

AMANDA MAÍRA STEINBACH

**“OLHAR NOS OLHOS DA TRAGÉDIA” – A  
RESSIGNIFICAÇÃO DE *MEDEIA* POR ODUVALDO VIANNA  
FILHO (DIÁLOGOS ENTRE HISTÓRIA E TELEDRAMATURGIA)**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

UBERLÂNDIA – MG

2012

AMANDA MAÍRA STEINBACH

**“OLHAR NOS OLHOS DA TRAGÉDIA” – A  
RESSIGNIFICAÇÃO DE *MEDEIA* POR ODUVALDO VIANNA  
FILHO (DIÁLOGOS ENTRE HISTÓRIA E TELEDRAMATURGIA)**

DISSERTAÇÃO apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

**Linha de Pesquisa:** Linguagens, Estética e Hermenêutica

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosangela Patriota Ramos

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

UBERLÂNDIA – MG

2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

S8 Steinbach, Amanda Máira, 1971-

19c

Olhar nos olhos da tragédia: a ressignificação de Medeia por Oduvaldo Vianna Filho: diálogos entre história e teledramaturgia/ Amanda Máira Steinbach. - Uberlândia, 2012.

192 f. : il.

Orientadora: Rosângela Patriota Ramos..

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História.

Inclui bibliografia.

1. História - Teses. 2. História social - Teses. 3. Dramaturgos brasileiros - Teses. 4. Vianna Filho, Oduvaldo, 1936-1974 - Crítica e interpretação - Teses. 5. Teatro - Brasil - História e crítica - Teses. 6. Televisão - Brasil - História - Teses. I. Ramos, Rosângela Patriota. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU:

930

---

STEINBACH, Amanda Maira. **“Olhar nos Olhos da Tragédia” – A Ressignificação de *Medeia* por Oduvaldo Vianna Filho (Diálogos entre História e Teledramaturgia)**. Uberlândia, 2012. 192f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, 2012.

#### BANCA EXAMINADORA

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Rosângela Patriota Ramos (orientadora)

Universidade Federal de Uberlândia \_ UFU

---

Prof. Dr. Paulo Roberto Monteiro de Araújo

Universidade Presbiteriana Mackenzie

---

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos

Universidade Federal de Uberlândia - UFU

## AGRADECIMENTOS

O término de um trabalho exige que reconheçamos que o caminho trilhado não o foi de forma solitária e, mais que isso, que reconheçamos que o término de uma jornada, por mais específica que seja, é resultado da vida vivida até o momento. Neste trabalho estão todos os sorrisos, choros, vitórias, conquistas, quedas, erros, acertos e amizades de uma vida inteira, e é o que faz este e cada trabalho únicos. Outro pesquisador, diante das mesmas fontes e usando os mesmos teóricos, trilharia caminho distinto do percorrido por mim, porque, aliada à fonte e à teoria, estaria sua história pessoal de vida. Diante disso, agradeço aos amigos que em dado momento tiveram suas estradas unidas a minha para, depois, por força da própria vida numa encruzilhada, termos nossos caminhos separados. Deixaram suas marcas e a saudade. De muitos já não lembro o nome e, muitas vezes, nem a feição, mas estão em mim e nas minhas opções de vida e de alguma forma estão neste trabalho. Obrigada!

Agradeço sempre ao quarteto da graduação na Universidade Federal de Sergipe: Geni, Giliard, João Hélio e Marcelo, por serem cúmplices, responsáveis e incentivadores do meu gosto pela história.

Agradeço aos meus dois “amigos de turma de mestrado”, por me ajudarem a superar a saudade de casa. Ao Alexandre Solano, para mim simplesmente Alê, pelos almoços, passeios, conversas, pastel de feira no sábado de manhã e discussões. Obrigada pela companhia, pelo respeito e pelo carinho sempre dedicado.

À Kamilla, pelas caminhadas, cafés (com direito a momentos Glorinha Kalil), cervejas, cinemas e conversas. Obrigada pela delicadeza de se preocupar comigo logo de início me ensinando onde deveria ir dentro da universidade para conseguir carteirinha de passe, da biblioteca, horário, cópias e lanches. Obrigada por me ensinar a andar de ônibus em Uberlândia e me fazer rir durante os finais de semana, momento em que a saudade de casa se fazia mais presente.

À doce Carol, obrigada pelas questões burocráticas que sempre resolveu para mim, quando estava longe de Uberlândia. Poderia agradecer por inúmeras coisas feitas

por mim todos os dias, mas o que mais agradeço é pelo seu sorriso, mesmo nos momentos em que a vida impunha tristeza. De você só tive delicadeza e abraços que enchiam os meus braços vazios de filho. Obrigada pela luz.

Ao André (filho que toda mãe deseja) e Renan (meu amigo brilhante), agradeço as discussões e ideias debatidas nos momentos formais da disciplina cursada e informais nas rodas que fazíamos em congressos, cafés e bares. Ajudaram muito.

À menina design gráfico do núcleo, Talitta Tatiane, obrigada pelas pesquisas feitas sobre o meu tema e por sempre se colocar disponível para ajudar.

Mas a juventude desses colegas, com suas inquietações, inseguranças e urgência, se por um lado me faziam lembrar do término da minha adolescência e me davam uma sensação gostosa de rejuvenescimento, não poucas vezes me cansavam a ponto de sentir vontade de repetir a célebre frase de Nelson Rodrigues -“Envelheçam!”. Porque, convenhamos, a ansiedade da juventude cansa. Nesses momentos, corria para os braços da, por mim denominada, “velha guarda” do Nehac, os trintões Rodrigo, Nádia, Abadia e Kátia. Vocês me fizeram muito feliz e me ensinaram muito a respeito da vida, de Sartre, Brecht, Guarnieri e Antunes, o que tornou a jornada duplamente gratificante e infinitamente mais leve.

Todo pesquisador sabe o quanto se pena na procura de documentos e como é reconfortante quando alguém nos atende generosamente, agilizando o trabalho de aquisição dos documentos existentes em seu acervo. Não poderia deixar de registrar a minha gratidão à equipe da biblioteca da Funarte no Rio de Janeiro, em especial à senhora Márcia Cláudia Figueiredo, que reservou toda a documentação previamente selecionada e requerida via email, o que abreviou minha estada na cidade maravilhosa. Muito obrigada!

Profissional de educação que sou sinto-me na obrigação de agradecer aos professores que conheci durante o mestrado que, além de me amadurecerem intelectualmente com os conteúdos por eles ministrados, ensinaram-me sobre a prática docente. De início, agradeço à professora Doutora Kenia Maria de Almeida Pereira, que, no decorrer das duas disciplinas ministradas, me apresentou a inúmeras Medeias

antes desconhecidas, contribuição que serviu para que percebesse melhor a inventividade de Vianinha. Obrigada por me ensinar que aula e conteúdo não devem jamais se dissociarem de prazer e que no exercício da docência ou se gosta do que se faz ou é melhor que se faça outra coisa. Você enobrece a profissão. Obrigada por tudo!

Agradeço ao professor Doutor Leandro José Nunes pela leitura cuidadosa do relatório de qualificação e pelas ideias e observações dadas. A polidez de sua arguição ensinou-me que no exercício da profissão rigor e delicadeza são duas coisas indissociáveis. Obrigada pela importante contribuição.

Aos professores doutores Alcides Freire Ramos e Rosangela Patriota Ramos, agradeço pela forma carinhosa com que receberam meu projeto. Ao professor Alcides, agradeço as aulas maravilhosas e instigantes que tive a oportunidade de assistir. Você nunca trazia conteúdo pronto, ao contrário, desafiava-nos a pensar. Isso causava um turbilhão de ideias na minha mente e muitas delas estão presentes nesta dissertação. Agradeço também pelas observações feitas durante a qualificação e pelo incentivo dado. Muitas e muitas vezes, obrigada.

Conheci a professora Rosangela Patriota primeiramente pelos seus livros e depois ao vivo num simpósio por ela coordenado. Delego a ela parte do meu fascínio pela obra e pessoa de Vianinha. Aprendi muito com a profissional Rosangela pelo verdadeiro envolvimento que tem com o seu trabalho. Aprendi muito sobre história e mais ainda sobre arte e teatro. Na pesquisa você me ensinou que orientação não é tutela, ao contrário, é liberdade e desafio. Respeitou todas as minhas ideias sem desqualificar nenhuma, desafiando-me constantemente a provar a possibilidade de defesa de cada argumento. Esse, para mim, é o verdadeiro papel do orientador. Obrigada por abrir o arquivo com os documentos sobre Vianinha existentes no NEHAC. Finalizando, sem falsas palavras, nenhum agradecimento será suficiente pelo muito que aprendi ao longo desses quase três anos e pelo carinho com que você recebeu a mim e a minha pesquisa. Obrigada sempre.

Agradeço sempre aos meus pais, Anito e Neusa, por tudo o que sou, pelo amor verdadeiro que temos, pela amizade que nos une, por me incentivarem a ir para Uberlândia e me garantirem que ficariam “de olho no Anito Neto” por mim. Obrigada

por todas as conversas que tivemos sobre Medeia. Mãe, obrigada por me dizer todos os dias o quanto é importante para uma mulher não abrir mão de sua vida profissional, este trabalho é também seu. Pai, obrigada pela correção do trabalho e pelos elogios depois dela. Obrigada sempre por essa parceria que construímos, amo vocês.

Ao Alfredo Julien, marido, companheiro de jornada e cúmplice. Obrigada por viabilizar minha estada de um ano em Uberlândia, minhas idas para casa, minhas aquisições de material e, mais que tudo, por cuidar do nosso filho durante a minha ausência. Agradeço infinitamente e sempre pelo companheirismo e amor que nos une. Obrigada pelas muitas conversas que tivemos sobre o meu trabalho, por acreditar na minha capacidade intelectual e por me incentivar a buscar sempre mais. Ficar longe de você foi sempre muito doloroso. Obrigada por dividir a vida comigo.

Por fim agradeço ao meu filho, Anito Neto, sei que a distância não foi fácil, ainda que possa ter sido muito enriquecedora para nós dois. Obrigada por passar as suas noites conversando comigo no MSN e pelas músicas que você me mandava, foi a nossa forma de compartilhar cada dia distante. Parceiro de muito tempo, agradeço pela paciência que você teve nesses anos com as minhas ausências e ansiedades, mas nunca esqueça que não há projeto mais importante na minha vida que você. É também por você que todos os outros existem.

## RESUMO

STEINBACH, Amanda Maira. **“Olhar nos Olhos da Tragédia” – A Ressignificação de *Medeia* por Oduvaldo Vianna Filho (Diálogos entre História e Teledramaturgia)**. Uberlândia, 2012. 192f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, 2012.

Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, foi personagem importante na cena dramaturgical no Brasil. Expoente do chamado teatro político das décadas de 1960 e 1970, integrou o Arena, o CPC da UNE e o Grupo Opinião. Criador versátil, seus textos transitam da comédia à farsa, passando pelo drama, e em todos eles o que se observa é o pleno domínio da carpintaria teatral. Essa versatilidade foi estendida para trabalhos produzidos nas emergentes redes de televisão do país, o que fez com que em 1970 o autor integrasse o quadro de dramaturgos da já destacada Rede Globo de Televisão. Nela, Vianinha repensou, juntamente com Armando Costa, a série *A Grande Família*, e foi autor de alguns episódios do programa *Caso Especial*. Sua dramaturgia vem sendo estudada com crescente frequência nos programas de pós-graduação do país. O que se observa, no entanto, é que há uma preferência por sua dramaturgia teatral, sendo muito poucos os trabalhos que versam sobre sua teledramaturgia. A percepção dessa lacuna e o valor dos textos escritos para a televisão, especialmente suas adaptações da literatura clássica para o programa *Caso Especial*, alicerçaram o desenvolvimento da dissertação que ora se apresenta. Nela apresentamos e discutimos o debate que o autor empreendeu sobre cultura de massa no Brasil, buscando, a partir desses depoimentos, pistas e justificativas para a sua atuação nesse meio, a despeito de suas críticas a ele e de sua vinculação ao PCB. A voz de Vianinha se promove pelo entrecruzamento do conteúdo de suas entrevistas, por suas peças, cujos personagens são profissionais de meios de comunicação de massa, e pelo teor dos roteiros por ele concebidos. Da apresentação desses roteiros, podemos perceber como o autor transpôs para o universo brasileiro textos concebidos em períodos e sociedades muito diferentes daqueles em que viveu, se

manteve, ou não, os objetivos perseguidos com a sua dramaturgia teatral, que eram de representação e valorização de uma cultura tipicamente popular e a conscientização de seu público dos problemas que assolavam o Brasil do “milagre econômico”. Dentre os roteiros escritos por Vianinha, especialmente o que lhe gratificou - a ponto de considerá-lo seu melhor trabalho na televisão -, sua adaptação da tragédia grega, de autoria de Eurípedes, *Medeia*. Dado à beleza do texto e de sua encenação e à inexistência de análise de cena de sua teledramaturgia, encerramos o trabalho com a análise pormenorizada da cena, destacando a eficácia de sua montagem para a linguagem televisiva - o que denuncia o domínio desse meio pelo autor - e as novas possibilidades de interpretação de seu Jasão, que não a de traidor vil, percebida pela tradição interpretativa da obra original e de suas adaptações ao longo dos séculos, pormenor que denuncia uma das mais valiosas características do autor: sua verve humanista, nascida de sua percepção aprofundada sobre a realidade brasileira. Assim, procuramos contribuir com os estudos sobre a dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho e sobre a história da televisão no Brasil.

**PALAVRAS-CHAVE:** Oduvaldo Vianna Filho; Tragédia; *Medeia*; Televisão; Caso Especial; Rede Globo.

## ABSTRACT

STEINBACH, Amanda Maira. **“Olhar nos Olhos da Tragédia” – A Ressignificação de *Medeia* por Oduvaldo Vianna Filho (Diálogos entre História e Teledramaturgia)**. Uberlândia, 2012. 192f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, 2012.

Oduvaldo Vianna Filho, Vianinha, played an important role in the dramaturgical scene in Brazil. Exponent of so-called political theater of the 1960s and 1970s, he joined the Arena, the UNE's CPC and the Opinion Group. Versatile creator, his texts walk from comedy to farce, passing through the drama, and what can be observed in all of them is the full field of theatrical carpentry. This versatility has been extended to works produced in the emerging television networks in the country, which meant that in 1970 the author integrates the playwriting team of the already prominent Rede Globo. In Globo TV Network, Vianinha rethought, along with Armando Costa, the series *The Great Family*, and was author of some episodes of Special Cases program. His playwriting has been studied with increasing frequency in graduate programs in the country. What one observes, however, is that there is a preference for his theatrical drama, very few works being produced about his soap operas. The perception of this gap and the value of texts written for television, especially his adaptations of classical literature for the Special Cases program, underpinned the development of the dissertation presented here. Here we present and discuss the debate that the author embarked on mass culture in Brazil, seeking, from these testimonials, tips and explanations for his actions in that environment, despite his criticisms and his attachment to the PCB. Vianinha's voice is promoted by the intersection of the content of his interviews, his plays, whose characters are professionals of mass media, and the content of scripts designed by him. From the presentation of these scripts, we can see how the author transposed to the Brazilian universe texts designed in periods and societies very different from those in which he lived, and if he held or not the objectives

pursued with its theatrical drama, which were representation and recovery of a typically popular culture and awareness of his public on problems that plagued Brazil of the "economic miracle". Among the screenplays written by Vianinha, one especially gratified him - to the point of considering it his best work in television - his adaptation of Greek tragedy, written by Euripides, *Medea*. Given the beauty of the text and its staging and the lack of analysis of the scene of his soap operas, we finished the job with a detailed analysis of the scene, highlighting the effectiveness of its staging to television language - which exposes the full fielding of the medium by the author - and the new possibilities of interpretation of his Jason, other than a vile traitor, perceived by the interpretive tradition of the original book and its adaptations over the centuries, detail that reveals one of the most valuable features of the author, his humanistic verve, born of his in depth perception about the Brazilian reality. So we tried to contribute to studies on the playwriting of Oduvaldo Vianna Filho and on the history of television in Brazil.

**KEYWORDS:** Oduvaldo Vianna Filho, Tragedy, Medea, Television, Special Case, Rede Globo.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	15
<b>CAPÍTULO I: VIANINHA PELOS OLHOS DA ACADEMIA</b> .....	22
1.1– OS PRIMÓRDIOS: VIANINHA COMO OBJETO .....	25
1.2 – QUESTIONANDO O FATO: A CRÍTICA COMO OBJETO .....	37
1.3 – VERTICALIZANDO: UMA OBRA E UM TEMA .....	47
1.4 – ESTAMOS APRESENTANDO: A TELEDRAMATURGIA DE ODUVALDO VIANNA FILHO .....	51
1.5 – VIANINHA: UMA VIDA A SER LEMBRADA .....	59
1.6 – BALANÇO GERAL .....	63
<b>CAPÍTULO II: VIANINHA E A TELEVISÃO</b> .....	67
2.1 – NOS PALCOS E NA MÍDIA: VIANINHA REFLETE SOBRE A TELEVISÃO .....	77
2.2 – A HORA E A VEZ DA TELEDRAMATURGIA DE VIANINHA .....	91
2.2.1 – PREMIADO, TAMBÉM NAS TELAS .....	93
2.2.2 – “PLIM PLIM”: O POVO VIRA ESTRELA NA PROGRAMAÇÃO DA REDE GLOBO. OS <i>CASOS ESPECIAIS</i> ESCRITOS POR VIANINHA .....	97
<b>CAPÍTULO III: AS FACES E AS MÁSCARAS: DESCRIÇÃO E ANÁLISE DE CENA DA <i>MEDEIA</i> DE VIANINHA</b> .....	118

3.1 – O ROTEIRO .....	118
3.2 – A CENA .....	123
3.2.1- PRÓLOGO .....	130
3.2.2 – PRIMEIRO BLOCO: MEDEIA CLAMA PELA DESGRAÇA .....	140
3.2.3 – SEGUNDO BLOCO: SANTANA EXPULSA MEDEIA .....	148
3.2.4 – TERCEIRO BLOCO: PREPARATIVOS DE CASAMENTO E A MORTE .....	154
3.2.5 – QUARTO BLOCO: A TRAGÉDIA SE CONCRETIZA .....	156
3.3 – AS FACES E AS MÁSCARAS: UM OUTRO OLHAR SOBRE JASÃO .....	162
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>174</b>
<b>BIBLIOGRAFIA E DOCUMENTAÇÃO .....</b>	<b>179</b>

## INTRODUÇÃO

Há coisas que um grã-fino só confessa num terreno baldio, à luz de archotes, e na presença apenas de uma cabra vadia. Lembrome de uma festa na casa não sei de quem (só sei que era um grã-fino). Na altura das três da manhã, o dono da casa põe mais gelo no uísque e diz: - “Na minha casa só as criadas vêem televisão”. Os circundantes concordaram em que a televisão é uma ignomínia.

E, no entanto, vejam vocês: - o anfitrião estava bêbado da cabeça aos sapatos. Mas o grã-fino preserva, ainda no pileque, uma série de poses fundamentais. Uma delas é o falso desprezo pela TV e seus programas. Disse eu que o grã-fino só diz certas coisas num terreno baldio. Ele só dirá que gosta de televisão ao médium, depois de morto.

É, repito, uma pose. Na verdade, o meu anfitrião não perdia uma da Dercy, uma do Chacrinha, uma do Longras. Quanto a mim sou franco: - não preciso de terreno baldio, nem do médium. O fato de ser apenas um pequeno burguês, sem nenhum laivo de grã-finismo, dá-me descaro bastante para confessar, aos quatro ventos: - vejo televisão e, pior, gosto de televisão. (Nelson Rodrigues – **A Cabra Vadia: Novas Confissões**)

O início da pesquisa que agora é apresentada se deu logo depois da graduação, quando, após ter feito monografia sobre relações de gênero na antiguidade, tendo como documento de referência a tragédia grega *Medeia* de Eurípedes, tomei contato com o vídeo do *Caso Especial* “*Medeia: Uma Tragédia Brasileira*”, encenação do roteiro de mesmo título cuja autoria é de Oduvaldo Vianna Filho. O teor do *Caso Especial* suscitou muitas indagações e a principal delas foi: como um programa com discurso tão político passou pelo crivo da censura e foi veiculado pela principal rede de televisão do país, que, naquele momento, se instalava com o apoio direto do regime militar?

Após busca considerável, tive acesso ao roteiro concebido pelo autor, publicado pela *Revista Cultura Vozes* em 1999, com apresentação do professor Alcides Freire Ramos. Com o roteiro em mãos, montei projeto de especialização cujo principal objetivo era fazer breve apresentação do dramaturgo para, posteriormente, descrever e analisar sua *Medeia* pela lente da resistência democrática. Foi no desenvolvimento do trabalho de especialização que tomei contato com outros textos da dramaturgia de Vianinha e com os textos de seus analistas, especialmente aqueles formulados pela professora Rosangela Patriota. Esse percurso criou entre pesquisador e documento uma, paradoxalmente, perigosa e salutar relação de identificação e encantamento, construída do aprofundamento sobre obra e pessoa. A carreira do pesquisador ainda tinha muitos degraus a serem galgados e, por outro lado, o pesquisado legava fonte inesgotável de pesquisa. E foi da conjunção desses dois aspectos que surgiu a idéia de montar um projeto de mestrado tendo como fonte os documentos deixados por Vianinha. Assim, foi montado projeto para a seleção de mestrado, no qual o principal foco era a análise das questões sobre estética, política e tragédia na *Medeia* de Vianinha, tanto em seu texto quanto em sua conversão para a cena.

Como todo projeto não passa de intenção, ao longo das aulas ministradas no mestrado e dos vários debates ocorridos com a orientadora, bem como com as indagações que surgiam com as novas leituras, foram sendo feitas modificações na proposta original, objetivando desenvolver trabalho que abordasse aspectos da obra do autor até então não trabalhados pela academia.

Assim, ao perceber que, apesar de haver fecunda produção a nível de mestrado e doutorado sobre o autor, não havia ainda estudo sistemático sobre conteúdos, fontes

utilizadas, focos de interpretação e locais de produção desses trabalhos, nasceu a idéia de, no primeiro capítulo, apresentar, agrupar e criticar a produção acadêmica (dissertações e teses), cujo objeto de estudo fosse Oduvaldo Vianna Filho. Inspirado numa visão de história mais contemporânea, o debate feito no primeiro capítulo tem como preocupação constante situar cada trabalho em seu tempo e espaço de produção, a fim de lançar sobre eles um olhar que compreenda as suas preocupações quando de seu desenvolvimento. Mais que apontar as lacunas existentes, o objetivo é apresentar, ao final, o quanto já existe de interpretação sobre o autor.

O conhecimento das interpretações existentes sobre o trabalho de Vianinha abriu portas para o assunto a ser desenvolvido nos demais capítulos. Percebi que, apesar de haver um conjunto de trabalhos significativos sobre o autor, sua teledramaturgia havia sido analisada muito pouco, ou quase nada, e isso criou uma inquietação que se resumia nas seguintes questões: tendo por base as interpretações que outros pesquisadores fizeram da dramaturgia de Vianinha, caracterizando-a como política e engajada, teriam os textos televisivos mantido esse aspecto? Por serem textos escritos para outro meio, que especificidades podem ser apreendidas de sua teledramaturgia? Como Vianinha, um dramaturgo engajado e comunista, explicava a sua participação num veículo cuja relação com o mercado de consumo se fazia de forma tão ostensiva?

Da tentativa de resposta a essas indagações nasceu o segundo capítulo do trabalho, no qual, em largos traços, apresento pela obra de Umberto Eco, *Apocalípticos e Integrados*<sup>1</sup>, o debate geral sobre cultura de massa, que coloca o pensamento frankfurtiano em contraposição às teorias de Marshal McLuhan, ao mesmo tempo em que a perspectiva do autor sobre o referido debate abre novo veio interpretativo a seu respeito. Apresentado o debate geral, procurei dar voz aos agentes do período, tentando entender como, no “calor” dos acontecimentos, eles interpretavam a influência da indústria cultural, especialmente a televisão, no país. Optei então por apresentar o debate desenvolvido pela mesa que discutiu sobre televisão durante o *Ciclo de Debates do Teatro Casagrande*, no ano de 1975<sup>2</sup>. Por fim, foi dado espaço à “voz” de Vianinha,

---

<sup>1</sup>ECO, U. **Apocalípticos e Integrados**. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2006.

<sup>2</sup>**Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande**. Rio de Janeiro: Editora Núbia, 1976. (Coleção Opinião).

apresentando seu pensamento a respeito da cultura de massa por três caminhos distintos: o da sua dramaturgia, o de seus depoimentos em entrevistas e o conteúdo dos roteiros que serviram como episódios da série *Caso Especial*.

As escolhas feitas para desenvolver o capítulo partiram de questões que merecem ser explicadas. A primeira delas diz respeito à escolha da obra de Eco para ilustrar o debate sobre cultura de massa. Os primeiros contatos com textos, tanto sobre a escola de Frankfurt quanto sobre a teoria de McLuhan, revelaram que para serem devidamente problematizados demandariam do pesquisador tempo longo de estudo, o que acabaria por comprometer um dos objetivos do trabalho: perceber a visão de Vianinha sobre a televisão. Constatadas as carências de tempo e leitura, ao ler a obra de Umberto Eco, notei que o autor, ao mesmo tempo que demonstrava as discussões das duas correntes de forma clara e precisa, abria novo olhar sobre elas, uma interpretação muito próxima daquela do próprio Vianinha, como se constata ao final do capítulo. Dessa forma, a apresentação de *Apocalípticos e Integrados* dava ao leitor leigo informação básica do debate principal sem que fosse necessário estudo exaustivo sobre ela. Feitas as apresentações gerais, passei a tentar entender o debate no Brasil. A leitura de teóricos como Marcondes Filho, Michele e Armand Mattelard, Arlindo Machado, Muniz Sodré, Renato Ortiz, Artur da Távola, Daniel Filho e José Bonifácio Oliveira Sobrinho<sup>3</sup> demonstrou que o debate, primeiro, quase nunca tinha por debatedor o olhar do historiador e, segundo, era amplo demais para ser expresso numa dissertação. Optei então por pulverizar as ideias e posições defendidas nessas obras ao longo de todo o

---

<sup>3</sup>FILHO, D. **O Circo Eletrônico: Fazendo TV no Brasil**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003.

MACHADO, A. **A Televisão Levada a Sério**. 4ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

MARCONDES FILHO, C. **Televisão: A Vida pelo Vídeo**. 12ª ed. São Paulo: Moderna, 1988 (Coleção Polêmica).

MATELLARD, M e A. **O Carnaval das Imagens: a Ficção na TV**. Trad. Suzana Calazans. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1998.

OLIVEIRA SOBRINHO, J. B. **50 Anos de TV no Brasil**. São Paulo: Globo, 2000.

ORTIZ, R. **A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural**. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

SODRÉ, M. **O Monopólio da Fala: Função e Linguagem da Televisão no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1977. (Coleção Vozes do Mundo Moderno).

capítulo, registrando-as, ora no corpo do texto, ora nas notas de rodapé, o que possibilitou maior espaço para dar “voz” ao debate ocorrido em 1975, por entender que ele expressa melhor as ideias que estavam em evidência no período em que o autor escreveu para a televisão. Por fim, a escolha dos roteiros para a série *Caso Especial* para análise da teledramaturgia de Vianinha se deu porque eles surgem na televisão brasileira num momento em que esta revia seus padrões; porque notei que, nos poucos trabalhos que versaram sobre a teledramaturgia de Vianinha, a maioria privilegiou a análise de episódios da série *A Grande Família*; porque o único que tentou analisar outros trabalhos escritos para a televisão não apresentou a maioria dos textos adaptados pelo autor e porque foi com a série *Caso Especial* que Vianinha testou linguagem nova para sua dramaturgia, uma vez que os teleteatros escritos para o programa da Bibi eram, na verdade, teatro gravado, o que não se pode dizer dos *Casos Especiais*.

Desenvolvido o segundo capítulo, parti para o último, aquele que inauguraria análise de cena dos trabalhos teledramatúrgicos do autor. Examinar a cena que foi ao ar sempre foi caminho evitado pelas exigências que tal intento impõe. Sem condições de escapar da tarefa, passei a tentar entender que a cena, como qualquer cena, é produto muito mais de atores, diretores, sonoplastas, iluminadores e todas as pessoas envolvidas na construção de uma imagem ou na transformação da palavra escrita em matéria cênica, que propriamente do autor que a inspirou. Outras pessoas passavam a dividir a atenção com Vianinha. De início, li o maior número de trabalhos defendidos no Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC) que continham análises de espetáculo, no intuito de treinar o olhar para as especificidades que uma imagem guarda<sup>4</sup>. Feitas essas primeiras leituras, passei à leitura de textos teóricos que

---

<sup>4</sup>ARAÚJO, S. R. **Corpo a Corpo (1975) de Oduvaldo Vianna Filho: do Texto Dramático à Encenação do Grupo Tapa de São Paulo (1995)** – Dissertação de Mestrado (História) – Instituto de História – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003.

COSTA, R. F. **Tambores na Noite: a Dramaturgia de Brecht na cena de Fernando Peixoto**. São Paulo: Hucitec, 2010.

FREITAS, T. T. M. **Por Entre as Coxias: a Arte do Efêmero Perpetuada por Mais de “Sete Minutos”**. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História – Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia/MG, 2010.

SOUSA, D. P. A. de. **Pode Ser a Gota D’Água: em Cena a Tragédia Brasileira da Década de 1970**. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História – Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia/MG, 2009.

dissertassem sobre a preparação do ator. Nesse momento, foram de grande valia o texto de Mauro Meiches e Sílvia Fernandes e o trabalho de Matteo Bonfitto, mas cabe confessar que a consciência plena dessa transição do texto à cena só se tornou clara quando da leitura da peça de Pirandello, *Seis Personagens à Procura de um Autor*<sup>5</sup>. Mas, ainda que importantes, todos esses textos versavam sobre teatro, e, ainda que no caso estudado tanto autor quanto diretor e atores fossem oriundos dele, a cena em questão fora imaginada e veiculada por um meio cujas especificidades tiveram que ser respeitadas. Diante do problema, procurei por textos que teorizassem sobre a montagem da cena na televisão. Notei que muito poucos existem e que aqueles que existem são produtos de profissionais que trabalham nela, o que explica, em parte, o olhar negativo dos críticos do meio, uma vez que em seus textos não há um único trabalho que teorize sobre conteúdo e forma de um programa de televisão. Nesse caminho, foram de grande valia os textos de Artur da Távola, Renata Pallottini, Daniel Filho e Arlindo Machado<sup>6</sup>. Com o olhar minimamente “armado” para perceber as nuances de uma imagem, novo problema se colocava. Tanto texto quanto cena tinham um universo simbólico da Umbanda, que precisava ser minimamente dominado, no sentido de achar significados novos ou já presentes, tanto na cena quanto no texto. As obras de Reginaldo Prandi, Renato Ortiz e Roger Bastide vieram em socorro das dúvidas que surgiam diante dos

---

VIEIRA, T. L. **Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE): Nacionalismo e Militância Política em Brasil – Versão Brasileira (1962)**. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História – Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia/MG, 2005.

Além desses, foi de muita valia a leitura da obra de Raymond Williams, *Drama em Cena*, cuja tradução foi publicada no ano de 2010, pela editora Cosac & Naify

<sup>5</sup>BONFITTO, M. **O Ator-Compositor: As Ações Físicas como Eixo: de Stanislávski a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

MEICHES, M; FERNANDES, S. **Sobre o Trabalho do Ator**. São Paulo: Perspectiva: 2007.

GUINSBURG, J. **Pirandello: do Teatro no Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

<sup>6</sup>FILHO, D. **O Circo Eletrônico: Fazendo TV no Brasil**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003.

MACHADO, A. **A Televisão Levada a Sério**. 4ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia de Televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.

TÁVOLA, A da. **O Ator**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. (Coleção Televisão em Leitura Crítica); **A Liberdade de Ver**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. (Coleção televisão em Leitura Crítica); **A Telenovela Brasileira: História, Análise e Conteúdo**. São Paulo: Globo, 1996.

muitos momentos em que a magia de Medeia se fazia presente<sup>7</sup>.

Feitas essas e muitas outras leituras e debates ao longo dos dois últimos anos, nasceu a dissertação que ora se apresenta e cujos capítulos procuram discutir uma parte da dramaturgia de Vianinha, ainda muito carente de debate, sua teledramaturgia. Vários fatores contribuem para o quase silêncio em torno desses textos, mas dois se fazem mais consistentes: o primeiro é a dificuldade de acesso aos vídeos, tanto do teleteatro por ele feito quanto da série *A Grande Família* e os *Casos Especiais*, quando esses ainda existem, porque muitos, principalmente os teleteatros, ou eram programas ao vivo sem vídeo teipe, ou se perderam ao longo do tempo em incêndios e descasos; e o segundo é um preconceito prévio contra a televisão, que não permite identificar como arte aquilo que o autor concebeu para o meio.

Que outros pesquisadores assim a interpretem, não surpreende. Mas, para os historiadores, que tanto citam Marc Bloch na sua bela *Apologia da História*, quando este defende que tudo o que o homem toca pode falar dele, em tempos de expansão vertiginosa da televisão, tal atitude soa como de pouca sabedoria. Estudar televisão ao longo desses anos desenvolveu olhar de fato crítico sobre o meio e presenteou a vida da pesquisadora deste trabalho de momentos de profunda emoção. Como Nelson Rodrigues, na epígrafe que abre esta introdução, a pesquisadora assume: “vejo televisão, e pior, gosto de televisão”.

---

<sup>7</sup>BASTIDE, R. **O Candomblé da Bahia: Rito Nagô**. Trad. Maria Isaura Pereira de Queiroz. Revisão Técnica: Reginaldo Prandi. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ORTIZ, R. **A Morte Branca do Feiticeiro Negro: Umbanda e Sociedade Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PRANDI, R. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

# CAPÍTULO I – VIANINHA PELOS OLHOS DA ACADEMIA

## A PROPÓSITO DO NADA

*SOU/PARA O OUTRO/ ESTE CORPO ESTA/ VOZ  
SOU O QUE DIGO/ E FAÇO/ ENQUANTO PASSO.  
MAS/ PARA MIM/ SÓ SOU/ SE PENSO QUE SOU/  
ENFIM/ SE SOU/ A CONSCIÊNCIA/ DE MIM.  
E QUANDO/ VINDA A MORTE/ ELA SE APAGUE/  
SEREI O QUE ALGUÉM ACASO/ SALVE/ DO  
OLVIDO.  
JÁ QUE/ PARA MIM/ (LUME APAGADO)/ NUNCA  
TEREI EXISTIDO.*

**(FERREIRA GULLAR – EM ALGUMA PARTE  
ALGUMA)**

*“A porta da verdade estava aberta, mas só deixava passar meia pessoa de uma vez. Assim não era possível atingir toda a verdade, porque a meia pessoa que entrava só trazia o perfil de meia verdade. E a segunda metade voltava igualmente com meio perfil. E os meios perfis não coincidiam. Arrebentaram a porta. Derrubaram a porta. Chegaram ao lugar luminoso onde a verdade esplendia seus fogos. Era dividida em metades diferentes uma da outra.*

*Chegou-se a discutir qual a metade mais bela. Nenhuma das duas era totalmente bela. E carecia optar. Cada um optou conforme o seu capricho, sua ilusão, sua miopia.”* **Verdade (Carlos Drummond de Andrade)**<sup>8</sup>

Quantas e quais verdades compõem um fato? Quantas verdades são necessárias para dar conta de uma existência? Como escolhê-las? A epígrafe que abre este Capítulo é um poema de Carlos Drummond de Andrade, que, apesar de não ter essa pretensão, acaba por sintetizar, melhor que muitos textos teóricos, o exercício de resgate da escrita da história sobre um determinado objeto ou fato. Num trabalho historiográfico, como julgar a verdade impressa quando se sabe que ela não se mostra inteira a nenhum pesquisador? A revisão historiográfica se faz ao entendimento da construção dos diversos fatos inerentes a uma temática, buscando compreender-se, dessa forma, como cada tempo “leu” o tema proposto. Essa reescrita constante é traço marcante de uma ciência cujo principal escopo é interpretar. A narrativa histórica é a tentativa de apreensão daquilo que já foi e é feita a partir do campo de expectativas que cada tempo pontua. Entre o passado, que já não existe, e o futuro, que está por vir, situa-se o presente, palco de interpretações.

Diante dessas referências, como questionar o valor interpretativo dos trabalhos que versam sobre Vianinha? Não desvelariam eles “pedaços” de verdades que falam do dramaturgo tanto quanto falam do tempo daqueles que o interpretaram?

Somos tributários e inovadores do que nos antecedeu. Sob essa perspectiva, falar

---

<sup>8</sup>ANDRADE, Carlos Drummond de. **Corpo**. 18ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 47.

de obras defasadas é não levar em consideração que “cada mundo histórico é dominado pelo tempo e muda”<sup>9</sup>. Nos trabalhos sobre Vianinha outro cuidado deve ser tomado: além de entender cada interpretação em seu tempo, é preciso que, nessas escritas, oriundas de várias áreas, se leve em consideração o lugar de sua produção.

Almejando ser fiel a esse exercício de empatia, buscaremos neste Capítulo, apreender como a academia vem - ao longo de 28 anos - procurando interpretar, dar sentido e uniformidade à obra e à vida de um homem cuja trajetória nada teve de linear. Por ser ensaio de historiografia, o esforço será sempre de situar o autor de cada obra no seu tempo e lugar de produção, com olhar de reconhecimento e generosidade, não isento de crítica, sobre as referidas obras, distanciando ou aproximando as perspectivas desta pesquisa daquelas que a antecederam.

Para auxiliar no trabalho de catalogação dos textos acadêmicos que versam sobre a vida e a obra de Vianinha, faremos uso do levantamento feito pela professora Rosângela Patriota em seu livro *A Crítica de um Teatro Crítico*<sup>10</sup>. Nesse trabalho, Patriota enumera monografias, dissertações de mestrado, teses de doutorado, artigos publicados em periódicos científicos e capítulos de livros que tratam de Vianinha. Por ser muito extenso o número de textos e por não ser o objeto deste trabalho o estudo exaustivo da bibliografia que trata da obra de Vianinha – ao contrário, a bibliografia servirá de referência para situar o leitor de onde o trabalho a ser realizado parte e que contribuição pretende dar - optamos por analisar o conteúdo das teses e dissertações citadas, entendendo que são trabalhos de maior fôlego e que estão, em sua maioria, representados de forma fragmentada nos ensaios e artigos publicados em periódicos científicos e nos capítulos de livros editados. Além desses trabalhos acadêmicos, serão incluídos no capítulo o livro de memória da mãe de Vianinha e a biografia do autor, escrita por Dênis de Moraes.

---

<sup>9</sup>REIS, J. C. **As Identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002, p.10.

<sup>10</sup>PATRIOTA, R. **A Crítica de um Teatro Crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007. Das obras existentes, não tivemos acesso à dissertação de Adriana dos Anjos Sendim (**A Presença de Brecht na Obra de Oduvaldo Vianna Filho**, defendida em 1998, na Universidade Federal do Rio de Janeiro) por, embora constar, não ser encontrada na biblioteca da referida instituição. Não conseguimos, também, contato a partir do endereço da autora na plataforma *Lattes* do CNPq.

Os trabalhos acadêmicos enumerados na obra de Patriota são em número de quatorze e estão distribuídos da seguinte forma: uma monografia, sete dissertações, cinco teses, uma biografia e um livro de memórias. As teses e dissertações foram concebidas em programas de pós-graduação de quatro áreas distintas: sete em História, quatro em Letras, uma em Artes e duas em Comunicação<sup>11</sup> e suas defesas deram-se nas seguintes instituições: três na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), sete na Universidade de São Paulo (USP), uma na Universidade de Campinas (UNICAMP), duas na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) e uma na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Vale ainda salientar que o período de defesa desses trabalhos está compreendido entre os anos de 1984 e 2005. Acrescemos a essa lista, após pesquisa feita ao longo do ano de 2011 no banco de teses e dissertações da CAPES, um trabalho na área de Comunicação da Universidade de São Paulo, defendido por Anderson de Oliveira no ano de 2004, e dois trabalhos defendidos em 2011: uma dissertação de mestrado de autoria de Simone de Mello Zaidam, defendida na área de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo; e uma tese de doutorado em História, na Universidade Federal de Uberlândia, de autoria da professora Thaís Leão Vieira.

Esses textos acadêmicos e as duas obras biográficas de Vianinha podem ser agrupados em cinco segmentos, não necessária e rigorosamente cronológicos: os primórdios, crítica da crítica, opção temática, teledramaturgia e biografias.

Os primórdios situam-se na década de 1980 e reúnem trabalhos que têm em comum a periodização, a documentação utilizada e o contexto no qual se inserem - o período compreendido entre uma memória positiva do autor (fruto das encenações de *Rasga Coração* e *Papa Highirte*) e o momento de abertura política e de crítica ao teatro engajado, do qual Vianinha fez parte. Esses textos aliam-se a uma tradição interpretativa, seguida por muitos outros trabalhos concebidos posteriormente, que entende a produção de Vianinha como uma obra em evolução.

A linha crítica da crítica, instituída em 1995 com a tese da historiadora

---

<sup>11</sup> Idem, p. 199-200.

Rosângela Patriota, lança o olhar do historiador sobre as obras de Vianinha, inserindo-as em seu contexto e entendendo que as opções estéticas do autor são também históricas. Mobilizando um conjunto de documentos diferenciados e recriando a periodização feita, a autora inaugura tradição de pesquisadores que se voltam ao resgate tanto da obra quanto de suas encenações e ressignificações.

No final da década de 1990, são defendidos vários trabalhos cujo traço comum é a opção por um tema e um texto na análise interpretativa. Grosso modo, seguem a periodização erigida pelos primeiros trabalhos, mas são mais pontuais, não tentando analisar todo o corpo dramaturgico deixado pelo autor.

Em 2000, inaugura-se linha de interpretação cujo objeto é exclusivamente a teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho.

Por fim, em 1984 e 1990, são lançados, respectivamente, o livro de memórias da mãe de Vianinha e a biografia dele, escrita pelo professor Dênis de Moraes.

Assim, este Capítulo se estruturará em cinco subtítulos em que se agrupam as obras que versam sobre o autor: Os Primórdios: Vianinha como Objeto; Questionando o Fato: A Crítica como Objeto; Verticalizando: uma Obra e um Tema; Estamos Apresentando: a Teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho; Vianinha: uma Vida a ser Lembrada, e um sexto subtítulo no qual se buscará fazer uma análise crítica das obras, procurando destacar as repetições existentes em todas elas e apontando a contribuição deste trabalho.

## **1.1 Os Primórdios: Vianinha como Objeto**

Na década de 1980, foram defendidos os três primeiros trabalhos versando sobre a dramaturgia de Vianinha. O contexto de concepção desses textos se dá entre uma memória muito recente da efervescência causada pela liberação e montagem de *Rasga Coração* - período no qual Vianinha é definitivamente alçado pela crítica como um dos

grandes dramaturgos da história do teatro brasileiro<sup>12</sup> - e da euforia do processo de abertura política, que trouxe em seu bojo uma crítica apressada e negativa à dramaturgia engajada das décadas de 1950 e 1960, na qual o referido autor se inseria<sup>13</sup>. Esses três primeiros textos foram concebidos por estudiosos das áreas de Letras e Artes Cênicas.

Nesse cenário de afirmação do dramaturgo e de questionamento do teatro político, no qual ele se inseria, é defendida em 1983 a dissertação em Artes Cênicas intitulada *O Teatro de Oduvaldo Vianna*<sup>14</sup>. De autoria da professora Carmelinda Soares Guimarães, esse trabalho teve, no ato de sua publicação, o título original modificado para *Um Ato de Resistência: o Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*<sup>15</sup>. Analisaremos aqui o texto original e não sua versão publicada pela MG Editores Associados.

Logo de início, a autora esclarece que tem como preocupação biografar o dramaturgo, por meio da conjugação de obra, momento histórico, crítica e aspectos da vida pessoal, que ponham em evidência o fato de Vianinha “ter feito de sua própria produção literária a busca de um teatro de participação, de crítica social e de denúncia”<sup>16</sup>. A primeira justificativa para tal escolha, na visão da autora, é proveniente do forte laço estabelecido entre Vianinha e seus pais, laço que o influenciou tanto na escolha pela dramaturgia quanto na filiação ao Partido Comunista Brasileiro. Para ela, a obra de Vianinha é espelho de seu próprio crescimento intelectual e de seu amadurecimento como homem.

---

<sup>12</sup>Sobre a repercussão da montagem de *Rasga Coração*, bem como sobre todo o período de luta para a sua liberação ver: PATRIOTA, R. **Vianinha – um dramaturgo no Coração de Seu Tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

<sup>13</sup>Sobre a crítica feita ao teatro engajado das décadas de 1950/60, em especial a crítica à dramaturgia desenvolvida no CPC, ver: BETTI, M. S. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo Edusp, 1997. (segundo capítulo) e VIEIRA, T. L. **Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE): Nacionalismo e Militância Política em Brasil – Versão Brasileira (1962)**. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História – Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia/MG, 2005.

<sup>14</sup> GUIMARÃES, C. S. **O Teatro de Oduvaldo Vianna Filho**. Dissertação de Mestrado defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes – Artes Cênicas - da Universidade de São Paulo, 1983.

<sup>15</sup> GUIMARÃES, C. S. **Um Ato de Resistência: o Teatro de Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: MG Editores Associados, 1984.

<sup>16</sup> GUIMARÃES, 1983. p. 8.

O trabalho está dividido em cinco capítulos. No primeiro deles a autora reflete sobre a influência profissional e política de Oduvaldo Vianna na carreira do filho. Ressalta como a experiência de ter vivido em um núcleo familiar consistente explica a recorrência de questões familiares em suas peças. Logo em seguida, ainda no mesmo capítulo, ela analisa o período de formação de Vianinha no Arena e sua posterior ruptura para integrar-se na formação do CPC.

Sob o título de *A Dramaturgia de Temas Sociais*, o segundo capítulo analisa e critica a obra do autor no período compreendido entre o tempo do Arena e do CPC. A autora usa as obras “*Chapetuba Futebol Clube*”, “*A Mais Valia Vai Acabar Seu Edgar*”, “*Quatro Quadras de Terra*” e “*Os Azeredos Mais os Benevides*” para análise e afirma que, embora concebidas em momentos distintos, elas guardam uma característica comum que é a temática da exploração a que o homem é submetido cotidianamente.

Prosseguindo seu trabalho, Guimarães destaca as mudanças ocorridas na obra do autor no período do pós-64. Analisada a peça *Moço em Estado de Sítio*, a autora chega à conclusão de que essa obra constitui divisor de águas na dramaturgia de Vianinha, inaugurando uma nova temática para seus trabalhos: a análise da classe média urbana. Segundo a autora, essa obra inaugura o ciclo da crise, que abrange as obras “*A Longa Noite de Cristal*”, “*Corpo a Corpo*” e “*Rasga Coração*”.

No quarto capítulo de sua obra, a autora reúne textos escritos pelo autor para “palcos” diferentes em períodos distintos, mas que ela considera como sendo de uma mesma temática: a da família. Por fim, ela analisa as obras da fase que ela considera como sendo a da maturidade do autor. Desse período, ela elenca as obras produzidas para a Rede Globo e *Rasga Coração*, aqui considerada obra-prima do autor.

O texto de Guimarães tem o mérito de mobilizar fontes muito diferenciadas, da crítica ao texto teatral, da entrevista oral aos textos teóricos do autor. O esforço de levantamento e ordenação dessas fontes, por si só, faz do trabalho uma contribuição inquestionável. Quanto ao conteúdo, parece clara a preocupação de biografar o autor a partir do conteúdo de suas peças. O contexto no qual o dramaturgo se insere é usado para definir os diferentes períodos de sua vida e obra. O uso da crítica em seu trabalho

se restringe à transcrição sem que se problematize o papel social da mesma nos muitos momentos em que ela é citada. Ainda que o contexto tenha papel importante na sua análise, há passagens em que a autora dele prescinde, como quando une obras de diferentes temporalidades para explicar traços da dramaturgia do autor. Nesses momentos o que explica o argumento é a temática e não o contexto histórico. Guimarães consegue ainda ordenar a vida do autor de forma a torná-la inteligível, o que é ponto positivo para um primeiro trabalho no qual um dos objetivos é biografar o autor. Contudo, essa linearidade, conseguida com a ordenação que autora cria, simplifica tanto a obra quanto a vida. Apaga os conflitos. Os documentos são tantos, o objetivo tão amplo que se perde um pouco da profundidade. Mas Guimarães deixa a sua contribuição, ao reforçar uma periodização já utilizada pela crítica e que depois se consolida com as obras posteriores<sup>17</sup> e uma tradição que tende, seguindo também o legado da crítica, a entender a produção de Vianinha como uma obra em evolução, cujo ápice se dá com *Rasga Coração*.

Quatro anos depois da defesa da dissertação da professora Carmelinda Soares Guimarães, em 1987, Leslie Hawkins Damasceno defende sua tese de doutorado no Programa de Linguística e Literatura da Universidade da Califórnia. Esse trabalho é traduzido e publicado pela editora da Unicamp em 1994<sup>18</sup>. Na obra de Damasceno há, também, um esforço por entender a produção de Vianinha em seu contexto. A autora mantém a periodização clássica da dramaturgia do autor e cada período serve de capítulo da tese. Assim, ela tenta entender a obra produzida por Vianinha em quatro grupos distintos: do Arena ao CPC; 1964 -1968; 1968-1974 e *Rasga Coração*. Essa periodização serve para explicar como a obra do autor vai se adequando às convenções teatrais de momentos distintos. Optando por trabalhar somente com as obras que tiveram montagens imediatas à sua escrita, a autora descarta de seu trabalho as obras *Moço em Estado de Sítio*, *Mão na Luva* e *Papa Highirte*, mas inclui no seu estudo *Rasga Coração*, que se desloca da metodologia empregada até então e se filia a uma análise que considera essa como a maior obra do autor.

---

<sup>17</sup>Essa periodização tende a dividir a obra de Vianinha em três ou quatro períodos: Arena – CPC – 1964 e alguns 1968.

<sup>18</sup> DAMASCENO, L. H. **Espaço Cultural e Convenções Teatrais na Obra de Oduvaldo Vianna Filho.**

O trabalho possui uma introdução teórica em que a autora explica com qual noção trabalha os conceitos de cultura e convenções. Para ela - inspirada pelo pensamento de Raymond Williams – cultura significa “todo o modo de vida material, intelectual e espiritual de uma sociedade”<sup>19</sup>. Já para convenções, a autora cria uma explicação na qual o termo é entendido tanto como “uma dinâmica de compreensão quanto a elementos teatrais dramáticos específicos que criam essa dinâmica”<sup>20</sup>. Assim, convenções teatrais (conceito de análise utilizado) passam a ser entendidas como “os códigos de comunicação usados numa peça”, que são, no entendimento da autora, a forma mais reveladora dos valores de uma cultura específica<sup>21</sup>. Vale salientar que a leitura de teatro no Brasil feita pela autora passa pela sua experiência de vida: uma norte americana, para quem o teatro latino-americano e, conseqüentemente o brasileiro, é “realmente pobre, em que a necessidade é a mãe, a madrinha e a parteira da invenção”. Essa visão, que em nada desqualifica a pesquisa de Damasceno e aponta uma realidade posta para grande parte da produção teatral no Brasil, constrói um *a priori* que percebe todas as convenções teatrais como sendo produto, entre outras coisas, de uma precariedade material, sem levar em consideração as várias formas de teatro existentes no Brasil.

No primeiro capítulo, intitulado *Oduvaldo Vianna Filho: Teoria e Biografia*, Damasceno procura situar o leitor brevemente sobre as questões teóricas propostas pelo autor, bem como faz dele uma breve biografia<sup>22</sup>. A autora tenta entender questões como consciente e inconsciente, contemplação, poder transformador da arte, a influência de Brecht, entre outros temas, nos textos deixados por Vianinha. Diante dessas questões, conclui que, para Vianinha, o teatro não é reflexo da sociedade, pois, ainda que nascida de uma relação dialética, a arte não é determinada pelas circunstâncias de sua inserção

---

Campinas/SP: Ed. Da Unicamp, 1994.

<sup>19</sup>Idem, p. 13.

<sup>20</sup>Idem, p.21.

<sup>21</sup>Idem, p. 27.

<sup>22</sup>Esses textos foram organizados por Fernando Peixoto numa edição de 1983. A referida obra teve uma última edição no ano de 1999 cuja referência segue: PEIXOTO, F. (org.) **Vianinha: teatro, televisão e política**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

cultural, o que lhe possibilita um distanciamento crítico e um poder transformador<sup>23</sup>. Para ela, o teatro de Vianinha (acentuadamente o pós-1964) é um misto de neo-aristotélico e épico, uma vez que, “nesta ideia de teatro como uma imitação da vida, o teatro atua como um simulacro, análogo à realidade, mas separado dela. Ele dá prazer estético a partir de suas propriedades de imitação e identificação (uma idéia mais aristotélica), enquanto alimenta o pensamento em seu modo de tratar do interrelacionamento objetivo dos homens segundo a técnica brechtiana”<sup>24</sup>.

Num segundo momento desse mesmo capítulo, a autora procura sintetizar a vida de Vianinha, apontando a forte influência da família na dramaturgia do autor. Para ela, a preocupação presente na obra de Vianinha de levar aos palcos a classe média e a prosódia brasileira é traço herdado, também, da estética desenvolvida por seu pai no tempo do Trianon (teatro que já possuía as características latentes desenvolvidas pela dramaturgia nacionalista das décadas de 1950/60). Damasceno destaca ainda a forte influência da mãe na teledramaturgia do autor dos “recortes da vida, vinhetas da sociedade”<sup>25</sup>.

No segundo capítulo, intitulado *Arena-CPC*, é apresentado o panorama histórico do Brasil nos anos dos governos JK e, posteriormente, Jânio Quadros/João Goulart, situando o leitor no cenário de efervescência política que possibilitou o repensar da cultura brasileira. Em seguida, a autora passa a analisar as obras escritas por Vianinha no Arena, sendo *Chapetuba...* lida pelo signo da traição e *Bilbao...* como comédia de costumes centrada na classe média. Ao analisar *Bilbao...*, a autora constata que a crítica feita por Vianinha na peça não tornou seus personagens deformados, ao contrário, ele os cria denunciando suas fraquezas sem lhes tirar a beleza. Segundo a autora, isso se justifica porque

Vianinha tinha uma personalidade amável e cheia de humor,

---

<sup>23</sup>DAMASCENO, 1994, p.54.

<sup>24</sup>Idem, p. 66.

<sup>25</sup>Idem p. 72.

reservando sua pior crítica a si mesmo. Segundo, sua intenção primeira não era satirizar essa classe, mas tentar analisar no palco as motivações sociais das suas aspirações. Nesse sentido, apesar de seus personagens compartilharem os valores de consumo conspícuo satirizados aqui, Vianinha deseja nos dizer que esses valores não se originam dos personagens mas são incorporados inconscientemente como parte da bagagem de um sistema de valores culturais mais amplo. A análise é assumidamente leve nessa farsa<sup>26</sup>.

Do período do CPC, a autora analisa unicamente a peça *A Mais Valia Vai Acabar Seu Edgar*, fazendo das demais apenas citação<sup>27</sup>.

Sob o título *1964/68*, o terceiro capítulo é aberto mais uma vez com a descrição do período político no qual a dramaturgia de Vianinha se desenvolve. A autora chama a atenção para o impacto do golpe militar sobre a geração de Vianinha e sobre a produção do autor nos quatro anos que separam o início do regime militar da instituição do AI5, considerado o golpe dentro do golpe, período de maior violência e censura do regime militar. Para ela, nesse momento o teatro se modifica, passando de um espaço panfletário, direcionado à classe trabalhadora com fins de modificação social, para um teatro mais elaborado com o uso de musicais, metáfora, sistema coringa e, em alguns casos, agressão em sua estrutura. O público também se modifica, passando a ser a classe média o grupo a ser atingido, e o tema migra da revolução para a busca da redemocratização do país. Para chegar a essas conclusões, a autora analisa dois espetáculos e um texto teórico: *Show Opinião, Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come* e o famoso artigo *Um Pouco de Pessedismo não Faz Mal a Ninguém*. Damasceno conclui que durante esse período surge uma figura marcante nos textos de Vianinha: o herói dividido.

No quarto capítulo, a autora analisa a obra de Vianinha no período compreendido entre 1968/1974. Seguindo a mesma estrutura dos capítulos anteriores,

---

<sup>26</sup>Idem p. 98.

<sup>27</sup>Durante o período no CPC Vianinha escreveu além de esquetes - sobre as quais quase nada se sabe - três textos teatrais: *Brasil - Versão Brasileira, Quatro Quadras de Terra* e *Os Azeredos Mais os Benevides*.

ela situa o leitor no cenário sobre o qual atua Vianinha: o pior período da ditadura até a sua morte. Segundo a autora, as duas convenções teatrais que se impunham até 1968 - uma baseada na estética da palavra (à qual Vianinha se filiava) e outra pautada na estética da agressão - assumem, nesse momento, características mais sutis<sup>28</sup>. Damasceno também menciona que é nesse período que muitos dramaturgos de esquerda migram para a Rede Globo de televisão, como forma de sobrevivência. Sobre a televisão, vale salientar que a autora considera essa inserção de dramaturgos nesse meio como algo negativo e prejudicial<sup>29</sup>. A análise desse período se faz a partir três textos do autor, a saber: *A Longa Noite de Cristal*, *Corpo a Corpo* e *Alegro Desbum*. Conclui definindo que essa dramaturgia se caracteriza por uma mescla entre o ilusionismo e o realismo, para ela, única forma de se manter num Estado que aumentava progressivamente a sua violência.

No último capítulo de seu trabalho, Damasceno faz uma síntese do enredo de *Rasga Coração* para, posteriormente, explicar as personagens, descrever e analisar diálogos e cenários da peça e a crítica feita à montagem em 1979. Mais uma vez, desmerecendo o valor da televisão na construção da cultura de um país, a autora defende que o sucesso retumbante da montagem do referido texto se deu, para além do seu incontestável valor dramático - para ela a obra-prima do autor -, pelo “seu elenco de atores de televisão e pelo fato de que seu autor ainda era muito lembrado como dramaturgo televisivo...”<sup>30</sup>. A autora relaciona grande parte da crítica produzida durante a montagem do texto de Vianinha. Nela o que menos está em evidência é o papel do ator (Raul Cortes) ou do autor televisivo que foi Vianinha. Registre-se que nenhum crítico de televisão se manifesta quanto ao conteúdo do espetáculo. Por que a autora chega a essa conclusão?<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup>DAMASCENO, 1994, p. 215.

<sup>29</sup> Talvez isso explique a não-menção aos trabalhos de Vianinha escritos para ou sobre a televisão.

<sup>30</sup>Idem, p. 284.

<sup>31</sup>Parte da crítica utilizada pela autora foi também utilizada pela professora Rosângela Patriota em sua tese. Tudo leva a crer que Damasceno teve conhecimento também dos textos escritos para jornal que questionavam a proibição da peça. O argumento da professora Rosângela Patriota para o sucesso de *Rasga Coração* se baseia mais no valor simbólico criado em torno do referido texto no decorrer dos anos de luta para a sua liberação. Pelo teor dos artigos de jornais utilizados, nos parece muito mais plausível

Damasceno cumpre a sua missão ao analisar a obra de Vianinha sob o viés das convenções teatrais. A exemplo de Guimarães, ela impõe um tema e o persegue por toda a obra de Vianinha.

Por fim, o último trabalho a ser analisado nesse primeiro conjunto é o da professora Maria Sílvia Betti. Temporalmente ele destoaria dos demais, uma vez que se analisará somente a tese defendida pela referida professora, mas, pelas características do texto e por ser desdobramento de uma pesquisa de dissertação feita na década de 1980, optamos por inseri-lo nesse momento deste Capítulo.

Oriunda da área de Letras, a autora defendeu dois trabalhos tendo a dramaturgia de Vianinha como objeto. O primeiro, em 1984, sua dissertação de mestrado<sup>32</sup>, e o segundo, em 1994, sua tese de doutorado<sup>33</sup>.

Maria Sílvia Betti analisa a obra de Vianinha sob o conceito do nacional popular e mantém a periodização utilizada nos trabalhos escritos até então. Como os demais trabalhos analisados até o momento, o texto de Maria Sílvia Betti também impõe um tema e o persegue em toda a obra de Vianinha.

Sua tese está dividida em quatro capítulos: O primeiro, intitulado *Um Projeto Nacional para o Teatro*, analisa as obras do período do Arena; o segundo estuda o período do autor no CPC, sob o título de *Um Modelo Nacional de Ação Cultural*; no terceiro capítulo, a autora põe em foco as obras do autor no período imediatamente posterior ao golpe militar até 1968, nomeando esse capítulo de *Repensando os Projetos*; no quarto capítulo, sob o título *O Autor Dividido*, ela analisa as obras de Vianinha escritas entre 1968 e 1974.

No primeiro capítulo de seu trabalho, a professora Maria Sílvia Betti, utilizando

---

que esse seja o maior motivo do sucesso do texto de Vianinha do que apenas a ligação que seu autor e atores tinham com a TV. Sobre a luta pela liberação de *Rasga Coração* e a crítica a sua encenação, ver: PATRIOTA, R. **Vianinha – um Dramaturgo no Coração de seu Tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

<sup>32</sup> CAUMO, M. S. B. **Evolução do Pensamento de Oduvaldo Vianna Filho**. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.

<sup>33</sup> BETTI, M. S. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo Edusp, 1997. (tese defendida em 1994 – Letras Clássicas – FFLCH/USP) Usamos a versão publicada pela Edusp.

os textos teóricos escritos por Vianinha, situa o leitor sobre o conceito de teatro proposto pelo dramaturgo, pontuando a crítica que o autor faz à geração que o antecedeu, as justificativas para o “novo” teatro proposto pelo Arena, as influências teóricas que o dramaturgo recebe, as quais são, primordialmente, de Brecht e Piscator. Para a autora, nesse momento Vianinha critica o TBC por sua forte característica esteticista e propõe uma concepção de teatro distanciada da “ideia de teatro como exercício meramente lúdico e artesanal e como veículo de uma abordagem metafísica da condição humana”<sup>34</sup>. O projeto de um teatro denominado responsável teria nascido, principalmente, nos seminários de dramaturgia propostos no Arena, de que resultaram obras de perfil nacionalista e popular, como *Eles não Usam Black Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, e *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho.

Após analisar o período de formação do autor e as questões postas por ele sobre o teatro com vistas à formação de uma dramaturgia nacional popular, a autora passa a discutir como a insatisfação sentida por Vianinha com o público restrito que um teatro de 160 lugares podia atingir o levaria a sair do Arena e ingressar na formação do primeiro Centro de Cultura Popular (CPC), o da UNE do Rio de Janeiro. Nesse novo espaço, o autor desenvolveria não um projeto nacional para o teatro. No CPC, Vianinha buscava *Um Modelo Nacional de Ação Cultural*, que é o que sugere o título do segundo capítulo da tese de Maria Sílvia. Ela faz uma interessante análise sobre a crítica sofrida pelo CPC em dois momentos distintos. O primeiro, em meados de 1970, age mais como uma autocrítica e o segundo, entre 1978 e 1990, desqualifica o trabalho desse período e o caracteriza como utópico. Para Betti, discordando das críticas feitas ao CPC, o que faltou foi tempo para que este desenvolvesse um trabalho mais amadurecido, uma vez que, no momento em que as discussões no grupo se voltavam, entre outras coisas, para o valor da estética num teatro engajado, o golpe de 1964 extingue o grupo e impõe ao teatro político novas questões.

Ainda no mesmo capítulo, a autora analisa as obras escritas por Vianinha, distribuídas por ela em dois grupos. O primeiro aglutina aquelas que deram origem ao CPC: *A Mais Valia Vai Acabar Seu Edgar* entre outras; o segundo abrange as peças

---

<sup>34</sup>Idem, p.41.

escritas a partir de 1962, que têm como espaço de encenação o palco: *Brasil – Versão Brasileira*, *Os Azeredo Mais o Benevides* e *Quatro Quadras de Terra*. Entremendo a análise desses dois grupos de obras e justificando a mudança na produção do dramaturgo, a autora descreve as questões que estavam sendo debatidas no CPC, como o auto escrito por ocasião das festividades dos 25 anos da UNE e o debate estabelecido a partir de dois textos escritos um por Ferreira Gullar e outro por Carlos Estevam Martins, nos quais está em debate o conceito de cultura e que divide o CPC em politizados e esteticistas.

O que mais chama a atenção nesse capítulo é a afirmação de que Vianinha foi expoente desse movimento e a grande importância que esse período vai ter na carpintaria do dramaturgo. Como dito anteriormente, para a autora, não fosse o golpe de 1964, o CPC teria desenvolvido um projeto vigoroso de arte nacional popular.

Prosseguindo seu trabalho, no capítulo *Repensando os Projetos*, Betti passa a analisar o impacto do golpe de 1964 na dramaturgia de Vianinha. Para ela, três aspectos prevalecem na produção do dramaturgo após o golpe: “o posicionamento diante das novas condições de atuação, a tentativa de reorientação do projeto que se desarticulava com o fechamento do CPC e a constituição de um novo núcleo de produção dramática e atuação teatral”<sup>35</sup>. A autora defende que, mesmo com a modificação temática imposta pelo golpe, a preocupação com o nacional popular não se ausenta da obra de Vianinha. Segundo ela, a obra de Vianinha, nesse momento, se divide em dois grupos. O primeiro congrega os textos criados para e no Grupo Opinião – *Show Opinião*, *Se Correr o Bicho Pega Se Ficar O Bicho Come*, *Liberdade Liberdade*, *Dura Lex Sed Lex*, *no Cabelo só Gumex* e *Meia Volta Vou Ver*; o segundo é integrado por textos criados à margem do Grupo Opinião – *Moço em Estado de Sítio* e *Corpo a Corpo* (texto que em sua encenação receberia o título de *Mão na Luva* para diferenciá-lo do monólogo escrito por Vianinha em 1970). Isso porque, se “naqueles o sentido principal é o da constituição de um veio nacional e popular de dramaturgia e prática teatral, capaz de superar os impasses constatados no CPC e sobreviver dentro das condições que agora

---

<sup>35</sup>Idem, p. 151.

se apresentam”<sup>36</sup>, nestes, o que emerge é a reflexão “autocrítica na consciência do intelectual e militante, nos quais se pode sentir a preocupação de Vianinha em desenvolver-se como dramaturgo e em constituir personagens e enredos mais profundos e complexos.”<sup>37</sup>. Ainda para autora, a característica central desse segundo grupo de obras é “a fixação de protagonistas incapazes de realizar a almejada integridade, tanto no que diz respeito às questões político-ideológicas quanto às afetivas e existenciais”<sup>38</sup>.

Por fim, no último capítulo de sua tese, Betti, em *O Autor Dividido*, percorre os anos de vida e produção do autor de 1968, período de instituição do AI5, até 1974, momento de morte do dramaturgo. Nesse capítulo a autora, a exemplo das duas outras professoras já apresentadas, analisa o célebre artigo de Vianinha, *Um Pouco de Pessedismo Não Faz Mal a Ninguém*. Esse artigo é ponto de partida para a reflexão que a autora empreende da obra de Vianinha nesse período, uma obra, para ela, mais madura, que incorpora temáticas como a velhice, a família e a divisão do intelectual frente à exacerbação do regime. A partir do mesmo artigo, a autora reflete o momento de divisão no teatro brasileiro entre um teatro de palavra e um de agressão. Nesse capítulo, Maria Sílvia Betti analisa tanto as obras teatrais quanto boa parte dos textos televisivos, além dos textos teóricos nos quais o autor reflete sobre o papel do intelectual de cultura frente à expansão do mercado televisivo. Por fim, é analisada *Rasga Coração* (entendida como obra-prima do autor). Nesse fim de percurso, a autora entrelaça o enredo da peça, o percurso de premiação e sua interdição e o peso que esse trajeto legou ao texto, os bastidores de criação (descrevendo a considerável pesquisa feita por Vianinha e Maria Célia Teixeira) e o significado de coração como imagem do nacional.

Trabalhando com o conceito de autor em progresso, Betti faz uma revisão de percurso, temáticas e técnicas desenvolvidas por Vianinha ao longo de sua atuação como dramaturgo, identificando-o como figura importante no projeto que deu ao teatro o papel de construtor ou de identificador de uma cultura nacional popular.

---

<sup>36</sup>Idem, p. 161.

<sup>37</sup>Idem, p.161.

<sup>38</sup>Idem, p. 161.

Os três trabalhos analisados sob o título de primórdios têm em comum a tentativa de apreensão da vida e obra de Vianinha. Eles analisam, descrevem e resgatam a trajetória do dramaturgo. Neles o objeto principal é o autor e sua obra.

## 1.2 Questionando o Fato: a Crítica como Objeto

Se a década de oitenta coloca Vianinha como o objeto de pesquisa dos três acadêmicos acima analisados, a década de noventa enseja novos problemas, tanto de aprofundamento de análise quanto de questionamento. Assim, neste subtítulo do Capítulo será analisada a primeira tese defendida na área de História, de autoria da professora Rosangela Patriota. Optamos por agrupar no mesmo título os trabalhos desenvolvidos no NEHAC/UFU<sup>39</sup> que versam sobre Vianinha, não pela filiação orientando-orientador, mas pela natureza das análises desenvolvidas nos três trabalhos em questão. Será ainda incluída nesse momento a análise do livro escrito pela autora em 2007, projeto de edição das obras de Vianinha, o que, por motivos alheios à vontade da autora e da editora, não foi levado a termo.

Como dito na introdução do Capítulo, o trabalho da professora Rosangela Patriota inaugura uma nova perspectiva interpretativa da obra de Vianinha. Com o mesmo fôlego dos que a antecederam, Patriota (1999) alia o conhecimento dos vários contextos históricos nos quais viveu Vianinha ao conhecimento profundo de sua obra, de seus textos teóricos, e, principalmente, da crítica teatral que o acompanhou e das correntes de análise existentes sobre sua dramaturgia.

*Vianinha - um Dramaturgo no Coração do seu Tempo*<sup>40</sup> é uma obra que,

---

<sup>39</sup> A professora Rosangela Patriota, em parceria com o professor Alcides Freire Ramos, criou, na Universidade Federal de Uberlândia, o Núcleo de Estudo de História Social da Arte e da Cultura (NEHAC), um espaço acadêmico preocupado em incentivar pesquisas que entendam a arte e seus desdobramentos em contextos históricos determinados. Nesse núcleo são produzidos todos os anos inúmeros trabalhos de graduação e pós-graduação que têm como objeto as linguagens teatral, cinematográfica e literária.

<sup>40</sup> PATRIOTA, R. **Fragmentos de Utopia (Oduvaldo Vianna Filho – um Dramaturgo no Coração de**

segundo palavras da própria autora, procura refletir sobre a imagem construída a respeito de Vianinha e suas obras pelos intérpretes e críticos que sobre ambos se debruçaram, tentando entender a forma como o conceito de obra-prima dado à peça *Rasga Coração* foi construído<sup>41</sup>.

Segundo a autora, a tese tem por objetivos: “Contribuir para elucidar as possíveis conexões entre História e Arte” e “discutir momentos de nossa história contemporânea à luz da dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho, partindo do pressuposto de que a produção estética, e neste caso particular, a dramaturgia, são momentos constituintes do processo histórico”<sup>42</sup>. Dito de outra forma, a tese da Professora Rosangela Patriota procura aliar a análise da obra do autor à análise da crítica feita à sua obra, tentando entender não a relação entre política e teatro na dramaturgia de Vianinha, mas procurando questionar como se criou em torno do autor e de seus textos essa relação. Seu objeto, mais que a dramaturgia de Vianinha, passa a ser o conjunto de críticas sobre o autor.

No primeiro capítulo do trabalho, intitulado de *Vianinha e Rasga Coração na Construção da Resistência Democrática*, Patriota (1999) situa o leitor no quadro histórico do papel da censura entre os anos de 1964/1979, chamando a atenção para o fato de que de 1968 até 1977 a censura se tornou mais virulenta, quando, pontualmente, ocorre a censura de três textos escritos pelo autor, a saber: *Moço em Estado de Sítio*, *Papa Highirte* e *Rasga Coração*. Dadas essas explicações, a autora passa a analisar os textos escritos para jornais. Tanto os escritos com o objetivo de questionar a proibição de *Rasga Coração* e exigir a sua liberação (o que ocorreu, sistematicamente, durante cinco anos) quanto aqueles que analisam sua encenação. Para a autora, o teor dos referidos textos acabou por eleger *Rasga Coração* como símbolo da redemocratização e obra-prima do autor. Diante dessa afirmação, Patriota (1999) questiona o que teria

---

**seu Tempo)** – Tese de doutorado defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1995. (Tralhamos com a versão publicada em 1999 pela editora Hucitec com o título: **Vianinha – Um Dramaturgo no Coração do seu Tempo)**

<sup>41</sup> PATRIOTA: 2007, p. 196.

<sup>42</sup>PATRIOTA: 1999, p. 18.

levado esses autores a elegerem *Rasga Coração* como símbolo, se existiam outros textos de autores de esquerda, também censurados? A autora não aventura uma resposta definitiva. Para ela, uma hipótese seria a morte do autor, que sela sua carreira com esse texto, não havendo, portanto, possibilidade de negação ou revisão de suas ideias.

Findo o primeiro capítulo, em *Críticos, Crítica e Dramaturgo: a Construção da Obra*, a autora passa a buscar as evidências de que Vianinha e seus críticos partilharam uma perspectiva de transformação do teatro brasileiro. Para tanto, é percorrido um caminho no qual são analisadas obras do autor em seus diferentes momentos, bem como as críticas feitas a elas. Patriota (1999) defende que o teor das críticas exaradas sobre o primeiro texto do dramaturgo já o inseriam como representante de uma dramaturgia nacionalista. A autora, em sua análise, vai demonstrando, a partir das obras do autor, o reflexo do contexto histórico que o cerca. Assim, vão se descortinando aos olhos do leitor, a cada peça analisada, a cada crítica revista, as temáticas abordadas pelo dramaturgo e sua recepção. Observa-se a busca do autor pelo popular no período anterior ao golpe militar, a “politização do cotidiano”, o uso da comédia e a luta pela redemocratização. Ao analisar a recepção a *Rasga Coração*, a autora constata

Vários textos foram produzidos enfatizando as qualidades de *Rasga Coração* e a importância histórica e política de sua encenação, em uma conjuntura que acenava com promessas de democracia. Se no interior deste processo viveu-se a “consagração” do texto, presenciou-se também a sacralização de Oduvaldo Vianna Filho, que foi alçado à condição de “porta voz de uma geração”. Nesse sentido as suas ideias deveriam ser conhecidas, as suas peças encenadas e discutidas”<sup>43</sup>.

Ao final desse capítulo, Patriota conclui que houve um movimento da crítica de, num primeiro momento, caracterizar a obra de Vianinha como engajada, na qual se depreende um caráter evolutivo que se encerra com aquela que seria sua obra-prima, *Rasga Coração*. Passado o período de euforia, à mesma obra é dado o epíteto de superação.

No terceiro capítulo (*Teatro e Política: A Historicidade da Dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho*), após constatar que sobre a obra de Vianinha incidiram duas

---

<sup>43</sup>Idem, p. 80

formas de interpretação – uma que a percebe em evolução e outra que a toma como obra de repetição –, a autora se dispõe a interpretar as referidas obras dentro da historicidade que as concebeu. Para ela, há três momentos importantes na história da produção do dramaturgo: o primeiro, que pertence a seu período de formação, abrange os anos passados no Arena e no CPC; o segundo se situa no ano de 1964 e o último em 1968. Assim, no primeiro momento, Vianinha teria desenvolvido diferentes estratégias para um mesmo projeto. Essa interpretação da autora a diferencia das anteriores, que percebem diferenças entre o que é produzido no Arena e no CPC. Para Patriota(1999), as temáticas se mantêm, o que muda é a forma. Consentânea com as interpretações anteriores, a autora percebe que 1964 impõe uma revisão ao dramaturgo e que suas obras demonstram ser o sentimento dominante de perplexidade e de resistência. Em 1968, novo golpe se impõe. Da instituição do AI5 e da divisão havida no seio do Partido, surge uma ruptura dentro da produção teatral. Do debate entre reformistas e revolucionários resulta o debate entre uma estética voltada para a palavra e outra que procura na agressão uma forma de tirar o público da apatia. Vianinha opta pela primeira. A autora analisa ainda o importante papel do dramaturgo na emergente indústria cultural. Patriota conclui que os trabalhos que procuraram entender a obra de Vianinha pela trajetória de seu autor acabaram por não conseguir historicizar o conjunto dramaturgicamente de Vianinha, pois, ao não problematizarem a crítica, incorporaram como natural a carga valorativa legada por ela.

Patriota (1999) encerra sua tese analisando a peça *Rasga Coração*. Descreve seu enredo, as possíveis questões políticas nela inseridas, o significado da peça dentro do período de sua escrita, o que foi agregado pelas críticas em seu momento de montagem e a relação entre a peça e seu autor.

O trabalho da professora Rosângela Patriota inaugura uma outra forma de pensar o trabalho do autor, uma forma que problematiza e questiona os discursos erigidos como manifestações de poder e não como dados naturais, esforço próprio dos historiadores. Seu trabalho, ao mesmo tempo em que resgata e interpreta a obra de Vianinha, o faz trilhando a “teia” interpretativa que situou o autor e sua obra num determinado tempo e sob uma determinada forma.

Após a defesa de sua tese, a professora Patriota orientou outros três trabalhos que tiveram por objeto obras de Vianinha, mas que têm em sua estrutura um capítulo

dedicado à recepção do texto em questão e, além dessa característica que os une à tese de Patriota, ou analisam em profundidade a obra em questão, ou analisam aspectos da encenação e de possíveis ressignificações da obra do autor ao longo do tempo.

O primeiro deles foi defendido em 2003 pela professora Sandra Rodart Araújo, sob o título *Corpo a Corpo (1975) de Oduvaldo Vianna Filho: do Texto Dramático à Encenação do Grupo Tapa de São Paulo (1995)*<sup>44</sup>. A autora define que o objetivo do trabalho não é fazer a biografia de Vianinha, mas analisar de forma integrada a peça *Corpo a Corpo* (1970), escrita por Vianinha, e a encenação feita desse texto pelo Grupo Tapa, de São Paulo, 25 anos depois, tentando entender a historicidade das três montagens (1971, 1975 e 1995) por meio dos críticos teatrais<sup>45</sup>. Seu trabalho está estruturado em três capítulos. No primeiro capítulo, a autora coloca o leitor a par do momento de produção do texto, um momento de debate de Vianinha com a montagem da peça *A Longa Noite de Cristal*, que insere o autor em seu projeto de teatro e em seu momento histórico. Ainda no mesmo capítulo, apresenta o texto ao leitor, destacando as formas, rubricas e trilha sonora sugerida. Na sequência do trabalho, no segundo capítulo, Araújo apresenta, contextualiza e analisa a montagem do texto de Vianinha em 1995, destacando as possibilidades de ressignificação do texto. Por fim, o terceiro capítulo constitui uma reflexão sobre a recepção, a partir da crítica, das três montagens do texto (1971, 1975 e 1995).

Num trabalho difícil, Araújo conjuga diferentes temporalidades e se mantém fiel à metodologia adotada até final do trabalho. Consegue aliar texto e contexto com mestria. Por ser da área de História e por empreender uma metodologia específica em seu trabalho, se uma crítica pode ser feita, talvez seja a de que a metodologia utilizada, de colocar o objeto estudado em seu lugar e momento de produção, poderia ter sido estendida à análise bibliográfica feita pela autora.

Ainda no mesmo Núcleo, em 2005, foi defendida a dissertação de mestrado da

---

<sup>44</sup>ARAÚJO, S. R. *Corpo a Corpo (1975) de Oduvaldo Vianna Filho: do Texto Dramático à Encenação do Grupo Tapa de São Paulo (1995)* – Dissertação de Mestrado (História) – Instituto de História – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003.

<sup>45</sup> Idem, p. 2.

professora Thaís Leão Vieira<sup>46</sup> sob o título: *Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE): Nacionalismo e Militância Política em Brasil Versão Brasileira (1962)*. Procurando analisar a obra *Brasil - Versão Brasileira* dentro da historicidade que a concebeu, Thaís divide o seu trabalho em três momentos.

No primeiro capítulo, intitulado de *Em Luta com a Linguagem: A Busca de um Teatro Nacional (MCP – Arena – CPC)*, a autora descreve o histórico de movimentos que puseram a questão da cultura a serviço do povo. Para ela, essa preocupação surge já na década de 1940, no Nordeste, e toma maior vulto durante os governos JK e Jânio Quadros/João Goulart. Tal contexto teria propiciado o fortalecimento de movimentos como o Movimento de Cultura Popular (MCP-PE) e os Centros Populares de Cultura (CPCs) em todo o país. É desse período o apelo surgido pelo método de alfabetização de Paulo Freire e pela efetivação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). A autora traça também, brevemente, a trajetória de Vianinha do Arena ao CPC, levantando os motivos dessa mudança. Ainda no mesmo capítulo, Vieira apresenta e problematiza o debate existente no CPC em torno do termo “cultura popular” e a dissonância existente entre o sentido dado ao termo por Carlos Estavam Martins e aquele dado por Ferreira Gullar. A autora salienta, ainda, que esse debate estava presente em outras instâncias, como o ISEB e o PCB. Ao final desse capítulo, cujo objetivo é descrever o cenário no qual o CPC se forma, bem como os debates nele instituídos e as opções estéticas decorrentes desses debates, a autora afirma que seu interesse não “é verificar se os artistas cepecistas chegaram ao “povo” como queriam; o que nos atrai é a pesquisa em linguagem desenvolvida por eles rumo a uma estética do popular”<sup>47</sup>.

No segundo capítulo, sob o título de *A Produção Crítica: O CPC em Revista*, a autora passa a analisar as críticas empreendidas ao CPC em três momentos distintos: o primeiro momento de crítica, segundo a autora, se dá ainda na década de 1970 e é, na verdade, um movimento de autocritica de seus componentes; o segundo instante, situado no período compreendido entre as décadas de 1970/1980, é, para a autora, o

---

<sup>46</sup>VIEIRA, T. L. *Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE): Nacionalismo e Militância Política em Brasil Versão Brasileira (1962)*. Dissertação de Mestrado (História) – Instituto de História – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.

<sup>47</sup> Idem, p.38.

período da crítica formal instituída por intelectuais durante o período de abertura política e que atrela em demasia o trabalho do CPC às diretrizes do PCB; e, por fim, há a revisão da academia e dos artistas na década de 1990, que, diante do debate crítico dos anos anteriores, se comprometem a pensar a realização do CPC por suas opções estéticas e não por sua vinculação política, ressaltando a heterogeneidade da produção do grupo e dos pensamentos que o compunham.

Finalizando o seu trabalho, no terceiro e último capítulo, denominado *O Conteúdo que Dá Forma: Perspectivas Estéticas em “Brasil – Versão Brasileira(1962)”*, Vieira passa à análise da referida obra de Vianinha, investigando, primeiramente, as várias interpretações feitas do texto, vinculando-o à opção política do autor e às questões relacionadas ao CPC e ao PCB, com exceção, para a autora, do texto da tese da professora Rosângela Patriota (1999) em que a obra é lida levando em consideração as questões postas com o debate político da época. Dando prosseguimento ao seu texto, a autora passa a descrever a estrutura da peça, as personagens que a compõem, as indicações cênicas existentes e os teóricos que serviram de inspiração para a confecção do texto, destacando a preocupação estética nele existente. Ao final desse percurso, Vieira afirma que a peça de Vianinha foi capaz de revelar significações do processo social vivido por ele e que expressou outra avaliação da produção do CPC.

O trabalho da professora Thaís Leão Vieira abre um importante veio sobre a produção do CPC, que tende a ser vista como “menor” devido a seu engajamento. Ao situar seu leitor nas raízes desse debate e ao fazer, de forma profunda, a análise do texto *Brasil – Versão Brasileira*, a autora consegue demonstrar que, para além do engajamento existente no referido grupo, ele era composto de muitos e as obras nem sempre careciam de apuro estético ou de um diálogo que levasse o “povo” a refletir sobre a sua realidade sem lhe dar uma resposta pronta para a resolução de seus problemas.

Em 2011, a professora Thaís Leão defende tese de doutorado na qual analisa as comédias produzidas por Vianinha ao longo de sua carreira, problematizando sobre o desmerecimento que elas tiveram tanto por parte da crítica, que, muitas vezes, as considerou como textos “menores” do autor, quanto por seus intérpretes acadêmicos,

que centraram suas análises nas peças dramáticas<sup>48</sup>.

Estruturada em quatro capítulos, no primeiro deles a autora apresenta e discute algumas teorias sobre o cômico desde o período clássico, com o debate entre Aristóteles e Platão, até o teatro de agitação de Piscator. Nessa apresentação a autora descreve a interpretação dada à comédia por seus estudiosos ao longo do tempo, ressaltando que os discursos oscilam entre uma visão positiva e uma interpretação negativa do gênero. Para alguns, a comédia é percebida como representação e reforço dos vícios humanos, enquanto para outros ela seria o gênero mais eficaz numa dramaturgia de cunho contestatório.

Terminado esse primeiro capítulo teórico, no segundo, a autora passa a tentar entender a concepção estética de Vianinha por meio de seus textos teóricos. Nesse capítulo, a professora Thaís Leão passa em revista o teatro cômico do início do século XX, no Brasil, tentando comprovar que a visão de Vianinha destoava daquela que percebe o cômico como um gênero menor.

Apresentado o pensamento do autor sobre o cômico em debate com a crítica teatral existente, no terceiro capítulo são analisadas as comédias escritas por Vianinha no período anterior ao golpe civil-militar de 1964. Sem fazer distinção entre a produção do Arena e do CPC, a autora analisa as peças *Bilbao, via Copacabana*; *A Mais Valia Vai Acabar Seu Edgar* e *Cia Amafeu de Brusso* à luz de seu contexto político. Tal metodologia será utilizada também no quarto e último capítulo quando são analisadas as comédias escritas no período pós 1964 (*Dura Lex Sed Lex no Cabelo só Gumex* e *Allegro Desbundacio ou Se Martins Fontes Fosse Vivo*).

Ao aproximar e distanciar o pensamento e a obra de Vianinha sobre o cômico das muitas teorias existentes, a autora afirma que a opção do autor pela comédia se deu como a melhor resposta aos problemas vividos. Vieira defende que o humor na obra de Vianinha é um elemento central e guarda a relação indissociável entre estética e política, que marcou sua dramaturgia com um todo.

---

<sup>48</sup>VIEIRA, T. L. **Allegro Ma Non Troppo: Ambiguidades do Riso na Dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho**. Tese Doutorado (História) – Instituto de História – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

Por fim, nesse grupo, achamos por bem apresentar, ainda que de forma breve, o trabalho escrito pela professora Rosângela Patriota em 2007<sup>49</sup>. Não é um trabalho com vista à aquisição de titulação acadêmica, pois nasce da segunda tentativa de publicação da dramaturgia de Vianinha<sup>50</sup>, projeto que, como bem ressalva Patriota, por motivos de força maior, foi abortado no último momento. Ainda que o livro não substitua, de forma nenhuma, a importância que teria a publicação da obra de Vianinha para o resgate de sua dramaturgia e para incentivo a novas pesquisas sobre o autor, ele acaba por dar a seu leitor, se não a obra, o caminho que indica onde ela pode ser encontrada.

Além desse roteiro, no qual o leitor terá acesso à relação de obras produzidas pelo autor e os locais nos quais essas obras se encontram, há também o levantamento de todos os textos acadêmicos e críticas teatrais existentes sobre Vianinha. O livro possui outros quatro capítulos.

No primeiro deles, Patriota faz uma breve apresentação da dramaturgia do autor em seus vários momentos. No segundo capítulo foram transcritos textos de encenadores de peças do dramaturgo, com depoimentos sobre a experiência de encenar tais trabalhos e sobre a pessoa Vianinha. Eivados de emoção, esses textos trazem ao leitor a sensação de ter compartilhado um pouco da companhia desse dramaturgo.

Sob o título de *Múltiplas Apropriações de um Teatro Crítico*, o terceiro capítulo traz um conjunto de vinte oito críticas, escritas entre os anos de 1959 e 1981 para vários jornais desse período. Os textos são análises de trabalhos de Vianinha em seus vários momentos e foram escritos por seus mais frequentes críticos - Yan Michalski, Ilka Marinho, Sábado Magaldi, Bárbara Heliodoro, Alberto D'Aversa, Nelson Motta, Alberto Guzik, Mariângela Alves de Lima, Paulo Sérgio Pinheiros, Macksen Luiz, Jefferson Del Rios, Ilka Marinho Zanotto e Gilberto Velho – que, entendendo o valor da obra do autor, autorizaram a publicação de, pelo menos, parte do corpo documental da obra de um dramaturgo, que é a recepção de seus textos.

---

<sup>49</sup>PATRIOTA, R. **A Crítica de um Teatro Crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Estudos; 240)

<sup>50</sup>Em 1981, a editora Muro chegou a publicar o primeiro dos oito volumes previstos da obra de Vianinha. Contudo a editora entrou em falência e o projeto não pôde ser levado adiante.

No quarto capítulo, está o roteiro dos trabalhos de e sobre Vianinha e uma breve apresentação do conteúdo dos textos acadêmicos. Por fim, à guisa de conclusão, Patriota escreve um pequeno ensaio intitulado *Vianinha – Nosso Contemporâneo?*, no qual faz uma análise do teatro no Brasil e da necessidade de se repensar o valor perene das obras de Vianinha e da importância da publicação de seus textos, no sentido de possibilitar que olhares contemporâneos, desprovidos de preconceito, analisem a referida obra, dando a ela interpretações novas. São suas palavras

Como dramaturgo, Vianinha conquistou um lugar de grande destaque na História do Teatro Brasileiro, mas seus textos estão ausentes da cena e do repertório da população jovem desse país. Em verdade, eles estão em repouso, aguardando uma leitura com *os olhos livres* de juízo de valor e de pré-conceitos que, muitas vezes, impedem de arrancá-los do conformismo de um tempo passado e de oferecê-los às inquietações do presente.

Mais ainda, sua obra precisa ser publicada, conhecida, discutida e criticada, porque, somente dessa maneira, ganhará novamente os palcos, que é o destino, por excelência, de todo texto teatral.<sup>51</sup>

Como dito no início, a Professora Rosângela Patriota inaugura, com sua tese, e, posteriormente, com as pesquisas realizadas por seus orientandos no NEHAC, uma corrente de análise sobre a obra de Vianinha que busca a relação constante entre Arte e História, defendendo que os aspectos estéticos inerentes à obra de arte são eles também historicamente constituídos. Mobilizando fontes distintas daquelas utilizadas nos demais trabalhos, Patriota lança um olhar questionador sobre as interpretações das obras de Vianinha, procurando desvendar a *teia* que construiu o fato. Em suas orientações, verticaliza os trabalhos dando um aprofundamento aos temas que até então eram tratados de forma breve nos trabalhos que se dispunham a analisar toda a obra do autor. Patriota lança, assim, uma linha de pesquisa que se aventura pelo árduo caminho de resgate, registro e análise de encenações.

---

<sup>51</sup> PATRIOTA, 2007, p. 224.

### 1.3 Verticalizando: Uma Obra e um Tema

Como afirmamos anteriormente, na década de 1990, os trabalhos versando sobre Vianinha passam a ter novas preocupações. A biografia do autor já havia sido feita, assim como seus textos já haviam sido analisados em conjunto. A nova década e as posteriores trazem consigo, além da crítica à crítica, a necessidade de aprofundamento nas interpretações dos textos deixados por Vianinha. Nessa vertente, duas dissertações foram defendidas no Programa de Pós Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e uma foi apresentada na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. A primeira, em 1996, sob a orientação do professor Dr. Antônio Pedro Tota, foi escrita pela professora Maria Aparecida Ruiz e teve por objetivo interpretar a trajetória do PCB por meio da peça *Rasga Coração*. O segundo trabalho, que foi escrito pela professora Eliane dos Santos Paschoal e teve a orientação da professora Dr<sup>a</sup> Maria Izilda Santos Bastos, tem por objetivo a análise comparada das peças *Eles não Usam Black Tie* e *Chapetuba Futebol Clube* de autoria, respectivamente, de Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho.

Esses trabalhos são os primeiros a verticalizarem as análises em torno da obra de Vianinha, elegem uma obra e a analisam por meio de um tema, aprofundando as possibilidades de interpretação sobre a dramaturgia do autor.

Intitulada *Rasga Coração – Herói Revolucionário (Representação da Militância Comunista em um Texto de Oduvaldo Vianna Filho)*<sup>52</sup>, a obra da professora Maria Aparecida Ruiz está dividida em três capítulos, denominados, respectivamente: 1. Tradição; 2. Revolução e 3. Par-ti-do.

No primeiro capítulo, a autora descreve como a memória de Vianinha está presente no trabalho, ele, filho de comunistas; como em sua pesquisa para a escrita de *Rasga Coração* aspectos importantes da história do Brasil vão sendo desvelados com o

---

<sup>52</sup>RUIZ, M. A. *Rasga Coração – Herói Anônimo e Revolucionário (Representação da Militância Comunista em um Texto de Oduvaldo Vianna Filho)*. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 1996.

desenrolar da peça; e como, dentro dessa história do país, a militância comunista está representada em seus vários momentos.

No capítulo denominado *Revolução*, a autora analisa o personagem Manguari Pistolão jovem, representando o passado dessa militância. Por fim, no último capítulo, Ruiz analisa por meio da mesma personagem os impasses impostos aos militantes no período do regime militar, o presente, a briga entre o novo e o revolucionário.

Em suma, lançando mão de informações sobre a história do Brasil e do PCB, a autora procura interpretar *Rasga Coração* como a representação dos embates enfrentados pela militância comunista do Brasil, em 40 anos de História (1930-1972).

Seu trabalho centra-se no texto da peça e não em sua encenação ou nas críticas a ela feitas. Mostra, de forma convincente, aspectos do contexto histórico presentes no texto. Mas há momentos em que tal análise se faz maniqueísta e diminui o valor universal da peça.

Se o trabalho da professora Maria Aparecida Ruiz tem por objeto a última peça de Vianinha, ao contrário, o texto da professora Eliane dos Santos Paschoal possui como um de seus objetos o segundo texto escrito por Vianinha ainda no período em que este integrava a equipe do Arena. Sob o título de *Cenas da Arena de um Teatro: Guarnieri e Vianinha (1958/1959)*<sup>53</sup>, a autora se propõe a fazer uma análise comparativa entre os textos *Chapetuba Futebol Clube* e *Eles não Usam Black Tie*. Para tanto, Paschoal utiliza como fontes documentais, além dos referidos textos, artigos e manuscritos dos autores, artigos de jornais que versaram sobre as peças e seus programas de estréia.

No primeiro capítulo, intitulado *Diálogos com o Teatro*, a autora busca “trazer algumas teorias e reflexões sobre as múltiplas possibilidades de analisar e resgatar a historicidade do Teatro de Arena e dos teóricos inspiradores para os autores em questão”<sup>54</sup>. Para tanto, ela faz uma breve exposição sobre os espaços destinados às

---

<sup>53</sup>PASCHOAL, E. dos S. *Cenas da Arena de um Teatro: Guarnieri e Vianinha (1958/1959)*. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 1998.

<sup>54</sup> Idem, p. 17.

encenações desde a antiguidade até os dias atuais e explica as características de um teatro de arena, acentuando o local onde ele surge e como, no Brasil, ele é incorporado pelos formandos da Escola de Arte Dramática (EAD) de São Paulo. A autora afirma que o Arena surge como resposta ao Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Faz um breve histórico da referida instituição para, posteriormente, ressaltar a diferença fundamental entre o Arena e o TBC, que é a de aquele, sob o ponto de vista dos integrantes do Arena, fazer uma arte vinculada à realidade com fins de modificação social, enquanto este se pautara na busca da estética e do entretenimento. A autora salienta que essa crítica, feita num primeiro instante, depois vai ser revista pelo Arena. Em seguida, ainda no mesmo capítulo, Paschoal passa a discutir o conceito de teatro para o Arena como sendo um espaço de intervenção na realidade e como as teorias de Brecht e Piscator são usadas pelo grupo.

Feitas essas considerações sobre o grupo, no segundo capítulo, a autora passa a analisar a peça *Eles não Usam Black Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Primeiramente ela descreve o contexto no qual se desenrola a peça e como esse responde ao seu momento histórico. Em seguida, Paschoal passa a analisar os personagens que compõem a trama para finalizar com a análise da crítica feita ao espetáculo.

No último capítulo da dissertação, é analisada a peça de Vianinha. A autora faz uma breve análise sobre a origem do futebol no Brasil e como esse tema foi usado para discutir problemas da realidade brasileira. Em seguida ela passa à descrição do enredo e personagens da peça, afirmando que Maranhão (um dos personagens centrais da obra e sobre o qual recai o estigma de traidor) carrega em si um traço marcante da dramaturgia de Vianinha, que é a do ser dividido entre a boa e a má consciência. Feitas essas considerações, o trabalho é encerrado com a análise que a autora faz da linguagem utilizada no texto.

Sob o título de “O Tempo em Cena: Experimentação Dramatúrgica em *Mão na Luva*, de Oduvaldo Vianna Filho”, em 2011 foi defendida a dissertação de autoria de Simone Mello Zaidan<sup>55</sup>. Nesse trabalho, a autora analisa a peça *Mão na Luva* (1966), de

---

<sup>55</sup>Z Aidan, S. M. **O Tempo em Cena: Experimentação Dramatúrgica em Mão na Luva, de Oduvaldo Vianna Filho**. Dissertação Mestrado (Artes) – Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Vianinha, em suas rubricas que sugerem mudanças no tempo da ação e na trilha sonora sugerida pelo autor quer como fundo que se mistura às falas das personagens, quer aquelas que são por elas cantadas. Essa metodologia, segundo a autora, objetiva demonstrar que os recursos utilizados pelo autor na escritura da obra são indicações de que ela se caracterizaria como épica e lírica. Outro objetivo é demonstrar que a obra é reflexo de uma herança teatral herdada da convivência com seu pai (Oduvaldo Vianna) e de autores contemporâneos de Vianinha, como Jorge Andrade e Arthur Miller.

Para alcançar os objetivos expressos, Zaidan estrutura seu trabalho em três capítulos. No primeiro, ela descreve o contexto histórico do Brasil de 1966 (ano em que Vianinha escreveu a peça e no qual a ação transcorre), pontuando outras obras que o autor escreveu a partir de 1964. Após esse momento de descrição de parte da obra e contexto e afirmando que o momento de escrita do texto de Vianinha se faz quando o autor repensava a sua prática “cepecista”, a autora passa a descrever o enredo da peça e a compará-lo ao conteúdo das peças *Moço em Estado de Sítio*, *Corpo a Corpo*, *Allegro Desbundaccio* (de autoria de Vianinha) e do filme *O Desafio* dirigido por Saraceni e protagonizado por Vianinha, ressaltando que nessas obras se encontram alguns aspectos presentes no texto *Mão na Luva*, como o uso de *flashbacks*, a relação amorosa de um casal e a crise moral de seus protagonistas.

Terminado o primeiro capítulo, no segundo, Zaidan faz apurada análise do possível significado dos *flashbacks* e *playbacks* indicados nas rubricas do autor. Para ela, mais que marcarem a transição do tempo entre presente e passado ou o tempo da consciência e o da lembrança, tais rubricas são indicativas de uma construção dramática que objetivava criar efeitos épicos e líricos no drama. A autora conceitua como épico todo recurso utilizado para interromper o fluxo dramático, e lírico como sendo um recurso que tanto pode estar ligado ao épico (retardando a ação) quanto pode ser característico de intensidade expressiva.

Descritas e analisadas as rubricas deixadas por Vianinha, a autora, no terceiro capítulo de seu trabalho, passa a comparar a referida obra do autor com outras obras que fizeram experiências sobre o tempo. As peças escolhidas são *Amor*, de autoria de Oduvaldo Vianna; *A Morte de um Caixeiro Viajante* e *After The Fall*, de Arthur Miller, e *A Moratória*, de Jorge Andrade. O trabalho é convincente no seu argumento e une de

forma consistente texto e contexto.

## **1.4 Estamos Apresentando: a Teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho**

Mas, e quanto à teledramaturgia? O que percebemos pela análise dos trabalhos anteriores é que o foco principal está na dramaturgia desenvolvida pelo autor, restando aos trabalhos feitos para a televisão, quando muito, um pequeno espaço dentro de um capítulo. Ressaltamos, ainda, que nenhum trabalho fez referência aos críticos de televisão e à análise que eles fizeram da obra de Vianinha para esse meio.

Dos textos elencados pela Professora Rosangela Patriota<sup>56</sup>, apenas dois possuem como objetivo a análise da teledramaturgia de Vianinha, ou de parte dela. São duas teses de doutorado, uma defendida na área de História; outra, na de Comunicação. Acrescemos a essa lista uma dissertação defendida na área de Comunicação que, embora tenha a nova versão do seriado *A Grande Família* como objeto, despertou interesse tanto pelos dados técnicos, sobre os quais discute, quanto pelo capítulo que dedica ao “grande pai” do seriado (segundo palavras do autor), Oduvaldo Vianna Filho.

Desses três trabalhos, o primeiro a ser defendido foi o da professora Sandra Cássia Pelegrini, no ano de 2000<sup>57</sup>. É o único trabalho de historiador que tem por objeto a teledramaturgia de Vianinha. Nele a autora se propõe a analisar os *Casos Especiais* e capítulos do seriado *A Grande Família*. A tese está dividida em quatro capítulos, introdução e considerações finais.

Na introdução, a autora descreve o cenário político e cultural das décadas de

---

<sup>56</sup>PATRIOTA, 2007.

<sup>57</sup>PELEGRINI, S. C. *A Teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho: da Tragédia ao Humor – a Utopia da Politização do Cotidiano*. Tese (Doutorado em História Social) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2000.

1960 e parte de 1970 (período no qual foram escritos os textos de Vianinha para a televisão) e pontua como sendo o principal objetivo de seu trabalho compreender como a obra televisiva de Vianinha se articulou com a visão de arte nacional e popular de seu autor e como foi incorporada pela programação televisiva da década de 1970<sup>58</sup>.

Em sua análise, ainda na introdução, Pelegrini afirma que sobre a obra de Vianinha incidem duas correntes interpretativas que ou a entendem como repetitiva ou como evolutiva. Para ela, numa análise muito próxima daquela desenvolvida pela professora Rosangela Patriota (1999), essas análises se dão por seus autores não levarem em conta o contexto que originou a obra do dramaturgo. A autora chama a atenção do seu leitor para a pouca importância dada pelos pesquisadores à obra televisiva de Vianinha.

Finda a introdução, no primeiro capítulo, intitulado *A Televisão na Trajetória Dramatúrgica de Vianinha*, Pelegrini passa a analisar a trajetória de Vianinha na televisão, desde de sua estréia na TV Excelsior em 1961, com o texto *Cia Teatral do Amafeu de Brusso*, até o golpe de 1964. Nesse percurso, ela cita as obras escritas, os principais parceiros e as emissoras nas quais Vianinha trabalhou: Excelsior e Tupi na década de 1960 e Rede Globo no início dos anos de 1970. Para a autora, algumas características notadas na dramaturgia do autor repetem-se no meio televisivo, características como a busca por uma arte nacional e popular voltada para as questões do presente e a mudança de temática imposta pelo golpe de 1964.

Feitas essas considerações, Pelegrini analisa o texto *O Matador* (1965) e o vídeo da adaptação desse texto exibida pela Rede Globo em 1972<sup>59</sup>. A escolha desse trabalho para análise se dá porque, na visão da autora, *O Matador* se inscreve tanto nas preocupações inauguradas com o golpe militar de 1964 quanto nas questões anteriores a esse momento.

No segundo capítulo, *Vianinha e a Militância Possível*, a autora descreve o

---

<sup>58</sup>Ver PELEGRINI, 2000, p.14.

<sup>59</sup>A análise da cena de 1972 se dá não por uma opção da autora, mas pela impossibilidade de acesso ao vídeo de 1965.

panorama estabelecido no Brasil em 1964 e seu progressivo fechamento com a edição dos sucessivos atos institucionais. Em meio a essas mudanças, a autora ressalta as perdas e limitações enfrentadas no âmbito cultural empobrecido em suas realizações tanto pela restrição aos espetáculos quanto pelos poucos incentivos provenientes do Estado. Diante desse cenário, como se daria a prática dramatúrgica de Vianinha?

Respondendo a essa pergunta, Pelegrini refere como primeira mudança o retorno ao estético em detrimento do puramente político, face à impossibilidade imposta pelo novo regime político. Assim, as personagens criadas pelo dramaturgo passam a ser de classe média e nelas impera “uma feição fragilizada, repleta de incertezas e vitimadas pelas contradições sociais”<sup>60</sup>. Sobre as peças escritas nesse período, destaca dois grupos: aquelas cujo objetivo é a resistência e as que refletem sobre o papel do intelectual frente à nova conjuntura (a autora segue a linha interpretativa dos trabalhos anteriores).

Ainda no mesmo capítulo, a autora caracteriza a posição do PCB a respeito dos meios de comunicação de massa como sendo de reprimenda, uma vez que na visão do partido o que se ressaltava era o poder de alienação da televisão. Para Pelegrini, ainda que o pensamento do autor estivesse em consonância com o do partido, no tocante à potencialidade da TV, ele se via obrigado a discordar, defendendo que a expansão e melhoria da qualidade de seus programas possibilitaria a abertura de um espaço para o desenvolvimento de uma dramaturgia nacional e popular, além de resistente ao regime autoritário.

Feitas essas considerações, a autora passa a descrever o processo de expansão da telecomunicação no país, ressaltando a sua forte ligação com o regime autoritário e seu projeto de integração nacional. Alerta para o fato de que é do próprio regime que nasce a crítica à qualidade dos programas veiculados, o que inspira a Rede Globo rever sua grade de programação.

Pelegrini fecha o capítulo com a descrição e análise do *script Medeia: Uma Tragédia Brasileira*, adaptação livre feita por Vianinha da tragédia grega escrita por

---

<sup>60</sup> PELEGRINI, 2000, p. 90.

Eurípedes, em 431 a.C<sup>61</sup>.

Sob o título *A Inventividade Dramática nos Casos Especiais de Vianinha*, o terceiro capítulo traz um preâmbulo no qual a autora discorre sobre a revolução resultante da chegada do vídeo teipe na televisão, sobre a qualidade alcançada pelos *Casos Especiais* e, por fim, sobre a linguagem televisiva que, segundo a autora, é baseada na palavra e na imagem que se constrói com o movimento de câmera e da qual Vianinha tinha pleno domínio, o que é demonstrado nos *scripts* que “oferecem subsídios para as tomadas de câmera”<sup>62</sup>.

Após essa introdução mais técnica, a autora passa a analisar os *scripts* concebidos por Vianinha para serem Casos Especiais. Para Pelegrini, esses textos podem ser distribuídos em três grupos distintos, conforme sua temática: entre o pessoal e o político (*Enquanto a Cegonha Não Vem*); uma incursão pelo social (*Ano Novo, Vida Nova* e *As Aventuras de uma Garrafa de Champanhe*) e reminiscências do companheirismo (*Turma Minha Doce Turma*).

Por fim, no último capítulo de sua tese, intitulado *Matizes Humorísticos da Teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho*, a autora reflete sobre o valor da comédia em geral e a visão que Vianinha e seus críticos possuíam dela. Demonstrando o domínio e a vitalidade que o autor possuía para a confecção de comédias, Pelegrini passa a analisar os *scripts* *O Morto do Encantado Saúda e Pede Passagem* e alguns episódios do seriado *A Grande Família*, concluindo que o cômico em Vianinha estava sempre alicerçado na realidade.

O trabalho da professora Sandra Pelegrini é referência para aqueles que desejam se aventurar pelo caminho da teledramaturgia de Vianinha. É dela o mérito da aventura de tentar analisar o maior número de obras televisivas do autor. Conhecedora da dramaturgia de Vianinha, Pelegrini não dissocia os objetivos dos trabalhos escritos para a televisão daqueles concebidos para o teatro. Ao contrário, as temáticas são mantidas,

---

<sup>61</sup>Considerações sobre a análise feita pela autora serão desenvolvidas nos segundo e terceiro capítulos deste trabalho, quando analisaremos a tradição interpretativa do mito antigo.

<sup>62</sup> Idem, p. 162.

os gêneros são os mesmos, o que muda é o meio, fato que só vem demonstrar o talento e versatilidade do autor.

Pelegriini estaria para os estudos de teledramaturgia de Vianinha como os quatro primeiros trabalhos analisados neste Capítulo estão para a dramaturgia. Ela tenta apresentar o maior número de textos do autor, bem como procura compreender sua atuação no meio televisivo como um todo. Após o seu trabalho, o que há é uma verticalização nos estudos, que passam a se centrar na série *A Grande Família*.

O primeiro desses trabalhos é o da professora Maria Aparecida Ruiz, tese defendida na área de Comunicação, em 2002, sob o título “*A Grande Família*” de Oduvaldo Vianna Filho e a Consolidação da Indústria Cultural: uma Imagem na Televisão Brasileira no Início dos Anos Setenta<sup>63</sup>. Com o objetivo de fazer uma análise do seriado de televisão *A Grande Família*, buscando destacar o papel de parte da obra de Vianinha frente a consolidação de uma indústria cultural no Brasil e “reavaliar quais as possibilidades que existem de a indústria cultural ser um centro capaz de aglutinar ideias e colaborar para que haja uma política cultural democrática”<sup>64</sup>, autora estrutura seu trabalho em três capítulos, denominados episódios, um prólogo e um epílogo. A cada início de capítulo ou episódio, como denomina a autora, foram transcritos depoimentos de espectadores sobre a temática a ser abordada em cada capítulo.

Os capítulos estão dispostos no sentido de no primeiro deles a autora traçar o percurso da indústria cultural no Brasil a partir do rádio, destacando o efeito que esse veículo imprimiu ao cotidiano das famílias brasileiras. Por estar tratando dos primórdios dessa indústria cultural, nada mais natural que a autora tenha dado ao capítulo o significativo título de: *Uma Indústria Movida a Lenha*. Ruiz descreve a programação do rádio com suas radionovelas, radiojornalismos, concursos de música e programas humorísticos, ressaltando a confiança que a população deposita nesse veículo, os ídolos que surgem dele e o seu caráter mobilizador. Para ela, a emergência do rádio no Brasil

---

<sup>63</sup>RUIZ, M. A. “*A Grande Família*” de Oduvaldo Vianna Filho e a Consolidação da Indústria Cultural: uma Imagem na Televisão Brasileira no Início dos Anos Setenta. Tese (Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2002.

<sup>64</sup> Idem, p.5.

possibilitou que uma grande parte de sua população tivesse contato com diferentes manifestações musicais, antes circunscritas a um ínfimo grupo social. Chama ainda a atenção do leitor para as radionovelas escritas por Oduvaldo Vianna (pai) e como desse veículo sai parte dos profissionais que atuavam na televisão.

Sob o título de *No Ar Mais um Campeão de Audiência: A Integração Nacional*, o segundo capítulo analisa a televisão no pós 1964, que, segundo a autora, é o período do avanço desse veículo no Brasil e da migração de profissionais do cinema e teatro para esse meio, criando uma relação paradoxal devido à vinculação que esses profissionais mantinham com o partido comunista. Ruiz discute o papel integrador que se esperava que a televisão exercesse, analisando a relação estabelecida entre o meio de comunicação e o projeto político do governo militar. A autora discorre, ainda, sobre o papel do intelectual filiado ao partido e sua inserção no veículo. Por fim, Ruiz traça em largos passos a biografia de Vianinha, acentuando a herança recebida de seus pais na relação com o teatro e a política e a capacidade que eles tinham de atuar em vários meios. Para ela, Vianinha se manteve coerente no trabalho desenvolvido na televisão.

No último capítulo, intitulado *A Grande Família e os Nossos Grandes Problemas*, Ruiz passa a analisar a inserção de Vianinha no meio televisivo, caracterizando o seu trabalho como político e aliado aos propósitos do PCB. Para ela, *A Grande Família* é um exemplo da capacidade de Vianinha de subverter a ordem e se manter, dentro dos limites possíveis, fiel a seu engajamento político. Feitas essas observações, Ruiz passa a descrever o início da série, os problemas existentes e a necessidade de mudança, que leva a emissora a convidar Vianinha a assumir, ao lado de Armando Costa, a autoria dos episódios. A autora analisa o primeiro episódio escrito por Vianinha, que trata da mudança da família de Copacabana para o subúrbio do Realengo, definindo de forma clara que a série se caracterizaria como sendo uma comédia de costumes para a classe média. Ao final desse capítulo, analisados episódios diversos da série, a autora procura estabelecer traços de comparação entre os vários episódios da série e o conteúdo da peça *Rasga Coração*, evidenciando similaridade não só no conteúdo abordado como nos personagens existentes.

Mantendo o viés interpretativo de sua dissertação<sup>65</sup>, Ruiz tende a associar de forma muito estreita o trabalho de Vianinha às diretrizes do partido. Seu trabalho, ainda que defendido no curso de Comunicação, guarda o perfil do historiador – área de formação da autora - para quem o contexto histórico justifica e explica grande parte do conteúdo expresso nos textos e *scripts*. É um trabalho importante, entre outras coisas, pelo esforço feito pela autora na busca do maior número de *scripts* ou *tapes* da série, no período em que Vianinha atuou como seu autor.

Ao contrário da professora Maria Aparecida Ruiz, cujo objeto do trabalho foi análise dos episódios da série *A Grande Família* escritos por Vianinha na década de 1970, o objeto de estudo de Anderson de Oliveira foi a série na sua nova versão. Com o título *Formatos e Gêneros da Televisão Brasileira: A Grande Família como Modelo de Seriado de Comédia*, a dissertação defendida em 2004, na área de Comunicação, lança o olhar do profissional da área sobre o seriado<sup>66</sup>.

Estruturado em oito capítulos, no primeiro deles o autor discorre sobre os debates estabelecidos entre os teóricos de comunicação a respeito do benefício ou não do referido meio. Analisa a composição da grade de programação da televisão em geral, constatando que, pelo menos, um quarto de sua programação é de natureza ficcional. Discute sobre a linguagem televisiva, defendendo que ela é uma mescla de outras linguagens que a antecederam (cinema, teatro, rádio...).

Feitas as explanações mais gerais, pertinentes à televisão em qualquer lugar ou época, no segundo capítulo Oliveira passa a analisar os principais formatos de teleficção da televisão brasileira. O autor distingue quatro formatos básicos de teleficção no Brasil: unitário (teleteatro e casos especiais); telenovela; minissérie e séries e seriados. Para cada formato, o autor descreve as características de conteúdo, personagens, estrutura e um breve histórico da emergência de cada um deles na televisão brasileira.

Diferenciados os vários gêneros que compõem a teleficção no Brasil, Oliveira

---

<sup>65</sup>Texto analisado neste capítulo no item *A Obra de Vianinha em Temas*.

<sup>66</sup>OLIVEIRA, A. de. **Formatos e Gêneros da Televisão Brasileira: A Grande Família como Modelo de Seriado de Comédia**. Dissertação de Mestrado ECA/USP, São Paulo, 2004.

passa a desenvolver, no terceiro capítulo, uma análise dos elementos que constroem a estética seriada. Aqui o autor discorre sobre os aspectos práticos que formam a série. Analisa desde a função do comercial na construção da série até a importância do primeiro episódio na sua manutenção ou não na grade de programação da emissora.

No quarto capítulo de sua dissertação, Anderson de Oliveira passa a descrever o histórico do formato seriado no Brasil. Destaca que, apesar da força da telenovela no país, o seriado esteve presente desde os primórdios desse meio, sendo seu primeiro exemplo *O Sítio do Pica Pau Amarelo*. O autor cita, se não todas, grande parte das séries veiculadas no Brasil, descrevendo seus enredos e personagens e situando-as nos vários contextos em que foram surgindo.

Enquanto o quinto capítulo se dedica a um estudo que propõe “a desconstrução dos formatos de programas de humor mais recorrentes partindo-se de suas origens históricas para em seguida estabelecer um método classificatório que sistematiza uma divisão desse produto televisivo em seus possíveis sub-formatos”<sup>67</sup>, o sexto capítulo procura dar conta do valor da comédia no Brasil. Para tanto, Oliveira parte do teatro jesuítico até o século XVII, afirmando que nesse longo período a comédia esteve presente em pequenos espetáculos e nos intervalos das grandes apresentações. O autor chama a atenção do leitor para o fato de o cômico ter sido sempre considerado como um gênero menor, em virtude de seu forte apelo popular.

Após discorrer sobre o cômico, o autor passa, no sétimo capítulo, a descrever e analisar a série *A Grande Família*, de sua origem na década de 1970 até sua nova versão em 2001. Nesse capítulo, Oliveira faz uma breve biografia de Vianinha, destacando sua trajetória no teatro e sua posterior migração para a televisão, dá ênfase a dois traços que para ele são marcantes em Vianinha: sua forte relação com a família e seu apreço pelo gênero cômico. Da versão antiga do seriado, o autor só analisa o primeiro episódio escrito por Vianinha, que trata da mudança da família para o subúrbio carioca. Encerrando o capítulo, analisa-se a nova versão do seriado, com relevo para as permanências e mudanças empreendidas. Para Oliveira, ainda que alguns personagens

---

<sup>67</sup> Idem, p.102.

tenham sido suprimidos, a nova versão não destoa da antiga cujo objetivo era “contar a história de uma família de subúrbio que mesmo com todas as dificuldades consegue se manter unida e feliz”<sup>68</sup>.

Por fim, no oitavo e último capítulo, o autor faz um exercício de análise da nova versão do seriado *A Grande Família*. Oliveira analisa desde a vinheta até os enredos dos episódios aos quais ele teve acesso, sem deixar de lado a análise de cada personagem da série.

O autor defende a ideia da popularidade das comédias em geral e do seriado cômico, em especial, no Brasil. Para ele, a maior prova dessa afirmação está no número de programas nesse formato existentes na história da televisão brasileira e na longevidade do seriado *A Grande Família*.

Os três trabalhos de teledramaturgia aqui analisados, não bastasse a qualidade de suas análises, são valiosos pelo esforço que deve ser empreendido pelo pesquisador na procura da documentação a ser analisada. Muito já está para sempre perdido, outro tanto está em arquivos de emissoras de televisão com acesso muito restrito e o que está disponível exige do pesquisador um trabalho de garimpagem nas muitas instituições de pesquisa do país.

## **1.5 Vianinha: Uma Vida a Ser Lembrada**

Nos inúmeros depoimentos existentes sobre Vianinha o que mais chama a atenção é a lembrança de alguém intenso, amável, apaixonado e coerente. Essas características podem ser apreendidas em todos os seus trabalhos, e os professores que analisaram as obras de Vianinha (aqui abordados), em algum momento de seus textos, observam esse perfil do autor. Mas, por mais que se constate o perfil humano e carinhoso de Vianinha, nos trabalhos estudados até aqui nada é dito sobre o menino, o

---

<sup>68</sup> Idem, p. 133.

filho, as “diabruras” da infância, as inconstâncias da adolescência ou as dúvidas da vida madura.

De todas as obras sobre o autor, duas se ocupam quase que exclusivamente de aspectos íntimos de Vianinha. A primeira é o emocionado livro de memórias de Deocélia Vianna<sup>69</sup> e a segunda é a biografia *Vianinha, Cúmplice da Paixão*<sup>70</sup>.

*Companheiros de Viagem*, de Deocélia Vianna, foi escrito após a morte de Oduvaldo Vianna (1972) e de Vianinha (1974). Segundo palavras da própria autora, o sofrimento imposto pela morte do marido fez com que ela sentisse a necessidade de escrever “uma espécie de livro de memórias, narrando nossa vida, nossas alegrias, nossas tristezas, nossas lutas, nosso envolvimento político”<sup>71</sup>. Por esse tempo Vianinha adoece e o projeto é abandonado em razão dos cuidados que a doença do filho exigia. Dois anos mais tarde, em 1974, Vianinha falece e, incentivada por Maria Célia Teixeira<sup>72</sup>, Deocélia reúne forças e documentos para registrar a sua vida ao lado de seus dois companheiros Oduvaldo e Vianinha.

Deocélia inicia sua narrativa contando sobre a própria infância em Curitiba, sobre o sofrimento causado pela separação dos pais e conseqüente mudança da mãe para São Paulo. Finda a infância, o capítulo seguinte é dedicado à sua juventude e à sua inserção no mercado de trabalho. É nesse período que ela conhece Oduvaldo Vianna. Ele estava casado quando ela foi contratada para organizar seus papéis. Desse convívio, nasce o amor que leva Oduvaldo a se separar da esposa e casar-se com Deocélia.

A “estrada”, a partir desse ponto, é percorrida de mãos dadas com Oduvaldo e Vianinha e com todos os companheiros que vão surgindo no caminho. Deocélia narra sua vida de idas e vindas ao lado do marido, as perseguições, os projetos de trabalho de

---

<sup>69</sup>VIANNA, D. **Companheiros de Viagem**. Coord e pesquisa: Maria Célia Teixeira. São Paulo: Brasiliense, 1984.

<sup>70</sup> MORAES, D de. **Vianinha, Cúmplice da Paixão**. Rio de Janeiro: Record, 2000. (Edição revista e ampliada)

<sup>71</sup> VIANNA, D. 1984, p.7.

<sup>72</sup> Companheira de trabalho de Vianinha na TV Tupi e parceira na pesquisa para a escrita da peça *Rasga Coração*.

Oduvaldo, que incluíam a produção cinematográfica, a candidatura do marido a deputado estadual pelo PCB, em 1945, e a relação paradoxal entre Assis Chateaubriand (presidente do Grupo Associados) e Oduvaldo Vianna: aquele, empresário de comunicação sem convicção política, mas certamente alguém muito distante do Partido Comunista, e este, um dramaturgo e comunista convicto e atuante, em quem Chateaubriand sempre depositou muita confiança. Em meio aos acontecimentos de sua vida com o marido, vão sendo narradas as “diabruras” do pequeno Vianinha. Suas leituras prediletas, seus super heróis, suas brincadeiras e amizades.

Em final da década de 1950, Deocélia e Oduvaldo retornam para o Rio de Janeiro. Vianinha fica em São Paulo. As cartas trocadas nesse período vão sendo transcritas e nelas vemos o jovem dramaturgo contar as suas descobertas profissionais no Teatro Paulista dos Estudantes e, posteriormente, no Arena. Mas, se nessas cartas estão apontamentos do dramaturgo que surgia, estão nelas também coisas que só uma correspondência entre mãe e filho pode guardar. As cartas, como bem ressalta a historiadora Michelle Perrot, “mostram o avesso do espetáculo, as fadigas do herói, suas dúvidas e seu dia a dia”.<sup>73</sup> Assim, “ouvimos”o jovem saudosos da comida da mãe, o homem que por diversas vezes se envergonha de não ser capaz prover o próprio sustento, a dúvida diante das escolhas, o nascimento do primeiro filho e a forma carinhosa de tratamento de Vianinha com seus pais.

Na continuação de seu livro de memórias, Deocélia descreve a luta pela legalidade do PCB em 1961, o golpe militar de 1964. Os registros são feitos a partir do cotidiano dessa mulher e nesses apontamentos personagens da história política do país vão sendo desenhados. Mas, se os fatos políticos são relatados, neles está também o cotidiano da família Vianna. A ida de Vianinha para o CPC, as dificuldades enfrentadas, o casamento desfeito, a paternidade comprometida, as alegrias e, mais uma vez, as dúvidas do já não tão jovem dramaturgo.

Por fim, Deocélia dedica o último capítulo à narrativa de sua relação com os netos, com Oduvaldo Vianna em seus últimos anos e com Vianinha. Nesse capítulo, a

---

<sup>73</sup>PERROT, M. **As Mulheres ou os Silêncios da História**. Trad. Viviane Ribeiro. Bauro/SP: EDUSC, 2005, p.46.

autora descreve, entre outras coisas, a descoberta da doença, o tratamento, a esperança de cura e a reincidência. Vianinha dita o último ato da peça *Rasga Coração* à sua mãe, lá está o grande dramaturgo, mas está o homem deitado no leito, a última palavra, o sofrimento dele e, de forma quase silenciosa, o imenso sofrimento dela. Mãe e filho, mais que dramaturgos.

O livro de Deocélia Vianna, mais que um rememorar, é documento para aqueles que estudam Vianinha, Oduvaldo e a própria autora. Ainda que escrito em primeira pessoa, mesmo com todos os riscos que o rememorar impõe, - num momento de tantas perdas - o livro, tomados os cuidados impostos aos historiadores diante de qualquer documento, é fonte rica de informações tanto sobre o dramaturgo Vianinha quanto sobre o filho, pai, cidadão, marido e amigo Oduvaldo Vianna Filho.

Menos intimista, *Vianinha, Cúmplice da Paixão*, de Dênis de Moraes, é a referência de biografia entre os estudiosos de Vianinha. Mobilizando documentos que vão desde depoimentos de amigos e familiares de Vianinha a entrevistas, textos dramáticos, críticas jornalísticas e declarações do autor<sup>74</sup>, a obra conta a vida do dramaturgo tanto pelo seu trabalho quanto pelos seus aspectos pessoais.

Dividido em vários capítulos, o livro de Dênis narra a vida de Vianinha desde a infância até a morte. Da infância apreende-se o gosto pela leitura, a amorosa relação com os pais, a amizade com os primos, o gosto pelo futebol.

Juventude e maturidade são descritas em períodos que marcam as mudanças do autor em sua carreira. Assim, a vida de Vianinha vai sendo narrada levando-se em conta os períodos vividos no Arena, no CPC, no Opinião e no pós 1968. Em cada um desses períodos vão sendo referidas obras do dramaturgo, bem como vários aspectos da sua vida pessoal: o primeiro ano de faculdade, o início da carreira, as conquistas amorosas, a paixão por Vera Gertel, o primeiro filho, as descobertas com Boal, a experiência do Arena, o divórcio, o CPC, o medo no primeiros dias do golpe, a luta pela redemocratização, a relação com o partido e com a luta armada, entre muitos outros aspectos da vida do dramaturgo.

---

<sup>74</sup>Uma das fontes utilizadas foi o livro de Deocélia Vianna.

Como bem salienta Alcione Araújo, no prefácio da obra, Dênis de Moraes dá mais relevo aos aspectos sociológicos, políticos e históricos do período em que Vianinha viveu que à relação entre esse período e a sua obra. Esse talvez seja um ponto positivo do texto, nele a obra se faz presente, mas não condiciona ou é condicionada de forma direta pela vida do autor. O relevo está na pessoa de Vianinha, que ultrapassa o autor.

As duas obras são leituras obrigatórias para os estudiosos de Oduvaldo Vianna Filho. Delas, o leitor apreende os momentos importantes da carreira do dramaturgo, seus textos e debates, bem como percebe o homem que escreveu o texto.

## **1.6 Balanço Geral**

A leitura dos trabalhos acadêmicos que versaram sobre Vianinha, quer sobre sua dramaturgia e teledramaturgia, quer sobre a crítica e encenações de seus textos, pode ser entendida em duas vertentes. A primeira delas é representada pelos trabalhos escritos ainda nos anos de 1980. Parece que o contexto de sua escrita e a área de defesa deles exigia de seus pesquisadores o resgate da história de vida de Vianinha e de sua obra, destacando a importância dele para a dramaturgia nacional. Não importa se o objetivo era biografar, entender as convenções teatrais ou identificar o nacional popular nos textos do dramaturgo. Independente do tema imposto, o importante para esses trabalhos era mostrar os vários momentos da escrita do autor e como sua obra vai se adequando ao tempo, tanto quanto, paradoxalmente, ela evolui rumo a uma obra-prima. Essas interpretações parece estarem muito envolvidas pelo valor e periodização que a crítica já havia atribuído ao autor.

Descrito e apresentado à exaustão em 1980, os anos de 1990 parecem exigir novas formas de interpretação a respeito de Vianinha. E, mais uma vez, tempo e lugar definem os trabalhos. Essa é a década na qual os primeiros historiadores se debruçam sobre a documentação deixada por e sobre o autor. Daí talvez se explique o objeto da

primeira tese defendida nessa década - também a primeira na área da História - ser não especificamente a obra, mas a interpretação dada a ela. Essa segunda vertente parece buscar problematizar as “verdades” escritas sobre o autor até então e aprofundar a análise de seus textos, preocupando-se com as possibilidades de ressignificação e a recepção de sua obra.

Sobre a documentação mobilizada, variou do relato oral às críticas teatrais, dos programas de encenação aos textos dramáticos e teóricos do autor, e muitos documentos serviram a todos os trabalhos, como as peças e textos teóricos.

Ressaltamos, contudo, que, para além dos documentos usados ou interpretação dada, alguns aspectos da obra e vida do autor repetiram-se em quase todos os trabalhos e valem ser destacados, uma vez que os aspectos que os diferenciam foram expostos em sua apresentação ao longo deste Capítulo.

Todos demarcaram o caráter político de sua obra, em toda a sua extensão, e engajado, em alguns momentos. Para grande parte dos autores, a família foi traço marcante na vida e na obra de Vianinha. Foi também recorrente a ligação do autor ao Partido Comunista Brasileiro. No que diz respeito à periodização, alguns dicotomizaram os períodos em que Vianinha atuou no Arena e no CPC, sendo que, para esses, há mudança na dramaturgia do autor. Para outros, muda a forma, mas não a temática de seus textos, não havendo, assim, necessidade de se separarem esses períodos. Ainda na periodização, todos concordam que 1964 foi divisor de águas na dramaturgia de Vianinha, assim como, a grande maioria, concorda que 1968 aprofunda as questões impostas pelo golpe militar. Todos descrevem o cenário de concepção de *Rasga Coração*, frisando a escrita do segundo ato, ditada no leito do hospital, com o autor já em fase terminal. Por fim, não é menos recorrente o título de anti-herói dado a diversos personagens concebidos pelo dramaturgo. Muitas vezes esse epíteto é dado a personagens criados em momentos distintos da dramaturgia do autor, sendo todos personagens lidos sob o viés da traição, tema muito discutido nos primeiros períodos de escrita do autor e que parece, pelos textos aqui estudados, ter perdido sentido no pós 1964.

Como exposto no início deste Capítulo, a revisão dos trabalhos que versaram

sobre Vianinha tem como objetivo demonstrar o ponto onde se encontram as análises feitas até o momento e situar a contribuição deste trabalho para os estudos sobre o dramaturgo.

Observamos que os caminhos trilhados foram muitos e substanciais, criaram importante veio interpretativo da obra do dramaturgo. Cada pesquisa apresentou e, conseqüentemente, preservou um novo documento do e sobre o autor, conservando parte da memória dele e da dramaturgia brasileira, possibilitando que outras questões sejam levantadas, que novos caminhos sejam trilhados, na busca incessante de se captar autor e obra em sua completude.

A este trabalho caberá dar mais um passo num dos vários caminhos já abertos. Assim, buscaremos perceber a relação do dramaturgo com a televisão, tanto como seu crítico quanto como profissional dela. Vianinha escreveu para a televisão de 1965 até a sua morte. Seus primeiros trabalhos foram teleteatros para o programa da Bibi Ferreira, na TV Tupi, e a maioria desses textos ainda não foi analisada, bem como não se têm notícias de seu registro visual. Na década de 1970, há um convite para o dramaturgo atuar como *free lancer* na Rede Globo de Televisão e nesse veículo Vianinha escreveu dez roteiros para o programa *Caso Especial*, dos quais cinco foram adaptações de clássicos da literatura universal. Dos três trabalhos que versaram sobre teledramaturgia de Vianinha, apenas um analisou parte dos roteiros dos *Casos Especiais* escritos pelo autor e desses o único texto adaptado da literatura universal a ser estudado foi *Medeia*. Não há nenhum trabalho, até o momento, que trate das adaptações de *Mirandolina*, *Ratos e Homens*, *Noites Brancas* e *A Dama das Camélias*.

Assim, este trabalho buscará compreender a relação do autor com a televisão, confrontando as informações deixadas nas peças do dramaturgo, em suas entrevistas e nos *Casos Especiais* escritos para a Rede Globo de Televisão. Nesse exercício, serão apresentados roteiros dos clássicos da dramaturgia mundial adaptados por Vianinha, a crítica veiculada sobre eles, feitas nos jornais da época, além da análise de cena do *Caso Especial Medeia: Uma Tragédia Brasileira*, escrito em 1972, exercício em que procuraremos identificar novas possibilidades de interpretação da obra além da clássica traição cometida por Jasão contra Medeia.

## CAPÍTULO II: VIANINHA E A TELEVISÃO

“NO TEATRO EU PESQUISEI,  
NA TELEVISÃO REAFIRMEI.  
COM OS DOIS ME GRATIFICO”.  
(ODUVALDO VIANNA FILHO)

*“ Pergunta: – Por que fazer TV?*

*Vianinha: - 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.”<sup>75</sup>*

O que faz da televisão um meio tão maldito para alguns intelectuais, tanto no período em que Vianinha nela trabalhou quanto nos dias atuais<sup>76</sup>? Neste Capítulo buscaremos apreender as linhas que compõem esse debate, mas ressaltamos que, para além da teoria, o que aqui privilegiaremos serão as vozes e práticas dos profissionais da época e, especialmente, a reflexão de Vianinha sobre esse meio.

De início podemos afirmar que, no caso específico da televisão, os trabalhos existentes no Brasil são, grosso modo, de sociólogos e filósofos de um lado e de comunicólogos de outro, polarizando a discussão sobre a influência do meio, respectivamente, entre mal e bem. Ao grupo dos sociólogos e filósofos cabe a crítica, na

---

<sup>75</sup> Entrevista de Vianinha a Luís Werneck Vianna em 1974. PEIXOTO, F. (ORG). **Vianinha: Teatro, Televisão, Política**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

<sup>76</sup> O contexto no qual o autor atua na televisão se situa no período imediatamente posterior ao início do regime autoritário no Brasil. O golpe militar, entre outras coisas, estimulou a expansão das telecomunicações no país. Parte do projeto de integração nacional pensado pelos militares. Ao mesmo tempo em que cresciam as emissoras de televisão no país, diminuiam progressivamente os espaços de atuação de artistas e intelectuais no país.

Se, nos primeiros anos do golpe, havia paradoxalmente, como bem defende Roberto Schwarz, a hegemonia cultural da esquerda, com o passar dos anos e, principalmente com a instituição do ato institucional número 5 (AI5), esse grupo de intelectuais viu os espaços e incentivos financeiros escassearem de forma progressiva.

Tal situação criou um ambiente no qual ou os intelectuais de esquerda se exilavam, deixando o país, ou abandonavam os palcos e se refugiavam nas ilhas criadas pela necessidade de profissional para atuarem na televisão.

Vianinha optou por não deixar o país e, entre 1970 e 1974, depois de já haver trabalhado na TV Tupi, passa a compor o quadro de dramaturgos da já hegemônica Rede Globo de Televisão.

maioria das vezes negativa, pois o cerne de suas análises está no impacto do meio em si e não no conteúdo veiculado. Já os comunicólogos, em sua maioria, empreendem uma análise que se baseia ou na evolução sistemática desse meio ou na reflexão sobre a qualidade técnica de seus programas, refletindo muito pouco, ou nada, sobre o impacto da televisão na interpretação e construção da realidade.

Essa dicotomia, que caracterizou, de maneira geral, grande parte dos trabalhos sobre televisão no Brasil e que aparece na atualidade nuançada por outras questões, tem suas raízes nas ideias, de um lado, dos filósofos da *Escola de Frankfurt*,<sup>77</sup> para os quais a televisão – mais um mecanismo de cultura de massa – nada tem de positivo, e, de outro, do discurso de um estudioso de comunicação, o canadense Marshall McLuhan,<sup>78</sup> cujo entusiasmo e visão determinista das mídias sobre os grupos humanos o fez cunhar o termo *aldeia global*, cujo sentido, para o autor, é de que a emergência de novas tecnologias de informação e comunicação teriam o poder de transformar o mundo numa enorme aldeia.

Contudo, como dito no início do Capítulo, a apresentação dessas discussões far-se-á de forma menos aprofundada, seja em virtude da demanda de leitura que uma análise mais exaustiva exigiria, seja em razão do objetivo perseguido por este trabalho, que é de demonstrar em traços largos o debate para, posteriormente, situar a posição de Vianinha sobre a televisão.

---

<sup>77</sup> Existem dois interessantes artigos disponibilizados na internet que introduzem os leitores no debate desenvolvido pela Escola de Frankfurt na figura de seus filósofos (Hockheimer, Benjamin e Adorno). Os trabalhos descrevem a emergência do pensamento negativo da Escola, demonstrando suas principais críticas ao Iluminismo e, contemporaneamente, aos meios de comunicação de massa. Um dos textos é do professor Renato Ortiz. Mais acadêmico, o autor situa seu leitor na emergência e desenvolvimento do pensamento frankfurtiano. Menos acadêmico e mais jornalístico, o segundo artigo, de Laurence Bittencourt, faz uma crítica irônica à teoria proposta. Ver: ORTIZ, Renato. **A Escola de Frankfurt e a Questão da Cultura**. Disponível em: [http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs\\_00\\_01/rbcs01\\_05.htm](http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_01/rbcs01_05.htm) (acessado em 16 de junho de 2011); BITTENCOURT, Laurence. **Escola de Frankfurt: Indústria Cultural ou Medo da Democracia**. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/industria-cultural-ou-medo-da-democracia> (acessado em 12 de maio de 2011).

<sup>78</sup> Para mais informações a respeito do pensamento de Marshall McLuhan ver: TREMBLAY, Gaëtan. **De Marshall McLuhan a Harold Innis ou da Aldeia Global ao Império Mundial**. Trad: Cristiane Freitas Gutfreind. Revista Famecos. Nº 22. Porto Alegre: dezembro de 2003. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3228/2492> (acessado em 01 de junho de 2011).

Diante disso, optamos por resumir o debate na apresentação de alguns pontos da obra de Umberto Eco, *Apocalípticos e Integrados*<sup>79</sup>, que contém síntese, análise e crítica às duas correntes de reflexão sobre a cultura de massa acima citadas e uma consistente reflexão sobre os meios de comunicação de massa em suas mais variadas versões (cinema, rádio, televisão, jornal, revistas em quadrinhos etc).

O primeiro problema apontado pelo autor reside no fato de que o próprio termo **cultura de massa** ou **indústria cultural** implica a “incapacidade mesma de aceitar esses eventos históricos e – com eles – a perspectiva de uma humanidade que saiba operar sobre a história”<sup>80</sup>. Para Eco, essa incapacidade leva a entender “cultura de massa como sinônimo de anticultura”<sup>81</sup>.

Feita essa observação inicial, o autor prossegue sua obra, pedindo desculpas pelas generalizações que o título impõe. Mas não há como negar que ele resume de forma contundente as posições em análise. Segundo Eco, nesse campo se encontram, de um lado, os apocalípticos, críticos da cultura de massa - intelectuais cuja visão de mundo divide os grupos humanos em aqueles capazes e dignos de acesso à cultura e aqueles, a grande maioria, a quem o acesso à cultura deve ser restrito ou intermediado - para quem a emergência de veículos de acesso em massa à cultura se traduz como indício do fim dos tempos<sup>82</sup>; e, de outro lado, contrapondo-se a essa visão elitista e negativa, os integrados, para quem os veículos e a existência de uma cultura de massa são por si benéficos.

---

<sup>79</sup> ECO, U. **Apocalípticos e Integrados**. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2006.

<sup>80</sup> ECO, 2006, p. 14.

<sup>81</sup> *Idem*, p. 8.

<sup>82</sup> Em tom irônico, Eco descreve o apocalíptico como sendo aquele que “consola o leitor porque lhe permite entrever, sob o derrocar da catástrofe, a existência de uma comunidade de *super-homens*, capazes de se elevarem, nem que seja apenas através da recusa acima da banalidade média” e conclui constatando que “o universo das comunicações de massa é – reconheça-mo-lo ou não – o nosso universo; e se quisermos falar de valores, as condições objetivas das comunicações são aquelas fornecidas pelas existências dos jornais, do rádio, da televisão, da música reproduzida e reproduzível, das novas formas de comunicação visual e auditiva. Ninguém foge a essas condições, nem mesmo o virtuoso, que, indignado com a natureza inumana desse universo de informação, transmite o seu protesto através de canais de comunicação de massa, pelas colunas do grande diário, ou nas páginas do volume em paperback, impresso em linotipo e difundido nos quiosques das estações”. (*Idem*, p. 9-11)

Aceita a inevitável necessidade de simplificação e generalização que toda obra exige, Umberto Eco inicia sua reflexão sobre as teses defendidas por cada uma das posições apresentadas, concluindo que tanto apocalípticos quanto integrados falham em suas análises. Os primeiros, por imaginarem que a cultura de massa “seja radicalmente má, justamente por ser um fato industrial, e que hoje se possa ministrar uma cultura subtraída ao condicionamento industrial”, e os segundos, por pensarem que “a multiplicação dos produtos da indústria seja boa em si, segundo uma ideal homeostase do livre mercado, e não deva submeter-se a uma crítica e a novas orientações”<sup>83</sup>.

Para o autor, a questão posta em ambos os lados é a seguinte: é a cultura de massa ruim ou boa?, quando, na verdade, a reflexão a ser feita é sobre o fato de que

...do momento em que a presente situação de uma sociedade industrial torna ineliminável aquele tipo de relação comunicativa conhecida como conjunto dos meios de massa, qual a ação cultural possível a fim de permitir que esses meios de massa possam veicular valores culturais?<sup>84</sup>

Ou seja, diante de uma realidade posta, a discussão se ela é boa ou ruim se torna inócua, o debate, na verdade, deve ser estabelecido pelos questionamentos de possibilidades e limites impostos pela nova ordem e pela busca de seu desenvolvimento ético. Eco defende a participação dos homens de cultura nos meios de comunicação de massa. Para ele, pequenas atitudes, ainda que tomadas como reformistas, são formas revolucionárias de atuação, “daí a necessidade de uma intervenção ativa das comunidades culturais no campo das comunicações de massa. O silêncio não é protesto, é cumplicidade, o mesmo ocorrendo com a recusa ao compromisso”<sup>85</sup>. Essa atuação se daria nos pequenos atos e não distinguiria nenhuma forma de cultura de massa. Nem mesmo a televisão, mecanismo da indústria cultura de massa, definido por Eco como sendo o meio cuja condição é a mais singular, uma vez que, entre todos os meios de

---

<sup>83</sup> Idem, p. 49.

<sup>84</sup> Idem, p. 50.

<sup>85</sup> Idem, p. 52.

comunicação de massa, é o que possui o público mais vasto e indiferenciado, sendo consumível inclusive por analfabetos e crianças.<sup>86</sup> Ele afirma que “reconhecer as possibilidades ínsitas até mesmo num bom programa de canções ou num desfile de modas e compreender a necessidade de completar esses aspectos com uma função de denúncia e convite à discussão, essa é a tarefa do homem de cultura diante do novo meio”<sup>87</sup>, porque, segundo palavras suas, ainda sobre a televisão, “uma civilização democrática só se salvará se fizer da linguagem da imagem uma provocação à reflexão crítica, e não um convite à hipnose”<sup>88</sup>.

Essa obra de Umberto Eco é publicada na Europa na década de 1960, período em que, naquele continente, a televisão já gozava de mais de vinte anos de existência. Nessa mesma época, no Brasil, a televisão ainda estava em sua infância, era localizada e se mantinha com uma programação descontínua, muito próxima da programação de rádio. É somente em meados dessa década (1965) que o cenário televisivo no Brasil sofre a sua guinada. A instituição do regime militar fez com que o governo incentivasse as telecomunicações, que deveriam ser arma na busca de uma unidade nacional<sup>89</sup>. À expansão dos canais de televisão e redes de transmissão a todas as regiões do Brasil, alia-se a emergência de uma nova emissora que nasce sob um viés mais profissional que a artesanal precursora da televisão no Brasil, a TV Tupi, e dará perfil diferenciado ao meio televisivo brasileiro, a Rede Globo de Televisão<sup>90</sup>.

---

<sup>86</sup> Cf. ECO, 2006, p. 352.

<sup>87</sup> Idem, p. 351

<sup>88</sup> Idem, p. 353.

<sup>89</sup> Ver: MATTELART, M. e A. **O Carnaval das Imagens: A Ficção na TV**. Trad. Suzana Calazans. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1998. Nesse livro, os autores se propõem a estudar a formação da televisão brasileira, dando ênfase à Rede Globo de Televisão e destacando a íntima relação entre a expansão dessa Rede, o regime autoritário e o perfil profissional empreendido pela emissora. No início do trabalho, eles afirmam que a promulgação do primeiro código brasileiro de telecomunicações, em 1962, possui conexão com o golpe de 1964 e a íntima relação dos militares com as telecomunicações, uma vez que “o código confia ao Estado a responsabilidade de instalar e explorar as redes de telecomunicações e confirma o caráter privado de rádio-teledifusão. Portanto, dois anos antes do golpe de estado de 1964, o Estado Maior das Forças Armadas (e mais particularmente a Marinha e o Exército) fez pressão para que esse código viesse à luz o mais depressa possível. Pressente-se o elo que o regime militar instaurará entre os objetivos de instalação de uma rede nacional de comunicação e os de segurança nacional. Em 1965 foi criada a Embratel, cuja divisa é: *A comunicação é a integração*” (p. 37).

<sup>90</sup> Na década de 1960 uma outra importante rede de televisão surge no cenário brasileiro, a Excelsior.

Mas, ainda que imaturas, a televisão e a indústria cultural, contrariamente ao que Renato Ortiz afirma em sua obra<sup>91</sup>, provocaram a reflexão de muitos profissionais no Brasil, dividindo espaço com outros debates, como o nacionalismo e o retorno à democracia. Essas reflexões não foram feitas de forma sistemática<sup>92</sup>, elas estão dispersas em depoimentos e obras dramáticas<sup>93</sup>.

Prova dessa preocupação se confirma, entre outros espaços, nos debates realizados em 1975, no interior do Teatro Casa Grande<sup>94</sup>. Entre as várias mesas de reflexão ocorridas naqueles quase dois meses, uma ilustra bem a discussão que o Brasil já possuía sobre a televisão. No dia 5 de maio de 1975, composta pelo professor e teórico de linguagem Muniz Sodré e pelo diretor de novelas da Rede Globo de Televisão, Walter Avancini, e mediada por Paulo Pontes, dramaturgo com vasta atuação no teatro e na televisão brasileira, uma mesa foi constituída para refletir sobre os mais variados aspectos da televisão no Brasil. Apresentar o teor da discussão desenvolvida nesse encontro parece importante para que o leitor perceba as especificidades do debate

---

Nascida em 1960, ela inaugura uma nova programação: I Festival Nacional de Música Popular Brasileira; primeira telenovela diária; princípios de horizontalidade e verticalidade na grade de programação e substituição das adaptações de obras estrangeiras, comuns à época, por programas com linguagem coloquial e temáticas nacionais. Com um perfil nacional democrático, a emissora dá apoio ao governo João Goulart, o que acaba por torná-la alvo de perseguições do governo militar até a sua cassação em 1970.

<sup>91</sup> ORTIZ, R. **A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural**. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasileira, 1991.

<sup>92</sup> Exceção aos artigos escritos por Ferreira Gullar para a *Revista Civilização Brasileira*, em 1968. Ver: GULLAR, F. **Problemas Estéticos na Sociedade de Massa**. Revista *Civilização Brasileira*. Editora Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1966. (números 6,7 e 8 – março, maio, julho de 1968)

<sup>93</sup> A título de ilustração, podem-se citar quatro peças cuja temática é a crítica aos valores negativos veiculados pela televisão, são elas: de Oduvaldo Vianna Filho – *Corpo a Corpo*; *Mão na Luva* e *A longa Noite de Cristal*; de Paulo Pontes – *Doutor Fausto da Silva*. Além dessas, há inúmeras peças onde estão presentes passagens que demonstram a interação das personagens com veículos de comunicação de massa, ora para ressaltar o seus valores positivos, ora para denunciar os seus aspectos negativos.

<sup>94</sup> Os debates ocorreram entre os dias 7 de abril e 26 de maio de 1975, nas dependências do Teatro Casa Grande do Rio de Janeiro, versaram, além de televisão, sobre cinema, teatro, música popular, artes plásticas, jornalismo, literatura e publicidade e, em cada sessão, centenas de pessoas dialogaram com os profissionais lá presentes. Esse encontro foi denominado *I Ciclo de Debates da Cultura Contemporânea* e está registrado no livro: **Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande**. Rio de Janeiro: Editora Núbria, 1976. (Coleção Opinião). É importante salientar que esse debate se dá 25 anos depois da primeira transmissão televisiva no país. Do amadorismo ou experimentalismo, como definem alguns, dos primeiros anos, marcados pela transposição dos programas de rádio para a televisão e por uma programação ao vivo, a televisão de 1975 já havia se familiarizado com a existência do vídeo teipe (instaurado pela Rede Globo de Televisão em 1965) e de uma grade de programação fixa.

em solo brasileiro.

Naquele dia, o primeiro a ser convidado a falar foi Muniz Sodré. O cientista inicia sua explanação citando Eisemberg e a sua síntese sobre as críticas que se fazem à televisão<sup>95</sup>. Na análise de Muniz Sodré, as sete principais críticas feitas à televisão - pontuadas por Eisemberg - e as respectivas opções de saída<sup>96</sup> - podem ser resumidas na afirmativa de que, na visão do teórico alemão, para se ter uma boa televisão (produtiva e que marcha para o progresso) basta que ela esteja nas mãos de pessoas de boa vontade, com boas ideias, capacidade manipuladora e domínio da técnica. Considerando a análise feita por Eisemberg por demais simplista, o teórico brasileiro afirma que “o problema da televisão não está colocado no uso puro e simples dos meios, no uso puro e simples do veículo. A relação que a televisão institui é uma relação basicamente ruim, qualquer que seja o dono, qualquer que seja o meio que esta televisão institua”<sup>97</sup>. Para o autor, atuando no campo do simbólico de forma diferenciada da maneira como a escrita atuou, a televisão, através da imagem, estabelece uma relação com o real não só de representação, mas de influência sobre sua construção. E essa influência é feita de forma autoritária, porque a televisão não estabelece uma relação de diálogo com o seu receptor. Numa visão negativa, Muniz Sodré não vislumbra aspectos ou possibilidades

---

<sup>95</sup> Renomado filósofo alemão com vasto trabalho de reflexão sobre os efeitos da televisão na sociedade moderna.

<sup>96</sup> As crítica e soluções apontadas por Eisemberg são esquematizadas pelo professor Muniz Sodré na seguinte fala: “O primeiro ponto crítico é o seguinte: existe um controle central, o programa é controlado inteiramente por um ponto único, por um organismo central, que não deixa margem a outros centros produtores junto ao público que recebe aquele programa. Eisemberger diz então que a saída para isso é descentralizar, é não haver uma central única, um monopólio produtor de programas. O segundo ponto crítico, decorrente do primeiro, é haver um só transmissor e muitos receptores. A situação corrente é vermos um alguém que fala para muitas pessoas que ouvem. A saída apontada por Eisenberg é que cada receptor se torne, ao mesmo tempo, um transmissor... O terceiro ponto crítico é a imobilização de indivíduos isolados que a televisão provoca, ao atingir o indivíduo na multidão e monopolizá-lo em casa, na poltrona...a saída para isso é a mobilização do grupo... O quarto ponto crítico, diz ele, é uma relação passiva, uma relação de passividade que a televisão mantém com aquele a quem se dirige. A saída, para Eisemberg, é o estabelecimento de uma relação em que o indivíduo, ao mesmo tempo em que ouve, fala também, influencia o veículo...O quinto ponto crítico é a despolitização que, segundo ele, a televisão provocaria. O contrário disso seria uma televisão em que todo mundo participasse, uma televisão necessariamente política...O sexto ponto crítico é o fato de a televisão ser produzida por especialistas, o que a torna necessariamente coercitiva. A televisão de produção coletiva seria o contrário disso, onde todo mundo não formado, não especializado, poderia produzir espontaneamente seu programa. Finalmente, o sétimo ponto crítico é o controle da televisão por proprietários, quer dizer, por donos únicos. O contrário disso seria o controle da televisão por organizações de algum modo auto gestoras.” (Idem, p. 122).

<sup>97</sup> Idem, p. 123.

de positividade na produção televisiva, uma vez que, para ele, “toda e qualquer linguagem, toda e qualquer fala mediatizada pela televisão é uma fala condenada à estabilidade, porque é uma fala sem resposta possível”<sup>98</sup>.

Assumindo que a televisão possui muitos problemas, Avancini sistematiza a sua fala, primeiro se colocando como homem de televisão. Logo de início, afirma que nos 25 anos de trabalho exercidos na televisão (mesmo tempo de existência da televisão no Brasil até aquele momento) sempre buscou formas de comunicação com uma massa maior da sociedade. Essa afirmativa, vinda de um profissional desse veículo, serve como resposta ou provocação à tese de Muniz Sodré de que a televisão é um mal sem solução, uma vez que com ela não se estabelece nenhuma forma de diálogo. Prosseguindo, Avancini afirma que a televisão vem sendo tratada como uma ferramenta reprodutora dos valores capitalistas e não como o que ela de fato é, o resultado de uma sociedade pauperizada, desigual e, no período em questão, limitada em sua expressão artística por uma censura autoritária. Para o diretor, fosse outra a realidade do Brasil, outra seria a posição da televisão e, principalmente, diferente seria o produto dela oriundo. Pudessem os autores de teatro atuar em seu ramo, pudessem os profissionais de cinema ter incentivos para as suas produções e, acima de tudo, pudesse o povo em geral, quer nas suas condições financeiras, quer nas culturais, ter a opção de outras formas de entretenimento que não a televisão, essa se veria forçada a, diuturnamente, capacitar e especializar os seus profissionais e repensar a sua programação, uma vez que o público de televisão o seria por escolha própria e não por falta de opção.

Mediando a conferência, coube também a Paulo Pontes assumir a posição dentro do debate de um convidado que não pode estar presente. Se ao professor Muniz Sodré coube o olhar do teórico e a Avancini o do profissional, coube a Paulo Pontes o balanço do dramaturgo que atua na televisão. Para o autor, que no início de sua fala retrocede aos dias de inauguração da TV no Brasil, essa já nasce em desacordo. Filha da vontade de um homem para quem, segundo Paulo Pontes, o mais importante era o título de pioneiro<sup>99</sup>, a televisão surge no país sem a mínima estrutura para tanto. Esse

---

<sup>98</sup> Idem, p. 125.

<sup>99</sup> O autor se refere a Assis Chateaubriand, dono da rede de jornais e rádio Diários Associados, responsável pela primeira emissora de televisão no país. A TV Tupi foi inaugurada oficialmente no dia 18

amadorismo inicial foi substituído 15 anos depois por um profissionalismo técnico importante (impingido pelo “Padrão de Qualidade Globo”), mas que não resolveu o problema principal da televisão que seria mostrar a realidade do Brasil, uma vez que, como afirma o dramaturgo, a “TV Globo é a televisão de um país que já resolveu seus problemas”<sup>100</sup>.

Paulo Pontes, comparando a televisão ao teatro, afirma que em termos dramaturgicos a televisão é um veículo muito pobre se comparada aos recursos usados na dramaturgia teatral, porque ela, a televisão, é naturalista e possui baixa definição visual. Mas, em um aspecto, nenhuma outra forma de arte substitui a televisão. Para o autor, a grande inovação trazida pelo veículo está no fato de que ele, e somente ele, é capaz de levar a imagem de um acontecimento para milhares de lares no instante em que ele está ocorrendo. Para Pontes, diante da imagem de um acontecimento não há necessidade de diálogo, o espectador apreende o ocorrido e o interpreta. Resumindo, Paulo Pontes afirma que sua visão sobre esse meio é a de que, apesar de todas as limitações impostas pelo veículo, muito boas coisas são produzidas pela televisão, acima de tudo porque ela está nas mãos de “um número importante de profissionais que têm visão de mundo, que dão uma contribuição importante, testada, para a cultura brasileira...”<sup>101</sup>. O dramaturgo termina a sua participação com a seguinte fala

A única coisa que tenho a criticar – não à televisão, porque ela é efeito e não causa, como disse o Avancini – é que um veículo que pode ser mais do que isso, esteja alienado da sua grande matéria-prima que é a vida dos homens, seus conflitos, suas expectativas.

No Brasil, salvo alguma iniciativa, a televisão tem tido imensas dificuldades, e dou este testemunho como profissional, para fazer aquilo que o Avancini pediu: “Ser a expressão da realidade do país”.

---

de setembro de 1950.

<sup>100</sup> CF. **Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande**. Rio de Janeiro: Editora Núbia, 1976. (Coleção Opinião), p. 135.

<sup>101</sup> Idem, p. 136.

O debate estabelecido no Brasil, representado por essa mesa, difere em alguns aspectos do debate apresentado por Umberto Eco, mas, guardadas as especificidades estabelecidas em ambos os debates, pode-se notar um tom apocalíptico no discurso do professor Muniz Sodré e um viés não integrado, mas mais otimista - muito próximo da visão que o próprio Umberto Eco possui sobre a indústria cultural de massa – nas palavras, tanto de Walter Avancini quanto de Paulo Pontes. Um discurso que não procura o ideal, mas, diante da realidade inevitável, propõe ações possíveis e aposta na capacidade humana.

Quando esse debate ocorreu, Vianinha já estava morto, mas, no período em que viveu, refletiu sobre o impacto da indústria cultural de massa em geral no cotidiano da sociedade brasileira. Sobre a televisão em especial, deixou escritos nos quais se apreende tanto a crítica feita quanto as possibilidades abertas, uma vez que, declaradamente, o autor não foi refratário ao veículo. Para entender a posição de Vianinha sobre a televisão há que percorrer três caminhos distintos. O primeiro exige uma apresentação e análise de seus trabalhos para o teatro, cujos enredos são os bastidores do universo televisivo. Nesses textos Vianinha lança o seu olhar crítico a esse meio. O segundo caminho é o da apresentação e análise de suas últimas entrevistas. Nelas Vianinha explica a sua atuação na TV. Por último, completando os indícios deixados pelo autor, está a apresentação e análise de seus trabalhos para a televisão. Assim, podemos ter uma visão abrangente tanto dos limites quanto das possibilidades que o dramaturgo via para esse meio e de que maneira ele usou os espaços existentes na criação de uma teledramaturgia política, voltada para a apresentação dos problemas e da cultura brasileiros.

Vianinha escreveu muito para a televisão e nesses trabalhos teve muitos parceiros. Suas incursões nesse veículo iniciam-se em 1961, quando escreve para Tv Excelsior a peça *Cia Teatral Amafeu de Brusso*. Em 1964, escreve *O Matador* e *O Morto do Encantado Saúda e Pede Passagem*. Com a primeira recebe o prêmio de melhor peça para a televisão no Rio de Janeiro e São Paulo. Ainda durante boa parte da década de 1960, em parceria com Paulo Pontes, escreveu o *Especial da Bibi*, teleteatro apresentado pela atriz Bibi Ferreira, na TV Tupi. No início da década de 1970, entra como *free lancer* e, posteriormente, como contratado, no quadro de escritores da Rede

Globo de Televisão. Na emissora, atuou como idealizador e escritor, em parceria com Armando Costa, da série *A Grande Família* e como um dos muitos escritores de episódios para o programa *Caso Especial*. Neste trabalho, optamos pela análise dos textos escritos para serem *Casos Especiais*, por serem os textos mais próximos em sua concepção do tempo em que o autor deu suas últimas entrevistas, por serem trabalhos inseridos no contexto de reformulação da qualidade dos programas de televisão no Brasil, por serem, em sua maioria, ainda desconhecidos do grande público e por estar entre esses textos a obra que, segundo palavras próprias em suas últimas entrevistas, mais gratificou o autor escrever e cuja cena é objeto de análise deste trabalho, a adaptação da tragédia grega *Medeia*.

## **2.1 Nos Palcos e na Mídia: Vianinha Reflete Sobre a Televisão**

Basta uma breve leitura das peças de Vianinha para se perceber que o dramaturgo foi filho de um tempo no qual a indústria cultural de massa já era uma realidade dos grandes centros do país. Nelas, seus personagens convivem de forma corriqueira com jornais impressos, rádios, cinema e televisão. O autor colocou em seus textos fragmentos de sua visão sobre a indústria cultural, não sendo objetivo de nenhum deles o exaustivo debate a respeito dos diversos meios de comunicação de massa no Brasil. Mas, ainda que de forma discreta, por trás de enredos diversos, pontuou de forma indireta suas críticas sobre a mídia em geral. Essa postura é denunciadora do seu olhar para e sobre tal realidade. Vianinha não gastou páginas e páginas de sua criação criticando e maldizendo a mídia, ou deu entrevistas nas quais delegava à televisão a culpa do esvaziamento dos teatros. Ao contrário, criticou sabendo que a televisão era uma realidade no país, que abria caminhos e espaços de atuação e que se males existiam em seu interior eram mais produto de uma sociedade que vilanias do meio em si. Buscar essas notas no intuito de perceber a crítica que Vianinha faz, é um exercício que impõe ao pesquisador a procura do detalhe dentro da densidade do que foi a sua dramaturgia. Verificamos que, se não em todas as suas peças, em grande parte delas há, em algum momento de seu desenrolar, a relação das personagens com meios de

comunicação de massa.

Essa afirmativa se confirma já em sua primeira obra, *Chapetuba Futebol Clube*, escrita no tempo em que o dramaturgo fazia parte do Teatro de Arena. Nesse texto, a presença do rádio é uma constante. Ora como distração, ora como veículo que apresenta o time do Chapetuba e, como moeda de troca, uma vez que é do patrocínio pago por seu pai à rádio Pagé que Paulinho “ganha” o direito de estar escalado no time. Nessa obra, estão marcadas a face de utilidade do veículo e o comércio necessário para sua manutenção. Assim como a televisão, o rádio sobrevive de anúncios e concessões.

Outro meio de comunicação de massa muito freqüente em suas obras é o jornal impresso. Em *Papa Highirte*, peça do pós golpe, em um dos muitos *flashbacks* do velho e derrotado ditador, há um diálogo entre ele e Perez y Mejia, então aliado e, posteriormente, golpista na destituição de Papa do poder, no qual Papa chama a atenção de Perez para a notícia veiculada no jornal O Clarín que afirma haver tortura em seu governo. Perez nega as notícias veiculadas pelo jornal e alerta o ditador de que o jornal deveria estar fechado. Nesse pequeno diálogo, irrelevante para a profundidade da obra, Vianinha desenha o importante papel dos jornais nos países vitimados por golpes militares na América Latina. Ainda que alguns servissem de veículo da ideologia do regime, era característica da maioria deles o caráter de denúncia e de busca de espaços para a crítica. Para aqueles que denunciavam de forma aberta o regime, o fim era o fechamento, a perseguição a seus profissionais e, em alguns casos, os atentados.

Mas, se o jornal impresso tem o seu caráter denunciador, a sua necessidade de manutenção se faz nas ligações financeiras com empresários que anunciam em suas páginas e que procuram veículos que coadunam com seus pensamentos e com suas necessidades de multiplicação financeira. Há que se fazer concessões. Vianinha, ciente das concessões a serem abertas na luta cotidiana, optou por demonstrar, a partir de dois personagens jornalistas, a divisão que se instaura em todos nós quando nos vemos diante da luta entre a defesa intransigente de ideais e a necessidade material cotidiana que impõe negociações e limites, restringindo os espaços de atuação. Assim, ele cria os “Lúcios” de *Moço em Estado de Sítio* e *Mão na Luva*<sup>102</sup>. Nesses dois textos, impera a

---

<sup>102</sup> Em sua versão original o texto recebeu o título de Corpo a Corpo, mas, tendo sido descoberto depois

divisão dos dois jornalistas que convivem diuturnamente com as negociatas e com os limites que um jornal impõe a seus profissionais. Suas permanências e adequações ao veículo desencadeiam uma série de questionamentos dos que o cercam e de si mesmos, mostrando quão distantes nos tornamos dos jovens idealistas que fomos quando temos que nos lançar no mundo em busca da sobrevivência cotidiana. O quanto, segundo palavras de Lúcio de *Mão na Luva*, nos sujamos, puimos e manchamos na feia batalha que há todos os dias no mundo.

E sobre a televisão especificamente, o que registram as obras dramáticas do autor? Em princípio, duas pequenas passagens de dois textos do dramaturgo chamaram a atenção. A primeira passagem está na obra *Nossa Vida em Família*, em que a televisão aparece e interage com os personagens nos vários cenários que compõem as casas dos filhos do casal de idosos Sousa e Lu. Uma interessante fala a respeito dela ocorre durante o almoço em família no qual se anuncia que o casal não poderá mais continuar na casa em que moram, porque o aluguel subiu muito e eles não têm condições de arcar com o pagamento. Diante da realidade que se apresenta, Cora, a filha mais nova, sente-se mal e diz que aquele mal-estar tem se tornado uma constante em sua vida e que diante desse quadro de náusea só uma coisa a anima: a novela das sete, da Globo, em São Paulo. A televisão no caso de Cora cria um mundo diferente daquele que diariamente ela tem que enfrentar, um mundo de sonhos, de esperança, uma ilusão que refrigera a sua vida, um pedaço de ânimo para a longa jornada de desânimo.

Em outra peça, numa personagem também feminina, Vianinha demonstra a presença significativa da televisão na vida diária dos brasileiros. A peça em questão é *Rasga Coração* e a personagem é Nena, a esposa do imortal personagem Manguari Pistolão. Constantemente vestida em seu penhoar, numa nítida alusão de quem não quer acordar ou enfrentar o mundo, é com a televisão, principalmente com a telenovela, que ela foge do seu cotidiano de contas, problemas e decepções. Numa passagem do texto, é noite e ela está fazendo as contas do mês com o marido, impaciente ela pede que continuem para poderem acabar logo porque ela precisa assistir à novela e completa que a novela é horrível. Para Nena, qualquer novela, por mais horrível que seja, é melhor que o seu dia a dia, é melhor que a necessidade de diálogo com o marido, com o filho.

---

da morte do autor e já sendo conhecido do público o famoso monólogo *Corpo a Corpo*, escrito em 1970, o título foi modificado para *Mão na Luva*, diferenciando-o desse.

Objeto de fuga de uma vida que perdeu o sentido.

Nesses dois textos, a partir dos dois fragmentos apresentados, Vianinha denuncia alguns aspectos que ele apreende como importantes sobre a televisão na sociedade brasileira. As duas personagens são mulheres, têm idades diferentes e cotidianos distintos, Nena é uma dona de casa que administra os ganhos do marido, Cora é uma jovem mãe e esposa, que trabalha fora para ajudar nas contas da casa. Independente das diferenças que as caracterizam, ambas estão infelizes em suas vidas. Cora sente náuseas, nojo da vida. Nena é a apatia personificada. Para as duas, o ponto de fuga da realidade é a televisão. Tais inferências levam à possível constatação de que Vianinha entendia a televisão, primeiro, como um veículo cujo público majoritário era constituído por mulheres e, segundo, e aí independe do gênero de seus espectadores, a televisão teria um poder hipnótico, que desmobiliza, aliena, criando uma realidade que não existe, mas à qual nos agarramos para sobreviver.

Mas, se nesses textos a televisão surge em momentos pontuais, em três peças teatrais do autor ela aparece como a chave das ações de seus protagonistas. A primeira delas é *A Longa Noite de Cristal*, escrita em 1969, cuja ação se desenrola, em grande parte, no cenário de uma rede de televisão. De início, nas primeiras rubricas do texto, tem-se a descrição do cenário de um estúdio de televisão, o movimento dos operadores de câmera, a bancada do telejornal onde Flávia, companheira de bancada de Cristal, retoca a maquiagem. Ouve-se, enquanto o jornal não entra no ar, a programação que está sendo exibida. Pelo teor do texto, parece ser uma novela de príncipes cujo cenário é o Oriente, bem ao gosto da escritora de novelas que por muito tempo escreveu para a televisão brasileira, a cubana Glória Magadan. Tem início um burburinho, Murilo, diretor do telejornal e amigo pessoal de Cristal, pergunta desesperadamente se o apresentador já chegou. Com as constantes negativas como resposta, ele monta um plano de apresentação para Flávia, caso Cristal não apareça. Faltando poucos minutos para o telejornal ir ao ar, entra Cristal. Cantando o hino do seu time de coração ele se aproxima de Flávia, tira-lhe o espelho das mãos e fala

Já chega, está bonita à saciedade. Isso é um jornal de televisão da família brasileira; não é cinema-couchon; um jornal de televisão eloquente e desinformado como qualquer outro, mas que o Murilo

acha que é tão bem informado quanto o juízo final. Ninguém mais está ouvindo as notícias Flavinha, todos só pensam em cama e coisas indus com você, como essa vizinha de meio decibelzinho... só olham a moça, ninguém mais olha pra mim! Por isso que o Fernandinho, o nosso Dr. Fernandinho não me dá aumento.

Essa primeira fala de Cristal, com o seu tom de deboche, denuncia algumas realidades. A primeira é a necessidade da beleza de Flávia na bancada para aumentar a audiência do programa, independentemente de sua competência para o exercício da profissão. E a segunda é a afirmação de que o jornal nada informa, afirmativa que denuncia, além de uma realidade, uma das causas de infelicidade de Cristal. No decorrer da cena isso se confirma com o anúncio de uma notícia na “boca do cofre” informada por Cristal. Com o entusiasmo dos seus dias de glória, ele dá a notícia de uma mulher que deu à luz uma criança na calçada em frente ao hospital, depois de ir a ele diversas vezes e, por descaso dos médicos, não ser devidamente examinada. A notícia vai ao ar dando a Cristal a sensação de retorno ao jornalismo de outros tempos. Contudo, o hospital em questão, é anunciante do jornal. A notícia deve ser desmentida. Cristal se nega a desmentir o que viu, Flávia o faz e, para surpresa de todos, no último minuto do telejornal, Cristal chama a atenção das câmeras para si e desmente o desmentido. Certo ou não, o ato de Cristal gera consequências funestas para todos. Murilo, diretor do programa, pede demissão em solidariedade à demissão de Cristal e a luta por um outro telejornal às dez horas da noite é vencida pela inclusão de mais uma novela no horário. Um outro telejornal abriria novos espaços de atuação e, nesse caso, o silêncio de Cristal seria muito mais útil naquele momento. Cristal não aceita as regras e seu fim é o ostracismo num programa de rádio durante a madrugada.

A peça, ainda que o faça, não tem por objetivo demonstrar o mundo da televisão. Ao contrário, ela serve de metáfora das nossas necessidades cotidianas de adequação à realidade. Daí porque a discordância de seu autor quando da encenação do texto. Para ele, Cristal, com todos os seus problemas pessoais e profissionais não é alguém que tem um drama que “vale a pena ser vivido”. Longe disso, a sua incapacidade de se comunicar com a esposa, de perceber o esforço e companheirismo de Murilo, a sua constante chacota com o mundo é reflexo de alguém que, segundo palavras do próprio

autor, se desatarraxou do mundo<sup>103</sup>. Daí a sua impotência sexual, a embriaguês constante e a tentativa infeliz de suicídio. Índícios ou representações que o autor constrói daqueles que não têm potência geradora de vida - necessária no enfrentamento dos desafios lançados todos os dias - que não têm lucidez para resolver os problemas cotidianos e para quem, quando a vida não anda como o esperado, colocando-o como centro do mundo, só há uma saída, a morte. De forma lúcida Vianinha descreve o cenário de um telejornalismo, denuncia os acordos e as negociatas, ao mesmo passo que discorda da atitude voluntarista de Cristal.

Em resposta ao desacordo com a encenação de *A Longa Noite de Cristal*, no mesmo ano de 1970, Vianinha escreve nova peça na qual o pano de fundo é o cotidiano e a crise de um homem da mídia televisiva entre o ideal e a realidade. A peça em questão é o monólogo *Corpo a Corpo* e nela o autor coloca o personagem Vivácqua numa longa e insone noite de questionamentos. Publicitário de comerciais para a televisão, Vivácqua foi aos poucos cedendo às ilusões de consumo e falsas necessidades criadas pela própria profissão, o que o levou a se afastar gradativamente do convívio com a mãe, a estabelecer um noivado com Sueli - filha do dono da agência – baseado no interesse e não no afeto, a abrir mão do sonho idealista de cineasta de documentários e a trair o melhor amigo em nome de uma promoção profissional.

Na longa noite vivida por Vivácqua, em meio à solidão, a grandes doses de cocaína, a surtos de loucura e sofreguidão sexual, ele põe à mostra a divisão do mundo. Quando planeja retomar antigas relações e sonhos e romper com a vida que possui naquele momento, é noite e o mundo inteiro do protagonista se restringe ao seu apartamento. Consciente do quanto tem que se sujar para estar no mundo, nessa noite,

---

<sup>103</sup> A peça foi encenada em 1970 por Celso Nunes e contou com um elenco de atores como Fernando Torres e Beatriz Segall. Já nos ensaios da peça, Vianinha demonstrou o seu descontentamento. Em 19 de setembro daquele ano, o autor dá uma entrevista ao jornal O Globo, à guisa de explicar o seu desacordo com a montagem. A entrevista foi transcrita no livro organizado por Fernando Peixoto. Ver: PEIXOTO, F. (ORG) **Vianinha: Teatro, Política e Televisão**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

Além da entrevista do autor, ver: ARAÚJO, S. R. **Corpo a Corpo (1975) de Oduvaldo Vianna Filho: do Texto Dramático à Encenação do Grupo Tapa de São Paulo (1995)** – Dissertação de Mestrado (História) – Instituto de História – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003.

ele imaginariamente briga com os que o oprimem, telefona insistentemente para o amigo, resolve retornar para sua cidade. Mas as noites acabam e trazem consigo a necessidade de abrir-se a porta e se lançar no mundo, de fato. O findar daquela longa noite encontra Vivácqua arrumado, sentado sobre a mala, e com as certezas sólidas da noite passada esmorecidas. Olha compulsivamente para o relógio que o alerta da proximidade do embarque no avião que o levará a Aracaju, sua cidade, para estar com a mãe, que passará por uma cirurgia. Vivácqua não se move até que o telefone toca, dando o motivo que ele precisa para continuar na sua vida anterior. Ele deve embarcar imediatamente para os Estados Unidos, a fim de fechar contrato de publicidade com empresa americana. Eis a justificativa que ele esperava. No último momento, ele teme viver à margem do mundo em defesa de ideais impraticáveis, percebe que não há, na verdade, opções. Ou ele continua se “sujando” ou vira povo sem direito a nada. Vivácqua não tira a própria vida, ao contrário, joga-se na lama do mundo. Viril, cria todos os dias a vida que lhe cabe.

Depois de dois dramas, em 1972, Vianinha escreve a comédia *Alegro Desbundaccio (Se o Martins Penna Fosse Vivo)*, que narra a história de Buja, publicitário de comerciais para a televisão que resolve abandonar o trabalho rentável cuja simples menção o leva a ser tomado por ataques de náuseas. Seu apartamento é o desapego, o descuido. Nele entram e saem os amigos, não há chaves na porta. Seus amigos são um protético homossexual; Ênia, a garota hippie que parece sempre estar em outro mundo; De marco, o dono da agência em que Buja trabalhava; Teresa, vizinha de Buja, por quem o protagonista é apaixonado; Cremilda, mãe de Tereza – viúva que “guardou” a virgindade da filha para lhe garantir um casamento vantajoso – e, Sá Gomes, jovem que se apresenta interessado por Tereza e que, na verdade, é um cafetão nas rodas onde circulam homens ricos.

Enquanto a loucura de Vivácqua se faz de sua impossibilidade de viver fora da vida de consumo, Buja não se apega a nada que possa impor seu retorno a antiga vida de publicitário. Sua determinação em viver uma vida marginal à vida da sociedade de consumo só é abalada pela presença de Tereza. Na iminência de perdê-la para o amigo De Marco, ele faz mais uma tentativa de voltar a sua antiga vida. Ele tenta, mas não consegue. Desiste e perde Tereza, que opta por ceder aos convites de Sá Gomes.

Buja não é infeliz, tampouco tem-se certeza de sua felicidade, afinal, trata-se de uma comédia, cujo sentido se constrói na denúncia caricatural das situações. Ele é, nas palavras de seu criador, “um sujeito que tenta não participar mais desse mundo. É a história de como é muito difícil conseguir isso individualmente. Como é quase impossível conseguir isso individualmente”<sup>104</sup>. Se Cristal tenta enfrentar, de maneira voluntarista, as contradições do mundo sem abrir mão das benesses que as geram e se Vivácqua está tão enfronhado no mundo da opulência que não consegue romper com ele, Buja nega a realidade, tenta criar um mundo seu, acreditando, inocentemente, na existência de mundos individuais. Assim como para Cristal e Vivácqua, para Buja também as opções não podem ser individuais. Qualquer que seja o caminho seguido será sempre a conquista de um só, feita de parte de sua infelicidade e da contínua infelicidade da maioria.

Há traços comuns às três personagens. O tom jocoso no tratamento com o mundo; a abertura de dois caminhos a serem percorridos, precisando, necessariamente, que a escolha de um obrigue na negação do outro; o uso de substâncias entorpecentes e, no caso de Cristal e Buja, problemas orgânicos que metaforizam posturas diante a vida – Cristal é impotente e Buja nauseante<sup>105</sup>. A insistência de Vianinha em criar

---

<sup>104</sup>Cf. PEIXOTO, 1999, p. 151.

<sup>105</sup> Note-se que esses problemas orgânicos estão presentes em outros textos do autor. Manguari, protagonista de *Rasga Coração* sofre dores profundas em virtude de uma artrite que impossibilita seus movimentos, numa prova de que os espaços negociados ao longo da vida, a contenção da ação militante e a visão racional de que os espaços de atuação são ínfimos, enfim, toda essa necessidade de contenção de movimento extravasou da alma de Manguari, para o seu corpo e a dor que as desigualdades lhe causam, refletem-se na dor que o corpo sente. A impotência de Cristal é reflexo de sua impotência sobre a vida.

Outro traço recorrente em personagens criados por Vianinha é a tentativa de suicídio. Cristal tenta e não consegue. Medeia tira a própria vida ao final de sua vingança. E Jean Luc, amigo de Lúcio de *Moço em Estado de Sítio*, ainda que aparentemente fosse o personagem mais desligado da realidade, desiste de viver.

Além dos casos crônicos de doenças e das tentativas de suicídio, chama a atenção o número de personagens que sofrem com náuseas. Além dos já citados Cora e Buja, sofrem do mesmo mal Vivácqua de *Corpo a Corpo* e Lúcio de *Moço em Estado de Sítio*. Não há indícios sobre a adesão ou não do autor ao existencialismo sartriano, mas não há como não fazer paralelo entre esses personagens e Antoine Roquetin, protagonista do romance *A Náusea*, de Jean Paul Sartre. Tanto neste quanto nos personagens de Vianinha, a sensação de nojo surge diante de situações cotidianas que colocam às claras o absurdo de suas vidas. Segundo o dicionário de filosofia de Nicola Abbagnano, a náusea é uma “experiência emocional de gratuidade da existência, ou seja, da perfeita equivalência das possibilidades existenciais. A náusea sartriana configura-se como uma experiência ambivalente, pois, se por um lado se identifica com a descoberta da insensatez e do absurdo da existência, por outro coincide com a tese da origem humana dos significados e dos valores. Ora, se no primeiro sentido a náusea pode favorecer uma atitude de passiva

personagens diante de dilemas se fez presente em quase todas as obras escritas no período posterior ao golpe, mas o que chama a atenção nesses três textos é que, ao conceber suas protagonistas como profissionais da mídia televisiva, ele pode ter entendido o referido meio, com suas idiossincrasias, como uma representação concentrada ou como um microcosmo representativo dos dilemas vividos pelo homem brasileiro em seu cotidiano<sup>106</sup>.

As informações que os textos teatrais de Vianinha trazem devem ser complementadas com aquelas deixadas pelo autor em suas últimas entrevistas. Nessas matérias, já muito doente, o dramaturgo refletiu sobre a situação do teatro, tanto ao longo de sua história, quanto no momento vivido da década de 1970, e sobre a sua atuação na televisão e a presença desse meio na sociedade.

No que diz respeito à televisão, nessas matérias estão presentes, de forma direta, as principais críticas que o autor já pontuava sobre os produtos do meio, de forma indireta, em suas peças. Nelas, Vianinha reafirma a sua crítica à ilusão criada pelas

---

maleabilidade diante da viscosidade do ser, no segundo pode funcionar como plataforma para um novo e criativo exercício de liberdade por parte da consciência, que pode optar por projetar sobre o mundo os significados que ele não possui em si mesmo. Isso explica porque o Sartre do pós-guerra, apesar das conseqüências negativas e paralisadoras de sua primeira ontologia absurdista, pôde desembocar no caminho de um humanismo da responsabilidade e do compromisso” Ver: ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. 5ª ed. Trad. da 1ª ed. Alfredo Bossi. Versão revista e ampliada. Trad. dos novos verbetes: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 817.

Esses personagens foram criados após o golpe de 1964. Através deles e dos males que os afligem, Vianinha desenhou, senão a angústia que assolava a sociedade, pelo menos parte das angústias que tomavam conta dele mesmo. Uma angústia feita da impossibilidade, da perplexidade e da necessidade de retroceder diante de um regime absurdo. Novas questões se colocavam, antigos problemas deviam ser reanalisados, a realização dos sonhos tinha que esperar. Tudo isso causava a sensação de dor, de imobilidade, de impotência, de perda da razão e de nojo diante da vida.

<sup>106</sup> Sobre as obras apresentadas, Patriota salienta que: “*Com o intuito de refletir e de colocar em debate temas como indústria cultural e publicidade, Vianinha escreveu A Longa Noite de Cristal (1969), Corpo a Corpo (1970) e Allegro Desbum (1973). Estas peças formam um conjunto harmonioso no universo de preocupações do dramaturgo, porque, por meio dos protagonistas, o autor procurou explorar diferentes nuances de uma mesma questão.*” Ver: PATRIOTA, 1999, p. 130.

Também defendendo o argumento de que nesses três textos Vianinha reflete sobre o impacto da indústria cultural no Brasil, há o artigo da professora Sandra Rodart: ARAÚJO, S. R. **Aspectos da Indústria Cultural e Publicidade no Brasil por Meio da Dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho**. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. Uberlândia, v.1, n.1, Ano 1, out/nov/dez/2004. Meio Digital, www.revistafenix.pro.br.

empresas de publicidade. Uma ilusão que despertava o desejo de brasileiros por bens de consumo que não eram acessíveis à grande maioria da população. A relação entre desejo e a desigual possibilidade de compra, na visão do autor, aumentaria a competição desigual e a individuação, criando ainda a ilusão de um país destituído de problemas e prenhe de pessoas sorridentes, bem sucedidas, alimentadas e vestidas. Além do caráter de consumo, o autor também criticava o fato de que a televisão possuía um importante papel, juntamente com o golpe militar, no processo de desmobilização das massas.

Mas se havia críticas a serem feitas à televisão, os espaços por ela abertos não podiam ser negligenciados. E é a possibilidade de atuação nesses espaços que justificavam, para o autor, sua atuação nesse veículo. Em entrevista concedida a Luiz Werneck Vianna - a penúltima antes de sua morte -, perguntado sobre por que fazer televisão, o autor resume suas razões. Ainda que extensa, pelo valor esclarecedor, a resposta merece ser transcrita.

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 *Guide* (americana, com tiragem de 6 milhões de exemplares) fez uma análise da programação mundial de televisões. Chegou à conclusão de que praticamente em todo o mundo, no chamado horário nobre, predomina a produção americana, as séries para a TV: a mentalidade do policial, de um perseguindo o outro. A revista, porém, notava, com indulgente estranheza, que num país da América do Sul a televisão não seguia essas normas mundiais. Era o Brasil. No Brasil, das 6 da tarde, até 10 e meia da noite – uma faixa bem mais extensa do que o “horário nobre” – só existe produção de autor nacional, só produção nacional, *The Novels*, como eles dizem. Será que este simples fato 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 não é o que ela exhibe, é o que ela deixa de exibir, Este problema foge a 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 esses valores mais nobres criados pela humanidade à custa de séculos.**<sup>107</sup>

Para Vianinha, a distinção na produção televisiva brasileira, que, ao invés de abrir espaço para séries americanas, cativou um público fiel de uma programação noturna extensa e de produção nacional, criava um amplo espaço de atuação do escritor que, para dramaturgos da sua geração, não podia ser negligenciado<sup>108</sup>. Segundo ele, era “muito significativo trabalhar na televisão brasileira e lutar nela, da mesma maneira que trabalhar na imprensa, trabalhar no rádio, trabalhar em qualquer meio de comunicação. A televisão não é um meio de comunicação “maldito”, ou amaldiçoado pela sua própria natureza”<sup>109</sup>. Para o dramaturgo, mais importante do que lutar contra aquilo de que discordava e que era veiculado pela televisão era ocupar os espaços possíveis para dizer o silenciado, esquecido ou negligenciado. A professora Rosangela Patriota sintetiza de

---

<sup>107</sup> PEIXOTO, F. Op. cit.p, 172. (Grifo nosso).

<sup>108</sup> Sobre a necessidade de ocupação dos espaços abertos pela televisão, como prova de coerência, corrobora com a idéia de Vianinha o seguinte depoimento de Dias Gomes sobre a sua ida para a televisão depois da instituição do AI5: “Sempre sonhara viver só de teatro e por duas vezes conseguira, por dois curtos períodos de alguns anos, e tivera que desistir. Minha vida se repetia em ciclos. Por outro lado, seria uma incoerência. Minha geração de dramaturgos – a dos anos 60 – erguera a bandeira do teatro popular, que só teria sentido com a conquista de uma grande platéia popular, evidentemente. Um sonho impossível, o teatro se elitizava cada vez mais, falávamos para uma platéia a cada dia mais aburguesada, que insultávamos em vês de conscientizar. Agora, ofereciam-me uma platéia verdadeiramente popular, muito além dos nossos sonhos. Não seria inteiramente contraditório virar-lhe as costas?”. GOMES, D. (1922). **Apenas um Subversivo**. Rio de Janeiro:Bertrand Brasil, 1998, p. 255.

Na mesma linha é o depoimento de Maurício Sherman sobre a incursão de Vianinha e Paulo Pontes na televisão: “Confiava neles: Paulo Pontes e Oduvaldo Vianna Filho. E partimos para a ação. Chegávamos cedo na Tupi. Tínhamos uma sala, uma secretária e nos reuníamos diariamente. E ficávamos falando de TV. Eu passei uns três meses só conversando sobre televisão. O diálogo era fácil, porque tínhamos a mesma origem política, só que com uma diferença: eu já havia passado por algumas experiências e a minha cabeça já estava um pouco aliviada de uma série de preconceitos e traumas. Eles simplesmente reagem à televisão. Mas acabaram comprando a idéia, porque realmente não havia como não comprar. Era uma sequência lógica. Você que tem compromisso com o povo, com o pensamento popular, com a cultura popular, não pode ignorar a televisão. Se a TV tem espaços, esses espaços devem ser ocupados por gente preocupada em estabelecer um diálogo objetivo com o povo. E não foi difícil estabelecer esse compromisso com o Vianinha – já havia antecedentes”, apud VIANNA, 1984, p.194.

<sup>109</sup> Idem, p. 185.

forma inequívoca a relação do dramaturgo com esse meio, ao afirmar que Vianinha, além de assumir a resistência como forma de luta pela democracia, teve também que manter diálogo com uma indústria cultural emergente e “o papel da publicidade como mantenedora desta indústria.” Ainda para Patriota, “Vianinha é, neste sentido, um dos primeiros homens de teatro a refletir criticamente sobre a indústria cultural, apontando a necessidade de o intelectual se redefinir para não ser por ela massacrado”<sup>110</sup>.

Para muitos de seus contemporâneos, em depoimentos sobre o autor, Vianinha manteve-se coerente com os trabalhos desenvolvidos na televisão. Para Guarnieri “apesar de todas as implicações da TV, apesar das limitações que ela impõe à criação, Vianinha sempre conseguiu ser coerente. Sempre fez um trabalho voltado para a **realidade de alguns problemas de sua gente**, sempre se superando, se desdobrando em mil”<sup>111</sup>. Em outro depoimento, Paulo Afonso Grisolli afirma que foi “sobretudo na televisão que de repente ele surgiu como **renovador excepcional**. Foi através do seu texto de qualidade, da sua imaginação e do **seu amor ao povo brasileiro** que a gente pôde realizar, ultimamente, um trabalho de verdadeira implantação da comédia de costumes brasileira nos quadros da televisão”<sup>112</sup>. Por fim, Fernando Peixoto considera que “na verdade foi a censura e a repressão que transferiram o trabalho de Vianna do teatro para a televisão, onde buscou uma linguagem a partir de sua experiência de dramaturgia. Definiu esta ânsia de comunicação com o público mais amplo como mais urgente e mais aguda”.. E prossegue

Produzida por homens, a televisão existe em função do que os homens pensam. E da postura que assumem diante do trabalho que realizam. Depende portanto do nível de astúcia de alguns, capazes de encontrar brechas numa parede aparentemente intransponível...Os “Casos Especiais” de Oduvaldo Vianna Filho, mesmo aqueles acentuadamente marcados por um desenvolvimento irregular ou ingênuo, mesmo aqueles que se perderam na ousadia de apreenderem temas acima do nível de possibilidade fornecidas pelo esquema, mesmo aqueles que se frustram por uma realização insuficientemente

---

<sup>110</sup> PATRIOTA, 1999, p. 138.

<sup>111</sup> Apud, PEIXOTO, 1999, p. 156. (Grifo nosso).

<sup>112</sup> Idem, p. 156. (Grifo nosso).

criadora, são demonstrações, produzidas pela própria Globo, de um fato incontestável: a abertura, no nível ideológico a favor da cultura nacional, é possível e gradualmente realizável mesmo dentro dos estúdios e do contestável pseudo-hollywoodismo da própria Globo...Sem dúvida esta transformação da televisão em veículo a serviço da libertação cultural nacional-popular não dependerá apenas do esforço individual de alguns. Mas nunca existirá sem este esforço. A opção do escritor, neste caso, penetra com vigor mesmo sem problematizá-lo num nível revelador, o instrumento que possui. Chega a esboçar uma possível nova utilização do mesmo. **Sem dúvida Oduvaldo Vianna Filho não fez o que gostaria de ter feito. Mas realizou o possível, maneira de fazer com que, amanhã, o impossível de hoje venha ser possível.**<sup>113</sup>

Os depoimentos sobre o trabalho de Vianinha na televisão, aqui transcritos, assim como a fala do próprio autor, sintetizam o sentido que o dramaturgo procurou dar aos seus textos ao longo de sua vida. Exponente do teatro qualificado de político e engajado, ele buscou incessantemente e de formas variadas demonstrar os “problemas de sua gente”, o seu “amor ao povo brasileiro” e a “cultura nacional”. De fato, não fez, nem no teatro nem na televisão, “tudo o que gostaria de ter feito”, mas mesmo diante das intempéries não desanimou, repensou e criticou seu próprio trabalho, buscou novas formas de comunicação, o que fez dele um “renovador excepcional”, não só na linguagem televisiva, mas também na teatral.

Tais características o tornaram, à primeira vista, parcialmente diferente de suas criaturas. Vianinha não foi Vivácqua, não sucumbiu ao “canto da sereia” e não temeu se tornar povo, ao contrário, desejava e lutava para que o povo tivesse seus espaços. Também não foi Cristal, negociou, abriu mão de muitas ideias pelo direito de continuar falando, porque para ele mais valia falar pouco a não falar. Nessas comparações, podemos afirmar que ele tampouco foi Buja, porque, em seu pensamento, abrir mão de espaços nem sempre significava não se submeter, longe disso, não atuar nos espaços possíveis era uma atitude egoísta de não dar voz àqueles desprovidos de ferramentas de luta. Ainda assim, esses personagens não são a negação do que Vianinha foi em sua completude, ao contrário, são parte das angústias de seu criador. Não há dúvida de que o dramaturgo, em muitos momentos, deve ter pensado em ceder, desistir ou enfrentar.

---

<sup>113</sup> Idem, p. 158. (Grifo nosso).

Mas, o que vingou foi o outro lado dessa divisão, o lado que enfrentou com as armas disponíveis, que entendeu a complexidade do processo, que não temeu ser erroneamente julgado. Se criaturas são partes representativas das angústias de seu criador, podemos afirmar que Cristal, Buja ou Vivácqua são pedaços, racionalmente, silenciados de Vianinha e que Manguari, Jorge, Mirandolina, Lúcio e Jasão<sup>114</sup> (alguns tidos como traidores ou anti-heróis) são a sua face iluminada.

Entender essa possível relação de um escritor com seus personagens, no caso de Vianinha, é entender suas posições e, mais que isso, é encontrar coerência na atuação de um dramaturgo comunista num meio de comunicação de massa que representava e era mantido pela expressão maior do capitalismo, a publicidade, e que manteve relações estreitas com os desmandos de um regime político autoritário.

Se, nessa altura do texto, houvesse ainda a necessidade de situar a posição de Vianinha sobre a televisão, poderíamos arriscar, retomando o texto de Umberto Eco, que o dramaturgo não foi apocalíptico, uma vez que para ele a disseminação da cultura deveria ser um direito inalienável do ser humano e, se bem usados, os meios de comunicação de massa podiam servir para essa disseminação. Tampouco ele foi integrado, pois percebeu e destacou os limites que o meio possuía. Ao contrário, mesmo não tendo, de forma declarada, conhecimento da obra de Eco, Vianinha assumiu, como intelectual, a postura proposta pelo autor italiano ao perceber “a necessidade de uma intervenção ativa das comunidades culturais no campo das comunicações de massa” porque, também para Vianinha, “silêncio não é protesto, é cumplicidade, o mesmo ocorrendo com a recusa ao compromisso”<sup>115</sup>. Ele se comprometeu e, em contraponto aos valores disseminados pela televisão, de individuação e competição, procurou veicular valores de sempre “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”<sup>116</sup>.

---

<sup>114</sup> Personagens criados por Vianinha nas respectivas obras: *Rasga Coração*; *Caso Especial Ratos e Homens*; *Caso Especial Mirandolina: A Favorita do Bairro*; *Moço Em estado de Sítio*; *Caso Especial Medeia: Uma Tragédia Brasileira*.

<sup>115</sup> ECO, 2006, p. 52.

<sup>116</sup> PEIXOTO, 1999, p. 172.

Diante disso, buscaremos pontuar, nos roteiros dos *Casos Especiais* concebidos por Vianinha, as características que seus amigos e o próprio autor apontaram como sendo o cerne de sua obra teledramatúrgica.

## 2.2 A Hora e a Vez da Teledramaturgia de Vianinha

Quando se tornou escritor *free lancer* da Rede Globo, no início da década de 1970, Vianinha já acumulava alguns anos de experiência no meio televisivo. Durante cinco anos foi parceiro de Paulo Pontes na concepção dos roteiros do programa de Bibi Ferreira. E já havia sido ganhador do primeiro prêmio no Concurso de Peças para o “Grande Teatro” TV de Vanguarda, da TV Tupi, de São Paulo, com o texto *O Matador*.

Sua inserção nos quadros da dramaturgia da Rede Globo se dá num período imediatamente posterior a uma revisão nas grades de programação da televisão brasileira de um modo geral. Esse movimento se deu a partir do descontentamento de dois setores da sociedade brasileira com a qualidade duvidosa dos programas de televisão, que insistiam em veicular de forma sensacionalista, principalmente nos programas de auditório, problemas humanos profundos de miséria e degradação. Os setores descontentes eram parte da intelectualidade, para quem a exposição demasiada dessas realidades em nada mudava o quadro de miserabilidade social, e os militares, para quem essa programação feria os códigos de moral defendidos pelo regime<sup>117</sup>.

Nesse cenário surgem, na grade de programação da Rede Globo, novos programas, entre eles os *Casos Especiais*. Com uma orientação de cunho nacionalista, esse programa tinha por objetivo a exibição de roteiros inéditos de autores nacionais ou

---

<sup>117</sup> Para mais informações cf.; RIBEIRO, A. P.G.; SACRAMENTO, I. A Renovação Estética da TV. In: RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I.; ROXO, M. (orgs). **História da Televisão no Brasil: do Início aos Dias de Hoje**. São Paulo: Contexto, 2010. (p. 109-135).

Importante de nota é a afirmação de Pelegrini sobre a inserção do dramaturgo na equipe de criação dos *Casos Especiais* da Rede Globo. Segundo ela, “Vianinha estaria participando de um projeto que enquadrava-se na preocupação da emissora de melhorar a qualidade de seus programas coincidindo com o início da consolidação da rede”. PELEGRINI, 2000, p. 41.

adaptações de clássicos da literatura universal para o universo brasileiro. Sob a direção geral de Daniel Filho, os *Casos Especiais* gozaram de longa vida no quadro de programação da Rede Globo, foram 172 programas ao todo, distribuídos no período compreendido entre 1971 e 1995 e com interrupções no ano de 1979 e de 1984 a 1987.

No período compreendido entre 1971 e 1974, momento em que Vianinha foi um dos escritores do programa, foram veiculados, ao todo, 43 episódios. Distribuídos da seguinte maneira: 4 programas em 1971, 10 em 1972, 22 em 1973 e 7 em 1974.

Vianinha não teve texto seu encenado no primeiro ano de vida dos *Casos Especiais*. Iniciado em setembro de 1971, o programa contou, nesse primeiro ano com um texto de Janete Clair, dois de Dias Gomes e um de Walter Durst, respectivamente: *Nº 1*, *O Crime do Silêncio*, *A Pérola* (adaptação do texto de John Steinbeck) e *Meus Filhos* (adaptação do texto de Josefine Lawrence). Nos quatro primeiros anos de existência, o programa contou com a participação de vários autores, entre eles: Plínio Marcos, Domingos Oliveira, Gilberto Braga (cujo primeiro texto para *Caso Especial* foi adaptação de *A Dama das Camélias* em parceria com Vianinha), Fredman Ribeiro, Lenita Plonczynski, Lauro César Muniz, Alberto Salvá, Fábio Sabag, Isabel Câmara, Bráulio Pedroso, Jorge Andrade, José Vicente, Leilah Assunção, Paulo Pontes e Guarnieri. Muitos desses autores exerceram em alguns episódios a função de diretor, a exemplo de Domingos Oliveira e Fábio Sabag<sup>118</sup>.

Entre 1972 e 1974, ano de sua morte<sup>119</sup>, Vianinha teve gravados nove roteiros seus, além da adaptação de Domingos Oliveira para o roteiro de *O Matador*, escrito em 1965. Desses roteiros, cinco foram adaptações de obras literárias, três foram textos originais e um, do qual não se tem nenhum registro, foi uma adaptação do filme francês *La Ronde*, do diretor alemão Max Ophüls. Além dos nove roteiros concebidos pelo autor para serem *Casos Especiais*, optamos por analisar, também, os roteiros de *O Matador* e *O Morto do Encantado*, *Morre e Pede Passagem*, por vários motivos: são

---

<sup>118</sup>Ver: [HTTP://memoriaglobo.globo.com/memoriaglobo/0,27723,GFMO-5273-22910,00.html](http://memoriaglobo.globo.com/memoriaglobo/0,27723,GFMO-5273-22910,00.html). (Acessado em 20/06/2011).

<sup>119</sup>Vianinha morreu aos 38 anos (1936-1974), vitimado por um câncer pulmonar descoberto em 1972 durante os exames médicos para a sua admissão como funcionário da Rede Globo.

dos primeiros trabalhos do autor para a televisão; são os dois únicos roteiros concebidos por Vianinha que fizeram parte de um concurso; e foram, os dois, gravados pela Rede Globo, sendo *O Matador* gravado duas vezes pela emissora, a primeira em 1965, com o roteiro original do autor, e a segunda, como episódio da série *Casos Especiais* na adaptação de Domingos Oliveira.

O sequenciamento da apresentação dos textos de Vianinha dar-se-á a partir dos dois primeiros roteiros escritos pelo autor, passando pelos roteiros originais e finalizando com suas adaptações de obras literárias. Salientamos que o roteiro de *Medeia: Uma Tragédia Brasileira* será apresentado no próximo capítulo, quando será feita sua análise de cena.

### **2.2.1 Premiado, também nas Telas**

Os dois primeiros textos de Vianinha para a televisão a ganharem visibilidade foram *O Matador* e *O Morto do Encantado, Morre e Pede Passagem*. A exemplo de sua estréia no mundo do teatro, na televisão, o dramaturgo também optou por dois textos de naturezas formais distintas. No primeiro, optou pelo gênero dramático, como em *Chapetuba Futebol Clube* e, no segundo, a exemplo de *Bilbao, Via Copacabana*, apostou numa comédia, com traços farsescos. E, como na sua estréia no teatro, foi premiado pelo drama.

As possíveis coincidências param por aí. Se o teor crítico de seus primeiros textos teatrais se distingue entre a denúncia em *Chapetuba...* e a descrição da necessidade de *status* em *Bilbao...*, nos roteiros para a televisão, a temática desenvolvida é a mesma, a denúncia da miserabilidade de uma expressiva parcela da sociedade brasileira e de sua luta cotidiana no enfrentamento dos problemas.

Em *O Matador*, o dramaturgo apresenta Epitácio Lino Alaor, um matador de aluguel. Ambientada, na Bahia, a saga de Epitácio seria a mesma em qualquer cenário em que fosse desenhada: de um lado, a necessidade, e, de outro, o poder. Os serviços de

Epitácio são agenciados por Fundão, dono de uma transportadora. Servindo de mediador entre o desejo de vingança de uma justiça paralela, impingida em sua maior parte pelos poderosos daquela sociedade, e sua possibilidade de realização pelo tiro certeiro de Epitácio, Fundão se serve da gratidão do protagonista, nascida do fato de Fundão ter arcado com o enterro da mãe de Epitácio – generosidade cometida para manter o seu negócio rentável. Dele, Epitácio recebe apenas as informações do local e da pessoa a ser morta. Serviço feito, ele retorna para receber o restante do pagamento. Mas, a cada serviço terminado, ele retorna com o mesmo pedido a Fundão, o de que ele lhe arranje outro trabalho.

As cenas se sucedem e nelas estão entremeadas as mortes realizadas pelo personagem com os seus sonhos de amor, de futuro. Cercado por fotos de mulheres coladas na parede de seu quarto, Epitácio passa seus dias fazendo um curso de eletrônica, sonhando com uma vida na qual ele possa ter o amor de uma mulher e um trabalho do qual não se envergonhe. Sua maior característica é a solidão.

As últimas cenas descrevem o encontro de Epitácio com um santeiro. O matador conhece o velho artesão na porta de uma igreja e ganha dele a imagem de São Francisco. Em agradecimento ao presente, Epitácio convida o santeiro a passar a noite no seu quarto, está maravilhado com a destreza das mãos do santeiro em fazer trabalhos tão delicados. Em conversa, Epitácio descobre que o santeiro conhecia o jovem que matara na igreja, o último. Como consequência, o santeiro descobre ser Epitácio o matador do jovem homem. Os dois se desentendem e o protagonista acaba por matar o santeiro. Epitácio, em uma de suas últimas falas, liga para o advogado que sempre o tira da prisão, é atendido pela secretária e pede que ela passe um recado ao advogado

...diga para ele ir dormir em paz, dona. Matei mais um. Pode dizer pra ele que estou aqui pela vida comendo o pão amassado pelo cão, que ele pode ir dormir com a paz da virgem, com o facho de luz da Ave-Maria, que estou aqui na rua, feito fantasma, comendo minha vida inteira. Diga pra ele, dona que morreu mais um, diga. Que estou bebendo veneno, engulindo gasolina, comendo pedra, com dentes quebrados, meu olho acostumado a ver o escuro, meu ouvido só

Essa fala sintetiza a agonia de Epitácio, alguém destituído de sentido para viver, destruído. O Alaor desenhado por Vianinha é tão vítima quanto as vítimas que ele próprio liquida: ele mata instantaneamente com tiro certo, a vida tira dele o seu caráter humano, matando-o todo dia um pouco.

Ainda que mais leve, *O Morto do Encantado...* não é, de forma alguma, menos denunciadora ao narrar as desventuras vividas por José da Silva (mais brasileiro impossível) durante uma noite em que a princípio procura socorro para o tio moribundo e, posteriormente, vive o surreal velório deste, momento em que, a todo custo, tenta, sem sucesso, encontrar as economias do tio.

A ação está ambientada no subúrbio do Rio de Janeiro, onde José transita entre sua casa e alguns pontos do bairro. No princípio, ao perceber a piora do tio às duas horas da manhã, sai gritando pelas ruas do bairro à procura de um doutor. Um senhor abre a janela e diz que ajudará José. Contudo, ao chegar em casa, José percebe que o senhor é encanador e sofre de surdez crônica. Seu tio piora ainda mais. Há um corte e a cena volta com um menino analisando o caso do tio de José. Trata-se de um adolescente cujos pais desejam que seja médico. O menino nada sabe e, para se livrar das perguntas que lhe fazem, diz que conhece uma injeção para dor de estômago, que talvez possa resolver o caso. José sai novamente à procura de alguém que empreste dinheiro para comprar a tal injeção. No caminho encontra, mais uma vez, Malacostumado, operário que no turno da noite faz ponto numa esquina para assaltar os transeuntes e que já havia abordado José por duas vezes naquela noite, reclamando dele por sempre se esquecer de assobiar o *Cisne Branco* - código para Malacostumado saber se tratar de alguém do bairro e que não devia ser assaltado. Esperançoso de que Malacostumado possa emprestar o dinheiro de que tanto precisa, José acaba encontrando-o caído no chão após ter sofrido, ironicamente, um assalto. Ele não pode ajudar José e este resolve ir até o

---

<sup>120</sup>VIANNA FILHO, O. *O Matador*. Revista de Teatro. Rio de Janeiro, julho-agosto, 1965, p.31-50. (Cópia cedida pela Biblioteca Jenny Klabin – Museu Lasar Segall – São Paulo).

armazém de seu Manoel pedir dinheiro emprestado. Consegue o seu intento, mas, ao chegar em casa, é tarde, seu tio já está sendo velado pela comunidade.

Novas desventuras juntam-se às já vividas. Na intenção de encontrar o dinheiro que o tio juntou, José começa a mexer no corpo do tio. Inicialmente o faz de maneira discreta, por fim senta o tio, o que faz com que as pessoas se espantem com o levantar repentino e indevido do morto. A vizinha desmaia, o vizinho bombeiro, com a arma em punho, ameaça o morto. Nessas inúmeras tentativas de encontrar as economias, novas situações cômicas vão sendo descritas até que, ao final, vão todos parar na cadeia, inclusive o morto. Quanto ao dinheiro, foi roubado pelo encanador surdo que, em sua surdez, não ouviu a chegada da polícia e dormia num canto da casa.

A comédia escrita por Vianinha guarda o tom das grandes comédias. Por trás do riso fácil, o autor enumerou as dificuldades enfrentadas por comunidades carentes em suas mais essenciais necessidades. Nesse espaço de gente trabalhadora e simples, há necessidade material, mas há também a solidariedade natural desses ambientes nos quais os moradores se reconhecem como iguais.

Artur da Távola (crítico mais frequente da teledramaturgia de Vianinha), após atestar as risadas propiciadas pelo programa (veiculado pela Rede Globo em outubro de 1979), sintetiza de forma esclarecedora o real objetivo do texto. Para ele,

Por baixo de todo aquele nosso riso estava evidente a reação nervosa de quem se defrontava não com uma comédia, não com o ridículo de uma situação apenas constrangedora, mas com a expressão patética de um mundo real, fantasmagoricamente real, embora ignorado pelos meios de comunicação em seu afã de revelar um lado doce da vida, mais otimista e contagiante, indispensável à manutenção da esperança das massas. O nível de marginalismo daquele grupo era de tal natureza, que José da Silva (Flávio Migliaccio) não era competente nem para comprar um remédio. Um garoto mais neurótico e saidinho que a média podia perfeitamente substituir o médico, sem que o grupo se desse conta da monumentalidade do absurdo de suas vidas, suas decisões, suas crenças. A divertida e ácida telepeça de Vianinha (escrita especialmente para a televisão com o pseudônimo de J.J. Pereira D'Orly) revela, ademais o caminho metafórico em que teve que entrar o dramaturgo nos anos de total proibição de tudo o que se referisse diretamente ao real. Mas o talento sempre encontra formas de

expressão<sup>121</sup>.

Após esses dois textos, Vianinha escreveu muito teleteatro para o programa da Bibi, até que na década de 1970 migra para a Rede Globo para compor o quadro de escritores do programa *Casos Especiais* e, posteriormente, para assumir a função de roteirista da série *A Grande Família*.

### **2.2.2 *Plim Plim*: O “Povo” Vira Estrela na Programação da Rede Globo. Os Casos Especiais Escritos Por Vianinha**

Na Rede Globo, Vianinha escreveu, além dos capítulos da série *A Grande Família*, sete roteiros para comporem programas da série *Casos Especiais*. Desses sete roteiros, como dito anteriormente, cinco são adaptações de clássicos da literatura, um é uma adaptação de um filme francês e um é um texto original. Deles, nada se sabe sobre o roteiro feito a partir do filme *La Ronde*<sup>122</sup>. Temos registro de todas as suas adaptações e dos três textos originais. As adaptações são: *Mirandolina: A Favorita do Bairro* (inspirada na obra de Carlo Goldoni – *Mirandolina: A Hoteleira*), *Ratos e Homens* (inspirada na obra de mesmo nome de John Steinbeck); *Noites Brancas* (da obra homônima de Dostoiévski), *A Dama das Camélias* (da obra de Alexandra Dumas Filho) e *Medeia: Uma Tragédia Brasileira* (livre adaptação da tragédia grega *Medeia*, de Eurípedes). E o roteiro original, escrito para o Natal de 1972, foi intitulado de *As Aventuras de uma Garrafa de Champanhe* (veiculado com o título *Ano Novo, Vida Nova*). Além desses textos escritos por Vianinha e gravados para o programa *Casos Especiais*, o autor teve outras duas obras suas convertidas em episódios desse programa. Uma foi a adaptação feita por Bráulio Pedroso do roteiro cinematográfico *As Aventuras*

---

<sup>121</sup>TÁVOLA, A da. **O Tragicômico Cadáver do Encantado**. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4.10.1979.

<sup>122</sup>Filme francês estreado em 1950, dirigido por Max Ophüls, inspirado no texto de Artur Schnitzler, escritor austríaco cuja obra sofre forte influência psicanalítica em virtude de sua formação médica, em Viena do fim do século XIX. A obra é uma reunião de episódios sobre casais distintos. Os episódios são orquestrados por uma versão de demiurgo cuja função é comentar, provocar e interromper a ação.

*de uma Moça Grávida*<sup>123</sup> e que foi ao ar com o título *Enquanto a Cegonha Não Vem*. A outra foi o piloto de uma série, entregue à Daniel Filho com o título *Turma, Minha Doce Turma*. A série não saiu e o texto de Vianinha virou um programa dos Casos Especiais depois de sua morte, sendo encenada pelos amigos de Vianinha da época do Arena.

Em 1972, Vianinha escreveu *As Aventuras de uma Garrafa de Champanhe*, o roteiro foi gravado no mês de dezembro e contou com a participação de um elenco composto por mais de cem artistas e teve três diretores na sua concepção. A grandiosidade dos números se explica, uma vez que, no intervalo de uma única noite de Ano Novo, nove histórias diferentes foram contadas. As histórias foram se sucedendo à medida que uma única garrafa de champanhe passa de uma situação à outra, ao ser abandonada ou vendida, uma vez que seu valor comemorativo, em cada uma das histórias, se perde diante dos novos rumos que cada trajetória toma. Nessa noite de espera por um novo ano, decepções amorosas, profissionais, pessoais, todas de cunho individual, vão sendo descritas. Ao final da noite, todos aqueles que foram desprezados ou abandonados ao longo da narrativa, quer por seus parceiros, quer por amigos, ou por familiares, ou ainda pelo sentido da vida, encontram-se na praia, cada qual em sua solidão. Próximo à virada do ano, um acontecimento une todos eles. Um lixeiro, que levava sua esposa grávida e recém-chegada ao Rio de Janeiro para conhecer a praia e para levar oferendas de agradecimento a Iemanjá, se surpreende com o fato de que sua esposa entra em trabalho de parto. Nesse momento, todos aqueles que se encontravam desolados na praia vêem suas vidas serem unidas pela necessidade de ajudar aquele casal humilde.

Diante da bem sucedida ajuda, no amanhecer do dia, estão todos bebendo num bar próximo à maternidade. Os problemas do dia anterior perderam espaço para a agradável sensação de união e felicidade oriunda do fato de se terem engajado na solução de um problema maior. É na ajuda ao próximo que suas vidas, naquela virada de ano, ganham sentido. Aparentemente abandonados, por não terem seus desejos individuais realizados, ao final, sentem-se presenteados e reconhecem o real valor da

---

<sup>123</sup>Roteiro cinematográfico dirigido por Daniel Filho e veiculado com o título *O Casal*.

presença humana na luta por um objetivo comum.

Chama a atenção o fato de que todas as histórias descritas ao longo da narrativa são histórias de pessoas oriundas da classe média e que somente o humilde casal, do final da narrativa pertence a uma classe menos abastada. Mas é na união desses cidadãos abastados, para ajudar um humilde trabalhador, que a vida retoma a plenitude e o sentido.

Além desse roteiro, Vianinha escreveu ainda outros dois textos originais que se tornaram *Casos Especiais* e que têm em comum o caráter autobiográfico – *Enquanto a Cegonha Não Vem* e *Turma, Minha Doce Turma* - e podem ser entendidos como uma homenagem do autor às pessoas que lhe eram caras, uma vez que ele já se encontrava doente, ou podem ser lidos como uma tentativa do autor de interpretar a si mesmo antes de morrer. Contudo, para além do valor declaradamente pessoal desses textos, outras características da dramaturgia do autor fazem-se neles presentes.

O primeiro a ser exibido foi a adaptação feita por Bráulio Pedroso, em 1974, do roteiro cinematográfico *As Aventuras de uma Moça Grávida*, escrito por Vianinha em 1972, e que foi ao ar com o título *Enquanto a Cegonha Não Vem*. O texto narra as aventuras de um jovem casal diante da gravidez da esposa. Vianinha concebe o roteiro no ano em que Maria Lúcia, sua segunda esposa, está grávida de Pedro Ivo, segundo filho do autor, primeiro daquela relação.

Na história, mantém o nome e a profissão da esposa para a personagem grávida e o nome do filho Pedro Ivo, para a criança que vai nascer. Muda, porém, o seu próprio nome. No enredo, faces de Vianinha vão sendo apresentadas através das ações do professor Alfredo Giacometi, um jovem professor ginásial de História que, apesar de amar a sua profissão, vive correndo entre um número excessivo de aulas dadas em dois colégios distintos – um particular e um público - e as aulas e pesquisa do mestrado que faz em História do Brasil, onde desenvolve pesquisa sobre a Revolução Praieira (nesse mesmo período, Vianinha fazia uma pesquisa sobre várias revoluções republicanas no Brasil para a concepção de *Rasga Coração*).

No desenrolar do enredo, vão sendo descortinadas as dificuldades ainda maiores

que o jovem casal tem que enfrentar diante das despesas que o advento do filho impõe. Enquanto Maria Lúcia é descrita com uma integridade às vezes irreal, é sobre Giacometti que recaem todas as fragilidades. Diante das dificuldades, Giá quase sucumbe. Sua insatisfação vai crescendo na mesma medida em que crescem as despesas e dificuldades. Ele tenta se adequar até que, no limite, deixa a casa e Maria Lúcia para viver, durante uma semana, uma aventura amorosa com uma jovem amiga rica e hippie, Ana Rosa. Nessa semana, Giá convive com os amigos da jovem numa vida de amor livre e consumo de drogas. Contudo, dois acontecimentos o fazem voltar à sua realidade. O primeiro ocorre num final de tarde. Estão Giá, Ana Rosa e seus amigos reunidos na varanda da cobertura de Ana Rosa, olham para a praia, por duas lunetas, e o que chama a atenção deles difere, e muito, do que chama a atenção de Giá, como se confere nas indicações da rubrica

...Garotas indo para a praia, os maravilhosos jovens. Descobrem alguns “divinos maravilhosos” “uma graça”; sentem atração sexual por meninas lindas. Um homem falando sozinho é motivo de hilariedade geral. Um senhor conspícuo, olhando as pernas e o corpo de uma jovencinha de quinze anos é motivo para exclamações de careta. As duas lunetas agora passam por um grupo de trabalhadores na rua. Um crioulo, numa britadeira, sua bagas, tenso. Uma luneta passa. **Giá agora está olhando. A luneta dele volta para o homem. A dos outros continua vendo gente linda, saudável. As garotas de Ipanema. Giá olha o trabalhador. Fecha mais o seu foco na cara dele que treme como geléia, salpica suor. Há rancor dentro dele. A dolorosa aceitação. Giá para de olhar. Os outros riem um pequeno clique aconteceu na cabeça de Giá. Ana Rosa olha a luneta agora. Ri. Fala com os outros. Giá parado.**<sup>124</sup>

É na expressão do rosto de um trabalhador que Giá tem o primeiro sinal de que o universo construído entre as paredes daquele apartamento nada tem a ver com a sua posição no mundo. Não é a saudade de sua esposa que o faz refletir. É a sofrida realidade daquele trabalhador em confronto com a alienação do grupo com qual Giá interage que o faz perceber o quanto ele havia se distanciado de si mesmo. Logo em

---

<sup>124</sup>VIANNA FILHO, O. **Enquanto a Cegonha Não Vem**. (Cópia cedida pelo Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – NEHAC/UFU –MG).

seguida, sucede um novo acontecimento que, de forma definitiva, chama Giá para a sua realidade. Ele está deitado com Ana Rosa quando sente estar sendo observado por alguém. São os filho de Ana Rosa. Criados pelo pai da jovem. Diante da falta de comprometimento de Ana Rosa, Giá enxerga-se a si mesmo e resolve voltar para Maria Lúcia. Ele procura os amigos, presença constante na vida dele e de Maria Lúcia, para o ajudarem a voltar para casa. Quando chegam ao apartamento do casal descobrem que Maria Lúcia está internada. Giá vai ao hospital e, enquanto a esposa dorme, “conversa” ternamente com o filho, colocando a mão sobre a barriga de Maria Lúcia, ele diz ao filho, “Ei...estou firme aqui, cara...fica aí...nada de sair antes da hora, falou?...sabe, antes eu dava aula, era aplaudido...mas a vida está pegando pra capar...mas com você aí aumenta a vontade de pagar pra ver...estou meio desbundado...é que estão nascendo dois...você e eu...acho que você é que está sendo meu pai...”<sup>125</sup>.

Giá se compromete com a vida, apóia a esposa, termina sua pesquisa. Nesse texto, ao mesmo tempo em que Vianinha faz uma bonita declaração de amor à sua esposa, desenhando-a como a parte forte, digna e coerente da relação, desvela parte de sua personalidade. Desnuda suas fragilidades, traições, fugas, na mesma intensidade que demonstra a sua capacidade de reconhecer os próprios erros, de assumir as consequências de seus atos. E reafirma, mesmo com os momentos de fraqueza, a importância que a posição política tinha na sua vida, o sentido que ela imprimia à sua existência. A história de amor do dramaturgo pela esposa não é dissociada de sua história de amor pelo povo brasileiro. Em muitos momentos essa afirmativa se prova, mas dois deles valem citação. A primeira ocorre durante uma noite em que Giá sai andando atormentado pelas dificuldades que lhe são apresentadas, senta num bar e um bêbado pega o livro didático usado por Giá em suas aulas, folheia-o e reflete

...olha aí: Pedro Álvares Cabral, Tomé de Sousa, Mem de Sá...o outro Sá como é?...o Estácio...de quem mais eu já ouvi falar...? D. João VI, os pedros todos, a Isabel...você é professor de história do Brasil?...então explica aí porque é que só tem figurão na história do Brasil?...só figurão, é ou não é?...Só tem pai da pátria...e os filhos da

---

<sup>125</sup> Idem.

pátria?<sup>126</sup>

A outra passagem ocorre no desfecho da obra. Giá está em uma sala de aula da PUC, seu filho acabou de nascer, ele é chamado a apresentar sua pesquisa sobre a Revolução Praieira e “tomado em estado de graça” profere suas últimas palavras

A Praieira caiu e na sua queda nos ensinou que a coisa mais fácil do mundo é criar uma unidade sobre os oprimidos e que a coisa mais difícil do mundo é manter essa unidade. Mas a praieira foi o primeiro movimento que realizou a unidade que ia do senhor de engenho ao funileiro. E até hoje temos nos ouvidos o lema da Praia: nossa missão é chorar com os que choram<sup>127</sup>.

Essa última fala de Giá, apresentada na tela de inúmeras televisões brasileiras, foi veiculada pela principal rede de televisão do país. Nela estão sintetizadas ideias muito caras para Vianinha: a necessidade da solidariedade que exige que “chorem com os que choram”; a consciência, adquirida após o golpe militar, de que a luta a ser empreendida não era a luta de uma classe contra outra, ao contrário, sua natureza deveria ser coletiva, porque o subdesenvolvimento que assolava o país repercutia na

---

<sup>126</sup> Idem. A fala transcrita se aproxima muito do poema de Brecht *Perguntas de um Trabalhador que Lê*. Se na fala do personagem de Vianinha as perguntas tentam entender a ausência do povo na história do Brasil contada nos livros, no poema de Brecht os questionamentos tentam entender essa ausência nos acontecimentos célebres da história do mundo:

*Quem construiu a Tebas de sete portas?/Nos livros estão nomes de reis. Arrastaram eles os blocos de pedra?/E a Babilônia várias vezes destruída –/Quem a reconstruiu tantas vezes? Em que casas/Da Lima dourada moravam os construtores?/Para onde foram os pedreiros,nas noites em que/A Muralha da China ficou pronta?/A grande Roma está cheia de arcos do triunfo./Quem os ergueu? Sobre quem/Triunfaram os Césares? A decantada Bizâncio/Tinha somente palácios para os seus habitantes? Mesmo/na lendária Atlântida/Os que se afogavam gritaram por seus escravos/ Na noite em que o mar a tragou /O Jovem Alexandre conquistou a Índia. Sozinho?/César bateu os gauleses./Não levava sequer um cozinheiro?Filipe de Espanha chorou, quando sua armada/ Naufragou. Ninguém mais chorou?/Frederico II venceu a Guerra dos Sete Anos./Quem venceu além dele?/Cada página uma vitória./Quem cozinhava o banquete?/A cada dez anos um grande homem./Quem pagava a conta?/Tantas histórias./Tantas questões. BRECHT, B. **Poemas (1913-1956)**. Seleção e tradução: Paulo Cesar Souza. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p.167.*

<sup>127</sup>VIANNA FILHO, O. **Enquanto a Cegonha Não Vem**. (Cópia cedida pelo Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – NEHAC/UFU –MG)

vida de todos (daí porque a praieira como inspiração, nela uniram-se ricos e pobres<sup>128</sup>) e, por fim, a constatação de que a coisa mais difícil, no país, era manter a unidade em torno de um projeto, prova incontestável do movimento ocorrido entre as conquistas alcançadas com os movimentos disseminados pelo Brasil durante o governo de João Goulart e sua derrocada com a instalação do regime militar.

A apresentação do programa teve, mais uma vez, uma positiva avaliação de Artur da Távola. Em matéria veiculada em jornal, ele parabeniza a televisão brasileira pela realização do programa, salientando que, em casos como o em questão, ela cumpria o seu papel de disseminadora cultural num país em que, não fosse a sua existência, poucos brasileiros teriam contato com criações artísticas. Para o crítico, *Enquanto a Cegonha não Vem*

...É a expressão da fase mais recente de Oduvaldo Vianna Filho na qual o autor conseguiu a comunicação do simples e através dela faz passar tudo o que encucações, teorias e enrolações de outros jamais conseguiria.

Contando uma estória de comovente simplicidade e sinceridade biográfico-existencial, nela colocou impasses geracionais e a difícil adaptação do intelectual às mínimas regras e imposições do chamado “*stablishment*” quando o nascimento de um filho determina a obrigação de “entrar no esquema” e “consumir” o que ele, antes, nunca admitiria<sup>129</sup>.

A vida não permitiu que o talento do autor, destacado nas palavras de Artur da Távola, pudesse dar outras provas de sua genialidade. O impacto da morte de Vianinha foi sentido de forma significativa pelos amigos e pela classe artística em geral. Uma forma de homenagem à memória dele foi a gravação de seu último texto escrito, *Turma, Minha Doce Turma*. Sua apresentação foi acompanhada por inúmeros pedidos de que aquele fosse o primeiro de outros episódios desenvolvidos a partir dessa turma. A ideia

---

<sup>128</sup> Movimento revolucionário ocorrido em 1848 que tinha por objetivo por fim à dominação política e econômica das oligarquias pernambucanas.

<sup>129</sup> TÁVOLA, A da. **Enquanto a Cegonha Não Vem**. *O Globo*, Rio de Janeiro, s/d.

não vingou, mas a recepção do primeiro programa foi registrada nos jornais num misto de tributo à memória do dramaturgo e de elogios à sua capacidade criativa. Ainda sob o impacto da morte do autor, todos os artigos escritos sobre o texto de Vianinha marcaram o valor desse último texto escrito pelo dramaturgo. Em um artigo, o autor destaca que “algumas semanas depois da exibição do *Caso Especial Turma, Minha Doce Turma*, ainda perduram em meu espírito os efeitos gerados por aquela que foi a última obra escrita por Oduvaldo Vianna Filho para a televisão. Ele era o programa piloto de uma nova série bolada por Vianinha para seguir a mesma trilha de *A Grande Família*, ou seja, um seriado onde, através de uma dinâmica de grupo, vão passando de maneira simples e muito popular as dificuldades, alegrias e esperanças das pessoas comuns.”<sup>130</sup> Artur da Távola, por sua vez, destaca a emoção presente no elenco que encenou o roteiro de Vianinha, composto por sua “turma” do Arena. Salienta a importância do prosseguimento da série pelos objetivos que seu autor almejava alcançar com o programa. Ele cita Vianinha, quando esse deu depoimento sobre o projeto, destacando que na visão do dramaturgo o projeto se justificava porque

há sempre uma praça. Lá sábado à noite, a turma se reúne. No subúrbio há um ditado: “É sábado à noite que a gente sabe se é feliz”. Sábado à noite ou é dia de glória, quando existe programa, ou de vazio, quando não existe. E aí não há dia mais vazio. E quando o vazio é muito grande, é na praça que eles esquecem. É a turma. O vazio só pode ser enfrentado se existe a turma. A turma é o lugar onde eles se sentem seguros e fortes e, ao mesmo tempo, fracos e perdidos. A turma é a salvação e a prisão. O humor é auto-irônico. A auto ironia é uma salvação. Quanto mais cáustico conosco, melhor, porque seremos menos cáusticos, mais serenos, com a vida e com os outros. O núcleo da história é o “programa”, o grande “programa” sonhado que nunca acontece. Eles sabem que talvez o grande “programa” nunca vá acontecer, mas reúnem-se para projetá-lo<sup>131</sup>.

E foi exatamente isso que Vianinha descreveu nesse texto piloto. No enredo de *Turma, Minha Doce Turma* ele nos conta as aventuras de cinco amigos, quatro deles

---

<sup>130</sup> **Turma na TV é uma Boa.** s/l, s/d, s/a.

<sup>131</sup> TÁVOLA, A da. **Quem Não Teve a sua Turma?** *O Globo*, Rio de Janeiro, s/d.

amigos de infância, à procura de um programa para a noite de sábado, na cidade de São Paulo. Nessa noite, em busca do tão almejado programa, eles revelam problemas que são, não só daquela turma, mas de todos nós. Demonstrem a solidão daquele dia, as mudanças que o crescimento da cidade causa não só ao cotidiano, mas ao reconhecimento que as pessoas têm de sua própria identidade. Mais uma vez, lançando mão do cômico, Vianinha desenha o quadro de nossas fragilidades. Como bem sintetiza Artur da Távola, quem teve a oportunidade de ver *Turma, Minha Doce Turma* pôde perceber

o quanto Vianinha amadurecia no sentido de falar uma linguagem e desenvolver uma ação ao nível de entendimento e curtição de qualquer faixa de telespectadores. Os mais cultos retiravam daquela turma os mil caminhos e descaminhos existenciais. Os monos seguramente divertiram-se a valer com as transações. Mesmos esses, graças ao sorriso, que é a gazua do coração, também participavam dos ângulos mais sérios, reflexivos e doloridos de tudo aquilo<sup>132</sup>.

Além desses originais, Vianinha adaptou textos da literatura universal para serem episódios do programa. A primeira dessas adaptações a ser apresentada foi *Mirandolina: A Favorita do Bairro*, inspirada na obra *La Locandiera (Mirandolina: A Hoteleira* em algumas traduções brasileiras), do dramaturgo italiano setecentista Carlo Goldoni.

Exibido em novembro de 1972, contou com um elenco integrado por Dorinha Duval (no papel de Mirandolina), Paulo Goulart, Reinaldo Gonzaga, José Augusto Branco, Ari Fontoura, Tião Macalé, entre outros. *Mirandolina* aborda o tema de como os grupos mais vulneráveis utilizam de perspicácia e inteligência para fazerem valer os seus direitos.

Goldoni surpreende a sociedade na qual viveu ao levar para os palcos uma figura feminina independente que com charme e astúcia não cede às investidas de poderosos homens e decide se casar com o seu também humilde funcionário. Ambientada para a

---

<sup>132</sup>Idem.

realidade brasileira - a história da bela e pobre estalajadeira européia de 1753, cercada pelos galanteios de um rico burguês, dono do nobre título de conde, e de um pobre nobre marquês, e que se vê desafiada por um cavalheiro cujo principal objetivo na vida é manter-se afastado do universo feminino do qual ele em nada confia - se transforma na história de Mirandolina, uma pobre jovem proprietária de pensão no subúrbio carioca.

Dona de beleza que extasia todos os homens do bairro, Mirandolina vive de se esquivar das investidas de Caldas e Caldas, barbeiro do bairro, cujo único bem remanescente da influente e conhecida família é o poder do nome, e do rico Dudu, nordestino bem sucedido na cidade do Rio de Janeiro e dono de uma concessionária de automóveis. Não bastassem as constantes investidas dos dois homens e a luta diária para pagar as dívidas deixadas por seu pai, Mirandolina ainda se vê envolvida na solução de dois outros problemas. O primeiro é o de seduzir, por vingança, um jornalista, hospedado em sua pensão, que precisa escrever a história de uma mulher diferente naquele bairro, uma vez que ele a despreza por achar que ela em nada difere das outras mulheres que usam seu charme para conseguir regalias de homens bem sucedidos. O segundo é descobrir os sentimentos de Fabrício, empregado da pensão, por quem Mirandolina nutre verdadeiro amor, e fazê-lo entender que a independência dela é necessidade e que ela nada sente por aqueles homens que a cercam.

Em tom cômico, a história se desenvolve e, como no texto original, os diálogos são entrecortados por falas que a protagonista dirige diretamente ao público, nelas estão descritos os planos e verdadeiros pensamentos de Mirandolina. Ao final do programa, a protagonista consegue todos os seus intentos: torna-se proprietária da nova casa onde será instalada a pensão; a matéria publicada pelo jornalista é sobre ela e, enfim, consegue ter certeza do amor de Fabrício por ela. Sem ter, de fato, cedido às investidas de nenhum dos três homens que a cercavam, Mirandolina finaliza a sua história, negando-se a casar com qualquer um dos três e declarando seu amor por Fabrício (para alegria geral dos trabalhadores do bairro que entendem a escolha de Mirandolina como a escolha por alguém igual a eles), porque, segundo ela, além de ser o homem que ela ama, Fabrício “me dá liberdade e confiança em mim mesma”.

No mesmo ano de 1972, Vianinha adapta, em parceria com Gilberto Braga<sup>133</sup>, o renomado romance de Alexandre Dumas Filho, *A Dama das Camélias*. No referido roteiro a história da cortesã francesa do século XIX, Marguerite Gautier - mulher de beleza ímpar que mantinha uma vida de festas e gastos mantidos por homens poderosos e ricos, que se vê apaixonada pelo jovem Armand Duval e morre de tuberculose diante da impossibilidade de concretização de uma vida em comum com esse homem devido à moral da sociedade de sua época – passa ser a história de Guida, a bela prostituta de luxo que frequenta as rodas sociais do Rio de Janeiro, da década de 1970, que tem sua foto estampada em capas de revistas e é protegida de Bernardo, jornalista de uma revista de entretenimento. Guida tem a sua vida modificada ao conhecer Armando, jovem dez anos mais novo, aspirante a diplomata, seguindo a imposição do pai (também diplomata). Como no romance francês, a história do casal, em princípio, parece ter futuro. Armando deixa os estudos para tentar a vida como cineasta e Guida abandona a rotina de noitadas para passar os dias com o namorado. Mas, assim como o texto de Alexandre Dumas, no texto de Vianinha e Gilberto Braga, Guida é visitada pelo pai de Armando que a leva a perceber os desatinos que o filho tem cometido em nome daquela relação. Ela, qual a protagonista francesa, abandona o rapaz, passam a ser descritos os dias de sofrimento de ambos, mas na versão contemporânea, a vida tem que continuar, ao final Guida está na fila de cumprimentos do casamento de Armando.

Assim como no enredo de Dumas Filho, que denuncia a moral viciada da França oitocentista, na história que foi para as telas de televisão do Brasil dos anos de 1970, guardadas as especificidades de cada época, o que se depreende é a denúncia de uma falsa moral, de uma sociedade desigual que mercantiliza pessoas.

No ano seguinte, outra adaptação de Vianinha foi exibida. Dessa vez o

---

<sup>133</sup>Em texto introdutório da publicação do roteiro da série *Anos Rebeldes*, Gilberto Braga lembra os dias de trabalho com Vianinha na confecção daquele que seria o primeiro roteiro de Gilberto para a televisão, escreve o autor: “Fiz a adaptação seguindo as determinações da emissora, entreguei o texto, que precisava ser reescrito, já que eu não entendia nada de televisão, nem espectador eu era. Tive uma grande sorte, entre tantas outras. Domingos estava saindo de férias nessa ocasião e quem cuidaria do *Caso Especial* durante sua ausência seria Oduvaldo Vianna Filho...Vianna leu meu roteiro de *A Dama das Camélias* e encontrou coisas a seu ver muito fortes, principalmente a personagem feminina, realmente bem desenhada. Então se ofereceu para fazer as adaptações no texto comigo e me dar algumas dicas. Vindo da tradição do trabalho em grupo, como o Centro Popular de Cultura e o Teatro de Arena, Vianna era uma pessoa generosa. Fui para a casa dele e trabalhamos juntos durante quatro ou cinco dias”. BRAGA, G. **Anos Rebeldes: Os Bastidores da Criação de uma Minissérie**. Rio de Janeiro. Rocco, 2010, p. 18.

dramaturgo optou por uma obra do século XX, escrita no período imediatamente posterior à grande crise da bolsa de Nova Iorque, em 1929. O texto em questão é *Ratos e Homens*, de John Steinbeck, que narra as desventuras de George e Lennie, dois camponeses que percorrem o país trabalhando nas lavouras estadunidenses, juntando o pouco dinheiro que ganham com o sonho de um dia possuir a própria terra. George é um homem franzino que tenta proteger Lennie, um homem encorpado, dos problemas que sua infantil percepção do mundo causam. Drama realista, *Ratos e Homens* fala da solidão humana e da incessante busca por dignidade.

A universalidade de seu tema foi captada por Vianinha que afirmou acreditar no sucesso da peça, porque ela tratava não de um caso específico norte-americano, mas de “uma realidade presente, universal, que afeta milhares de seres humanos, inclusive os do interior brasileiro”<sup>134</sup>.

Inicialmente com pouquíssimas modificações do roteiro original, o texto de Vianinha, pelo veículo que o produziria, teve que ser tornado mais curto e direto. A necessidade de redução das falas e de cortes em digressões mais extensas concebidas por John Steinbeck, levou Vianinha a extrair da obra do autor estadunidense o seu significado maior. Assim, Jorge e Leni, os personagens da versão de Vianinha são trabalhadores rurais que, fugidos do último emprego (como na versão original), chegam para trabalhar numa fazenda de cana, propriedade de uma grande empresa, no interior do país.

Ao longo da história são mostrados os sonhos e dia a dia desses trabalhadores. Próximo ao fim, já tendo como certa a compra da terra tão desejada, Leni se mete em novos problemas. Ao se deparar com a esposa do gerente da fazenda, a pedido dela ele começa a tocar em seus cabelos, mas o peso de sua mão e a força de seu corpo a fazem começar a gritar de dor. Aturdido, Leni tenta fazê-la parar de gritar, ele tem medo que Jorge brigue com ele, mas a força aplicada na tentativa de calar a moça acaba por matá-la. Leni foge, conforme as orientações dadas por Jorge antes de eles chegarem à fazenda. Quando o corpo é descoberto suspeitam imediatamente de Leni. Os homens se

---

<sup>134</sup> Amor, Violência e Frustração em “Ratos e Homens”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 03/04/1973.

juntam em perseguição ao trabalhador, e com eles segue Jorge. Ciente do lugar onde o amigo está, ele se desprende do grupo na intenção de chegar primeiro ao lugar e, na iminência do linchamento previsto, minimizar a dor do amigo, matando-o. Como no romance de John Steinbeck, a última cena guarda o momento mais cruel do texto, aquele em que o mundo impõe ao homem que se desnude de sua própria humanidade. Jorge encontra Leni, pede que ele fique olhando para o horizonte imaginando a fazenda que comprarão. Narra lentamente a vida que terão e, quando o amigo está completamente absorvido pela visão daquele sonho, Jorge o mata com um tiro na nuca. É com o impacto dessa cena e a expressão de desolamento do personagem Jorge que o programa acaba, tão cru e direto quanto o sentimento que a cena inspira, porque diante de tão atroz imagem não há argumento que se justifique. Depois dela, só o silêncio e a perplexidade diante da nossa miséria.

Integraram o elenco Carlos Eduardo Dolabela, no papel de Leni; Stênio Garcia, como Jorge; Fábio Sabag, como Zé Doce, o velho funcionário da fazenda, aposentado por invalidez; Germano Filho, no papel de Magro - o capataz da fazenda; Pirillo foi Correinha, filho de Germano e, no papel da esposa de Correinha esteve Rosamaria Murtinho.

Vianinha adaptou também *Noites Brancas*, romance publicado em 1848, de autoria do escritor russo Fiodor Dostoiévski. A obra original se ambienta em Petersburgo e seu título faz menção a um fenômeno natural que ocorre durante o verão russo que é a aparição do sol à meia noite, tornando clara a natural escuridão da noite. A história se desenvolve durante quatro noites nas quais conhecemos parte da vida de um solitário homem - que o autor mantém sem nome, intensificando a sua característica maior que é a de ser alguém destacado do mundo real - e seu encontro com a jovem Nastenka. O contato com a jovem dá a esse homem um novo sentido para a vida, ele percebe que o sonho não é melhor que o mundo real. Os encontros entre ele e Nastenka causam intensa ansiedade e alegria. Ele está apaixonado por ela, mas ela espera o retorno de um outro homem e é ajudada pelo amigo a entrar em contato com aquele. O alvo de amor de Nastenka não a procura de imediato, o que a leva a se comprometer com o solitário amigo. Surge a quarta e última noite e Nastenka não o procura, envia-lhe uma carta na qual explica que o esperado homem retornou e que eles vão se casar. A

história finda com o solitário personagem feliz pelos momentos vividos ao lado de Nastenka, mas novamente só.

Mais uma vez, Vianinha opta por ambientar também a obra do autor russo em cenários do Rio de Janeiro e, ao contrário do sol da meia noite, as noites brancas do roteiro do autor brasileiro o são devido à luz projetada pelas inúmeras estrelas de uma noite clara de verão. Diferentemente do enredo concebido pelo romance de Dostoiévski, composto por quatro noites, no roteiro concebido por Vianinha, a história se desenvolve em cinco noites, em que o telespectador conhece as histórias de Mariano e Natália. Ele, um homem solitário e sonhador, empregado de uma livraria no centro do Rio de Janeiro, e ela, uma jovem costureira que vive com sua avó idosa e que espera ansiosa o retorno de um homem que partiu há um ano, prometendo retornar com condições materiais suficientes para poderem se casar.

Nas cinco noites vividas ao lado de Natália, Mariano experimenta emoções até aquele momento impensadas no seu solitário mundo de sonhador. Na primeira noite ele a vê chorando e tenta se aproximar, Natália foge do contato de Mariano e sai abruptamente. Nessa fuga é importunada por um homem alcoolizado que tenta agarrá-la, Mariano a defende e consegue fazer com que o estranho se afaste. Os dois conversam no trajeto até a casa de Natália. Despedem-se, sabendo apenas o nome um do outro e prometendo um novo encontro no mesmo lugar, no dia seguinte.

Chega a segunda noite e Mariano toma conhecimento do amor da amiga por um homem que partiu há um ano. Natália, por sua vez, conhece a dimensão da solidão de Mariano. Nessa noite, Mariano a incentiva a escrever uma carta ao homem que ela está esperando e se dispõe a entregá-la.

Vem a terceira noite e com ela a ansiedade de Natália, que espera ter a carta dado algum resultado. O homem que ela espera não aparece, Mariano a anima. Ele está apaixonado por ela. A quarta noite se restringe à imagem de Mariano, no mesmo local dos outros encontros, sentado sozinho em meio a um temporal. A imagem acentua o seu caráter solitário. Ninguém está nas ruas, só ele.

Chega, enfim, a quinta e última noite. Mariano encontra Natália em desespero e

a consola. Natália toma uma decisão desesperada e resolve esquecer o tão esperado homem e tentar se unir a Mariano. Os dois saem para dançar e passear naquela mais branca de todas as noites, coberta de estrelas que enchem de brilho e luz o céu da bela cidade. Estão passeando no mesmo local das noites anteriores, quando Natália avista ao longe a figura do homem por quem ela esperou naquele longo ano. Ela se desprende do braço de Mariano e corre, em disparada, para os braços do rapaz que a olha.

Ao final do enredo, Mariano está novamente imerso no seu mundo de sonho e solidão. Ele recebe uma carta de Natália na qual ela explica a sua decisão e seu enorme desejo de continuar gozando da amizade de Mariano. Na tristeza de sua solidão, ao final da leitura da carta, Mariano esboça um sorriso e agradece pelas venturosas noites em que pode viver no mundo real.

O elenco contou com Cláudio Cavalcanti, Ângela Leal, João Vieitas, Lídia Iório, além de Francisco Cuoco e Nívea Maria nos papéis de Mariano e Natália. A direção foi assinada por Ziembinski, que traduziu em imagens a profunda solidão do personagem criado por Vianinha. As cenas são lentas e as falas concisas, recursos que acentuam ainda mais as características do personagem de Mariano, alguém que sente profundamente a passagem da vida em horas e minutos e cuja solidão desenvolveu nele uma significativa dificuldade de comunicação com o mundo real. Fechando, a trilha que acompanha a cena respeitou a indicação do dramaturgo, *As Bachianas – nº5*, de Villa Lobos, e *Primavera*, de Carlos Lira.

Duas falas merecem destaque. A primeira, inspiração direta do texto de Dostoiévski, traduz a essência de Mariano, nela a personagem se define como um sonhador. Diz ele

...sabe? Eu sou o que as pessoas chamam de...um sonhador...é...um sonhador é, deixa ver se eu explico...é feito um caracol que é um bicho e é uma casa ao mesmo tempo...Sonhador é assim: - é uma pessoa e ao mesmo tempo é o seu mundo...<sup>135</sup>

---

<sup>135</sup> VIANNA FILHO, O; BRAGA, G. **Noites Brancas**. (Cópia Cedida pela biblioteca do Centro de Documentação da Funarte do Rio de Janeiro).

A segunda, criação exclusiva de Vianinha, fala de Mariano e suas características, que também especificam as características de seu criador. Falando de si para Natália, e de sua característica de sonhador ele defende “...moro num quarto alugado, lá no meu quarto eu viajo, sabe? ...fico feliz, tudo acontece de bom comigo...de lá tenho pena das pessoas de olhos abertos, com promissórias para pagar, máquinas de calcular, juros de mora...”<sup>136</sup>. Mas, repentinamente, ciente da felicidade que o contato com Natália gera nele, Mariano completa

...eu sei que a vida, a vida de verdade é sempre jovem, nenhuma hora é igual a outra, eu sei, queria tanto conseguir viver essa vida...a fantasia é monótona, acontece o que eu quero, queria a vida batendo como ontem, quando te encontrei...ontem e hoje foram as duas melhores noites da minha vida...

A vida é melhor que o sonho, Natália, a vida é melhor.<sup>137</sup>

Nessas falas, Vianinha sintetiza não só as características de seu personagem, mas aquelas que deveriam ser as características de todos os seres humanos. O sonho, por melhor que seja, por mais que possibilite a imagem de que se pode ser tudo o que quiser, em nada substitui a força da vida e a beleza do contato entre as pessoas. Essa necessidade de ligar-se aos outros é uma característica do dramaturgo, que, com a aproximação da morte, tornou-se ainda mais aguda. Quem mais bem atestou esse aspecto de Vianinha foi um dos seus melhores amigos, Ferreira Gullar. Dois anos após a morte do autor, o poeta deu um depoimento no qual descreve seu dileto amigo da seguinte forma

Seu desembaraço no contato inicial encobria uma timidez e um recato que, tornados amigos, conheceríamos depois: ele tinha consciência da complexidade que implica uma relação verdadeira e honesta entre duas pessoas. E essa era a relação que ele buscava. Chamo atenção

---

<sup>136</sup> Idem.

<sup>137</sup> Idem.

para este aspecto da personalidade de Vianinha porque estou convencido de que não se compreenderá inteiramente sua atividade intelectual e sua obra de teatrólogo, se não se levar em conta sua urgente necessidade de ligar-se aos outros, de entender e se fazer entender, de criar a sua volta um ambiente fraterno e solitário, que a necessidade de participação não era nele, produto de uma ideologia política; pelo contrário, pode-se dizer mesmo que Vianinha se tornou um intelectual participante por essa necessidade de trabalhar em comum, de pensar em comum, de fazer da vida uma tarefa de todos. E essa necessidade se tornaria nele, a par de uma opção ideológica inextirpável, profunda consciência social.<sup>138</sup>

Os textos aqui apresentados foram concebidos por Vianinha num curto período de tempo. Um período, em que, para o teatro, o dramaturgo escrevia os seus textos mais célebres na ótica da crítica. Pensar nesses aspectos, prova a inventividade do dramaturgo. No teatro, desde o golpe militar, Vianinha vinha experimentando uma dramaturgia com muitas características do teatro épico de Brecht<sup>139</sup>. Escreveu comédias,

---

<sup>138</sup> Apud PEIXOTO, 1999, p. 194.

<sup>139</sup> Patriota afirma que, tendo por base o ato de narrar (o que lega a seu executor o distanciamento do fato narrado), a epopéia inspirou o teatro em seus vários períodos, desde os gregos com suas tragédias e comédias, nas quais foram preservados os coros, até o teatro de Shakespeare, Gil Vicene e Molière, entre outros. Contudo, essa longevidade conviveu também com tempos de silêncio, como o período de emergência do drama moderno que privilegiou o tempo presente da ação. Escreve a autora: “*Realismo e Naturalismo, as grandes correntes literárias da segunda metade do século XIX, refletiram-se, no campo específico da dramaturgia, como uma sugestão para que a cena se resumisse ao tempo presente, eliminando evidências ficcionais tais como aparte e o monólogo. No início do século XX, no âmbito do movimento expressionista alemão, os elementos narrativos voltam a imiscuir-se na dramaturgia. Na mesma Alemanha, Erwin Piscator, movido pelo compromisso histórico de transformação social, formulou a teoria e uma nova prática do teatro épico, construindo espetáculos sobre diferentes planos históricos intercalados por legendas, projeções cinematográficas e elementos anti-ilusionistas na cenografia e no figurino. O épico voltou à cena teatral e o dramaturgo e diretor Bertolt Brecht encarregou-se de vincular decisivamente a forma épica ao teatro político*”. PATRIOTA, R. *Épico (Teatro)*. In: GUINSBURG, J; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de. (orgs). **Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, Formas e Conceitos**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc SP, 2009, p. 141.

Também é ilustrativa a explicação de Anatol Rosenfeld sobre o Drama Épico, analisado a partir da experiência de Brecht. Diz o crítico: *Por meio de cunho narrativo, Brecht procura ampliar o universo cênico até que a representação englobe os problemas de nossa época. O homem é visto como ser social (pensamento de uma facção moderna). O drama precisava ser aberto para conter essa concepção; foi necessário ultrapassar o diálogo entre as personagens e incluir narração, coro etc.*

*Brecht e dramaturgos anteriores começaram a usar projeção de filmes para mostrar o que o teatro não conseguiria mostrar. ...Esse sistema amplia a cena e o filme atua como elemento narrativo. Os elementos narrativos criam distância, para que o público não seja hipnotizado e não se integre à história, mantendo lucidez crítica e aprendendo a lição transmitida pela cena.* Ver: ROSENFELD, A. **A Arte do Teatro: Aulas de Anatol Rosenfeld (1968)**. São Paulo: Publifolha, 2009, p. 187.

dramas e musicais, todos com um teor crítico profundo, muito distante do imediatismo dos esquetes criados na época do CPC. Vianinha havia percebido a necessidade de aprofundar, não para atingir a consciência imediata de seu público, mas, ao contrário, para mexer com o inconsciente daqueles que assistiam às montagens de seus textos. Para o autor

...há dentro de nossa cabeça o consciente, o inconsciente, o subconsciente, o superconsciente, o consciente coletivo, a *anima*, a *persona* e outros menos votados. E nessa patuléia – o consciente é a reação, a contenção, a polícia, nosso auto-azorrague; o inconsciente é a bandeira rossa, é a revolução, o espontâneo, o natural, o fluente.

Ou seja – a revolução começa não no estômago da classe explorada que vai ganhando sua autodecência e aprendendo a agir para satisfação de suas necessidades. Não. A revolução começa fora das pressões reais. A revolução começa no infinito humano<sup>140</sup>.

Sua teledramaturgia não foge a esse aspecto geral dos textos concebidos no pós 64. Nada nela é dado ou imediato, não há denúncias diretas de fatos presentes nos jornais da época. Seus conteúdos falam de seu tempo, sem dúvida, mas, acima de tudo, falam da necessidade universal de comunhão entre as pessoas. Denunciam a solidão do homem, tanto quanto elucidam a sua enorme capacidade de se reinventar, de recriar a realidade posta ou, na pior das hipóteses, de sobreviver aos dias escuros, na eterna esperança de que dias melhores virão. Prova disso reside nas escolhas das obras a serem adaptadas<sup>141</sup>. Leitor ávido desde a infância, ele poderia ter escolhido tantas outras obras, mas optou por aquelas que denunciam as pressões que os homens sofrem ao longo de

---

<sup>140</sup> PEIXOTO, 1999, p. 136.

<sup>141</sup> A prova de que eram os escritores que escolhiam a obra a ser adaptada está no depoimento de Domingos Oliveira, um dos mais frequentes autores e diretores que a Rede Globo manteve no quadro do programa *Caso Especial*. Escreve o autor: “... enquanto ganhava a vida adestrei na escrita redigindo dezenas de adaptações originais para o programa *Caso Especial*, da TV Globo. Emprego ideal... Entregar o meu roteiro às quartas-feiras, lendo na casa do patrão Daniel Filho. Voltava na madrugada depois de alguns uísques para o frio de Teresópolis, minha mesa com pilhas de peças, romances, contos etc, que poderiam eventualmente gerar minha obrigação para a próxima quarta-feira. Hoje posso dizer que foram anos de vinho e de rosas. Li muito, fiquei até culto em dramaturgia. Trabalhava do início do dia até a noite. Mas que dias! E que noite!” OLIVEIRA, Domingos. **Minha Vida no Teatro**. São Paulo: Leya, 2010, p. 12.

seus dias, que desnudam a imensa dor da solidão, que delatam a face cruel da sociedade e, mais importante que tudo, nesses contextos sombrios, ele escreve também sobre a beleza das fragilidades que estão presentes em todos os seres, sobre o sagrado direito ao erro e, mais que qualquer coisa, sobre a crença persistente no direito à felicidade.

Além desse aspecto comum, a teledramaturgia concebida por Vianinha seguiu uma outra característica adotada pelo autor em seus textos para o teatro. Para a televisão Vianinha também ambientou seus textos nas duas cidades do país nas quais ele próprio se formou e privilegiou a criação de personagens da classe média. Esse era o público que o autor melhor conhecia e que, na sua visão, possuía algum espaço de manobra dentro da sociedade.

Contudo, ciente de que a televisão exigia competências distintas daquelas do teatro, o dramaturgo adequou sua experiência para uma nova linguagem<sup>142</sup>. O palco do teatro foi pensado agora em termos de locações diferentes, as falas de seus personagens tinham que estar associadas a uma expressão dramática que exigia do ator contenção gestual, força de expressão mais no rosto que no corpo e fala menos eloquente. Vianinha extraiu de textos longos e densos suas mensagens principais, possibilitando que o essencial de cada uma dessas grandes obras pudesse ser narrado num espaço de 50 minutos entrecortados por comerciais que tendiam a levar o público à dispersão. Ele transpôs para sua teledramaturgia somente o essencial de seu teatro, aquilo que fez dele um dramaturgo único. Em todo o resto ele aceitou o desafio de aprender e se reinventou.

Ele cumpriu, com menor ou maior propriedade, o objetivo perseguido em seus trabalhos escritos para a televisão. De fato, contrapondo-se aos valores disseminados pela televisão, de individuação e competição, ele procurou veicular valores de sempre “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”.<sup>143</sup> E talvez por isso, em entrevista, ele tenha declarado que “no

---

<sup>142</sup> Em entrevista dada a Marisa Raja Gabaglia, perguntado sobre a diferença entre teleteatro e Caso Especial, o dramaturgo responde: *O teleteatro era teatro filmado. Com as externas e o tape, o Especial é uma busca de linguagem nova, mistura de teatro e de cinema, e específica para a televisão.* Cf. PEIXOTO: 1999, p. 155.

<sup>143</sup> PEIXOTO, 1999, p. 172.

teatro eu pesquiso, na televisão reafirmo, com os dois me gratifico”<sup>144</sup>.

Mas, ao final da mesma entrevista, perguntado sobre qual trabalho para a televisão o teria mais gratificado, ele ri, hesita e responde: Medeia. É ela matéria do próximo capítulo.

---

<sup>144</sup>Idem, p. 155.

## TERCEIRO CAPÍTULO: As Faces e as Máscaras: Descrição e Análise do Texto e Cena da *Medeia* de Vianinha

Isto é um teatro. Aqui os homens se encontram e democratizam o grau de liberdade de cada um. Aqui os homens vêm discutir a liberdade que já conquistaram, vêm procurar caminhos para ampliá-la. Aqui o que comove é o sonho humano da gratuidade.

Os únicos profissionais desse espetáculo somos nós. Os senhores não terão que gritar, responder, esfregar ninguém. Os senhores são espectadores. Contempladores. É o único lugar em que é possível a contemplação. A guerra que existe lá fora, onde cada um toma um só lugar, aqui vocês a viverão dos dois lados. Só a contemplação permite isso. A diversão do teatro é isso: presenciar sem estar presentes. Discordar e concordar com você mesmo. Carregar sua divisão. (ODUVALDO VIANNA FILHO – PRÓLOGO DE *RASGA CORAÇÃO*)

### 3.1 O Roteiro

Tendo atingido sua maturidade nos séculos VI e V a.C, as tragédias gregas têm sido adaptadas ao longo de sua milenar existência, ressignificando o próprio sentido de trágico da época, como bem salienta Raymond Willians em sua obra *Tragédia Moderna*. É certo que o sentido cívico e político de trágico, inspirador dos concursos de tragédias nas grandes dionisíacas (festividade que mobilizava toda a pólis), esse se perdeu ao longo do tempo, restando o debate teórico sobre o que pode ou não ser uma tragédia. Distantes, sob olhar cristão e iluminista, racionalizadas a ponto de o erro do herói trágico clássico hoje ser entendido como culpa e de o destino pouco ter a nos dizer, ainda assim elas sobreviveram ao rigor do tempo.

Ainda que uma tradição teime em afirmar que o mundo contemporâneo, na sua individualidade, tornou-se incapaz de produzir “uma tragédia”, concordando, mais uma vez com Raymond Willians, afirmamos que, se se rejeitar a premissa de que a tragédia trata de temas universais e, portanto, imutáveis, e se passar a vê-la através de novas lentes, talvez ela deixe de ser uma forma de acontecimento único e permanente, o que possibilitaria a sua interpretação a partir das variações da experiência trágica ao longo das mudanças que elas sofrem através do tempo.

Esse olhar permite, entre outras coisas, perceber o valor das adaptações que textos trágicos têm sofrido desde suas concepções há mais de dois mil anos e encontrar nesses textos adaptados respostas para os homens em seus momentos históricos específicos.

Na esteira das ressignificações do trágico e das adaptações de tragédias ao longo do tempo, destaca-se, entre outras, *Medeia*, de Eurípedes, que, revisitada por autores e diretores, teve seu texto reescrito por Sêneca no teatro romano, foi dirigida por Pasolini no cinema e, no Brasil, autores como Agostinho Olavo (1957)<sup>145</sup>, Oduvaldo Vianna

---

<sup>145</sup>OLAVO, A. Além do Rio. In: NASCIMENTO, A. **Dramas para Negros e Prólogo para Brancos: Antologia de Teatro Negro Brasileiro**; Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961. Nessa peça, Agostinho Olavo, adapta o texto grego para o contexto das grandes navegações. Seu Jasão é um navegador português de um navio negreiro que, aportado na costa africana e tentando dominar uma tribo, ganha a ajuda de Medeia, filha do rei da tribo, que, a exemplo da protagonista grega, trai seu pai e povo em nome do amor de Jasão. No texto de Agostinho Olavo, Medeia engana seu povo e o entrega como

Filho (1973)<sup>146</sup> e Paulo Pontes e Chico Buarque (1975)<sup>147</sup> adaptaram-na para a realidade brasileira. Das adaptações brasileiras, chama muito a atenção a *Medeia* de Vianinha, escrita para ser exibida como *Caso Especial* na televisão, pela beleza e talentosa transposição do mundo clássico grego para o subúrbio carioca da década de 1970, período de ditadura militar no Brasil.

A tragédia grega que inspira Vianinha foi representada pela primeira vez em 431 a.C. Nela, *Medeia*, uma grande feiticeira bárbara, é repudiada por seu esposo grego, Jasão, que resolve desposar a filha do rei de Corinto. Tomada pelo ódio, Medeia se vinga do repúdio sofrido, matando seus próprios filhos.

Antes de iniciar o texto de Vianinha é pertinente breve apresentação da obra que o inspirou. O texto antigo faz parte de um entrelaçamento de mitos. Conta a lenda que Jasão, filho do rei de Iolco (uma cidade grega), ao atingir a maioridade, teria direito ao trono, que estava sob o governo de Pelias, seu primo. Chegada a hora de entregar o trono, Pelias desterra o pai de Jasão e continua no poder.

Após algum tempo de ausência, Jasão resolve retornar a Iolco para requerer o trono. Diante da situação, e por Jasão ter adquirido muita popularidade em Iolco, Pelias incumbe o rapaz a resgatar o toção de ouro (tarefa então considerada impossível), roubado por Aietes, rei da Cólquida, parente de ambos. Alegando já ser muito idoso para realizar tal intento, Pelias promete o trono a Jasão, caso ele realizasse tal empreendimento.

Jasão e seus companheiros embarcam rumo a Cólquida. Lá, Aietes promete devolver o toção de ouro<sup>148</sup> sob a condição de que Jasão realize, num mesmo dia, quatro proezas impossíveis. Então, entra em cena Hera, deusa simpatizante de Jasão, que faz Medeia, filha de Aietes, apaixonar-se por ele. Apaixonada, ela promete ajudar Jasão se

---

escravo em troca do amor de Jasão. A feiticeira grega é transformada em praticante do candomblé e ao final, qual na tragédia grega, leva seus filhos à morte como vingança ao abandono de Jasão.

<sup>146</sup> VIANNA FILHO, O. **Medeia**. Cultura Vozes. Petrópolis-RJ, v. 93, n.5, p. 127-158, 1999.

<sup>147</sup> BUARQUE, C; PONTES, P. **Gota D'água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

<sup>148</sup> Pele de um carneiro prodigioso, alado e dotado de lã de ouro. (EURÍPEDES, 1998, p. 12).

ele jurar casar-se com ela e lhe ser eternamente fiel. Jasão aceita o acordo.

Vencidas as provas, Jasão volta, trazendo Medeia como esposa. Furioso, Aietes manda seu filho perseguir o casal. Medeia mata o irmão, esquarteja-o e espalha as partes de seu corpo.

Chegado a Iolco, Medeia dá ao pai de Jasão uma poção para rejuvenescer. Querendo também ser mais jovem, Pelias pede um pouco dos remédios mágicos a Medeia, que, instigada por Jasão, confecciona poção que mata Pelias.

Diante da revolta da cidade, Medeia e Jasão fogem para Corinto, onde vivem felizes por dez anos, quando Jasão, contraindo novas núpcias com a filha de Creonte, rei de Corinto, esquece seu juramento e repudia Medeia. É a partir desse ponto que Eurípedes escreve sua tragédia: a história da vingança sobre-humana empreendida por uma esposa repudiada por seu marido.

Na tragédia grega, têm-se como personagens, além de Medeia e Jasão, a ama, o coro composto por senhoras de Corinto, Creonte (rei de Corinto), Egeu (rei de Atenas), Glauce (nova esposa de Jasão) e o preceptor dos filhos de Medeia. A história gira em torno do ódio sentido por Medeia, ao saber que Jasão irá contrair novas núpcias, e o conseqüente sentimento de vingança que nasce nela. Esses sentimentos de ódio e vingança aumentam com o anúncio de Creonte de que Medeia não poderá mais permanecer em seu reino. Então, arditamente, a heroína humilha-se ao rei, suplicando-lhe deixá-la ficar por mais um dia. Sua intenção era ganhar tempo para poder realizar a terrível vingança que imaginara: acabar com o casamento de Jasão e matar seus filhos. Por meio de feitiço, ela mata Glauce e Creonte, assassina seus filhos e foge espetacularmente, levada pela carruagem do deus Sol.

Sob o título *Medeia: Uma Tragédia Brasileira*, Vianinha adapta o texto grego para o subúrbio carioca. A peça trata, metaforicamente, de um poder discricionário em torno do qual orbitam três formas distintas de convivência: a resignação de Egeu e Dolores, a negociação de Jasão e o enfrentamento, a subversão de Medeia.

Em sua *Medeia*, Oduvaldo mantém-se fiel aos objetivos de levar às telas o povo brasileiro e seus problemas, buscando, a partir da arte, desnudar os impasses que levam

o ser humano a agir, muitas vezes de forma distinta da que gostaria.

Escrita em 1972, a *Medeia* de Vianinha, guarda, em sua aparente simplicidade e despretensão, uma complexidade apurada que interliga o indivíduo Vianna, a sociedade na qual está inserido e crítica metaforizada ao regime militar que vigorava no país desde 1964.

A adaptação do texto antigo escrito por Eurípedes não trata somente da traição sofrida por uma mulher e a conseqüente vingança de seu traidor. *Medeia: Uma Tragédia Brasileira* trata também de um drama de ordem nacional e suas personagens podem ser analisadas como representações sociais do Brasil daquele momento. Creonte é a expressão de poder, um poder arbitrário, não legitimado, exercido a partir do temor. Em torno dele, como afirmado acima, gravitam três formas distintas de convivência. A primeira delas está representada na figura de *Medeia*, ela é a revolução, o oprimido que se permite enfrentar. É a vítima da força do poder representado por Creonte, é aquela para quem tanto faz morrer ou viver, mais, aquela para quem é melhor morrer a viver sem o sentimento de dignidade e soberania. Dolores e Egeu são a expressão do homem que se acomodou a uma determinada situação, não por alienação, mas pela consciência plena dos limites impostos pela realidade.

Resta-nos Jasão, a figura mais densa da trama, ambíguo, humano, ele representa uma parcela da sociedade consciente de sua condição e que faz a luta possível calcinada no cotidiano. Como os outros, suas atitudes não devem ser interpretadas como boas ou más, elas são formas diferentes de ação num mundo que, na verdade, não lega aos indivíduos o direito a opções. Talvez nele esteja a reflexão mais apurada de Vianinha denunciada em entrevista ao *Jornal do Commercio* quando, refletindo sobre sua produção teatral de fins da década de 1960 caracterizada por dramas existenciais, afirma:

Comecei a me preocupar muito mais com a existência do ser humano nesse redemoinho e a tentar mostrar o processo de deformação. Mas o meu objetivo continua sendo a denúncia. Só que tento mostrar que a superação desse estado de coisas não depende de uma decisão

simples, de uma vontade romântica. Exige paciência, ironia, organização, sabedoria e um conhecimento profundo da realidade. É um pouco o domínio do desespero<sup>149</sup>.

Sua Medeia cativa pela criatividade de transposição, pela densidade dos temas nela debatidos e pela sutileza da linguagem que burlou a censura. Ao adaptar o seu texto para o cotidiano brasileiro, a feiticeira bárbara dá passagem à mãe de santo (qual no texto grego, ela é o similar brasileiro que permite que uma suposta personagem frágil impute dolo a um oponente mais poderoso) e Corinto se transforma num conjunto habitacional do subúrbio do Rio de Janeiro. Jasão já não é o argonauta da antiguidade, ele é um sambista da escola de samba da comunidade, cuja música, que o torna famoso, equivale à conquista do velocino de ouro. A ama da tragédia clássica está representada na figura de Dolores, vizinha e amiga de Medeia. Na pena de Vianinha, Egeu passa de rei de Atenas a um amigo de Medeia, casado com Dolores, ele é um taxista, salvo da invalidez pelas rezas e ervas de Medeia e que ao final da trama possibilita a fuga de Medeia da sanha da população. Por fim, Creonte já não é o rei de uma cidade-estado grega, é o dono dos apartamentos daquela comunidade e o presidente da escola de samba. Exerce um poder paralelo naquele lugar.

Mas será que a cena veiculada conseguiu traduzir em imagens a complexidade do texto escrito por Vianinha? É ela que passaremos a considerar.

---

<sup>149</sup> Apud. MORAES, D. (2000).

### 3.2 A Cena

*“Pai: Eh, quero dizer, a representação que o senhor fará, mesmo forçando-se com a maquiagem a parecer-se comigo... - quero dizer, com esta estatura... (todos os atores rirão) dificilmente pode ser uma representação de mim, como realmente sou. Será antes – deixando de lado a aparência – será antes sua interpretação de como sou, de como me sente – e não como eu me sinto dentro de mim. E parece-me que isto deverá ser levado em conta por quem for chamado para nos julgar”.*  
*PIRANDELLO, L. Seis Personagens à Procura de um Autor<sup>150</sup>.*

O excerto acima é fragmento da peça escrita por Luigi Pirandello na qual o autor reflete, entre outras coisas, sobre a transposição de um texto à cena. Nela, seis personagens adentram um teatro, em que iniciam os ensaios de uma dada peça e narram sua história ao diretor, salientando que necessitam de alguém que a escreva, uma vez que elas, as personagens, não passam do desejo não concretizado de um autor. Após ser apresentado ao drama que assola a família composta por tais personagens, o diretor decide encenar a história narrada. Os diálogos que compõem o texto daí em diante marcam a temática da peça que é, entre outras coisas - à medida que descortina o processo de construção da cena -, refletir sobre o trabalho de encenação com as várias pessoas que nele estão envolvidas e as várias apropriações pelas quais um texto passa, a depender “das mãos” que o trabalham. Infere-se da obra de Pirandello que o texto é a matéria-prima formada de palavras reunidas sob a inspiração de um autor que, materializado em imagem, possui linguagens múltiplas, significados infinitos e outras “palavras”, agora não mais escritas em papéis e de autoria das muitas pessoas que compõem uma cena. Por isso, ao se verem representadas por atores, as personagens em questão não se reconhecem naquela representação, uma vez que, por mais fiéis que um diretor, que um cenário, que um ator possam ser à obra representada, sua encenação será sempre a interpretação de um texto, não podendo nunca ser o texto em si.

---

<sup>150</sup>Fragmento retirado da obra: GUINSBURG, J. **Pirandello: do Teatro no Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 211.

Diante disso, após termos descrito e analisado brevemente o roteiro de Vianinha, passamos, primeiramente, a descrever minuciosamente partes da cena que foi ao ar, destacando suas aproximações e distanciamentos com o texto que a originou, no intuito de chamar a atenção do leitor para a problemática texto e cena e de como nessa transposição, se, em alguns casos a ideia do autor é subvertida, no caso específico do roteiro de Vianinha, as modificações da equipe de filmagem parecem ter aprofundado o sentido dado pelo autor à obra. Descrita a cena, será feita análise novamente conjunta de partes da cena e do texto, no sentido de procurar novos significados para a personagem Jasão, que não o clássico sentido de traidor, cunhado pela tradição.

Ao escrever seu roteiro adaptado, Vianinha concebeu uma tragédia, na qual, ao longo de um único dia<sup>151</sup>, uma mulher umbandista da classe média carioca, ao se ver rejeitada pelo companheiro e expulsa de sua própria casa pelo representante do poder naquele local, empreende vingança terrível, a despeito das inúmeras tentativas de Jasão e Dolores de apaziguar seu espírito. Ou, na ótica da personagem Jasão, pode-se dizer que Vianinha concebeu uma tragédia, na qual, ao longo de um único dia, um sambista atinge o almejado sucesso e, nesse mesmo dia, vê derrocados todos os seus sonhos. Como já afirmado, em paralelo à malfadada história de amor de Jasão e Medeia, Vianinha empreendeu vigorosa reflexão sobre a tragédia que afligia a todos os brasileiros naquela época.

Além dos diálogos, que dão vida a essa trama das desventuras dos habitantes daquele conjunto, em seu roteiro Vianinha registrou orientações sobre as características de espírito de suas personagens, sobre os locais onde a ação deveria ocorrer, bem como sobre o momento do corte para os comerciais<sup>152</sup>. Além da indicação da canção *Água do*

---

<sup>151</sup>Respeitando a característica das tragédias antigas, que descreviam uma trama passada em 24 horas, tempo no qual são descritos o auge e a queda do herói.

<sup>152</sup> Interessante perceber o domínio do autor na escrita para a televisão. Formado no teatro onde, geralmente, o espetáculo se dá sem interrupções e quando essas ocorrem não pedem do autor uma preocupação significativa com a criação de uma expectativa que faça o público voltar para assistir à segunda parte da apresentação, Vianinha, em sua teledramaturgia em geral e em *Medeia: Uma Tragédia Brasileira*, pontuou de forma exemplar a interrupção da trama. Todos os cortes são feitos nos momentos cruciais da ação, criando em quem assiste ao episódio a expectativa necessária para se manter ligado ao canal.

Explicando a importância do gancho nas telenovelas e, guardadas as proporções, nas minisséries, nos unitários e seriados, Renata Pallottini afirma: “A finalidade do gancho, esse truque tão disseminado, que

*Rio*, de autoria de Noel Rosa e Anescar do Salgueiro, que na trama representa o primeiro samba de Jasão a estourar como sucesso nas rádios, Vianinha fez mais duas indicações de sonoplastia que valem ser citadas: fortes ventos deveriam soprar nas cenas em que Medeia concretiza passos de sua vingança e a presença de um altofalante na quadra da escola, que anuncia os preparativos da festa e convida os moradores a participarem do casamento de Jasão com Creusa, filha de Santana. Fora estas, mais nenhuma indicação fora feita sobre a trilha sonora que comporia o episódio, como também nada é indicado a respeito de figurino, iluminação ou marcação de cena, prova do domínio do autor sobre a sua função de roteirista, cabendo o processo de decupagem e construção da cena ao diretor e sua equipe.

De antemão podemos afirmar que o diretor foi fiel aos diálogos escritos pelo autor, quase nada foi modificado. Foram mantidos também os momentos de corte indicados pelo dramaturgo. Quanto às demais rubricas, algumas foram respeitadas e outras, a grande maioria, foram reinterpretadas.

Em seu trabalho de análise de cena, Freitas chama a atenção do leitor para um aspecto que, embora óbvio à primeira vista, parece ser constantemente esquecido, que é um pouco a já descrita disjunção entre texto e cena, abordada no início deste capítulo, e as várias ideias e pessoas envolvidas na composição de uma cena. Nesse sentido ela afirma

...pode-se dizer que a cena é resultante de um trabalho de leitura, interpretação e adaptação de um texto dramático. Entretanto, na elaboração de um espetáculo, o trabalho de outros profissionais se faz extremamente necessário, afinal, na passagem da literatura dramática para a escrita cênica, existem: cenários, figurinos, iluminação, interpretação dos atores, etc. formando-se um conjunto em que cada

---

nenhum telenovelleiro pode ignorar, é sempre criar expectativa. Trata-se de inventar um meio, mais ou menos nobre, de fazer com que o espectador volte a procurar o capítulo do dia seguinte – como outrora, a dona de casa ia em busca da sequência do folhetim, no jornal ou no fascículo.

Ora, isso se consegue quando, nos derradeiros momentos de um capítulo (visto ou lido) deixou-se estabelecida a promessa de uma revelação, o fim de uma dúvida, a resolução de um dilema; enfim, a novidade. No início da parte seguinte, será revelado o autor de um feito, conhecida a explicação de um fato, feita uma reconciliação ou concretizada uma separação.” PALLOTTINI, R. **Dramaturgia de Televisão**. São Paulo: Moderna, 1998, p. 120.

uma das partes cumpre um papel<sup>153</sup>.

Falando especificamente sobre televisão, Artur da Távola chama a atenção para o fato de que “na relação do ator com o espectador não há apenas duas pessoas em jogo de interação, mas um quartérnio de complexa interrelação. Quatro momentos se fundem, formando tipos e subtipos de relação: o ator como pessoa, o diretor, o autor e o espectador são os quatro pólos dessa relação”<sup>154</sup>. Ainda que na análise da cena seja difícil determinar o exato momento de criação de cada uma das partes envolvidas em sua construção, procuraremos ao menos ter em mente as informações acima no sentido de chamar a atenção do leitor para as interpretações que foram feitas do roteiro concebido por Vianinha na sua transposição para o universo da imagem televisiva.

Mais de 25 pessoas compuseram a equipe técnica responsável pelo Caso Especial número 24, veiculado pela Rede Globo de televisão em 1973<sup>155</sup>. O objeto cênico é formado por um prólogo e quatro blocos intercalados por anúncios publicitários<sup>156</sup>. A equipe técnica foi dirigida por Fábio Sabag<sup>157</sup> e o elenco foi

---

<sup>153</sup>FREITAS, T. T. M. **Por entre as Coxias: A Arte do Efêmero Perpetuada por mais de “Sete Minutos”**. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História – Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia/MG, 2010, p. 130.

<sup>154</sup>TÁVOLA, A. da. **O Ator**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 62.

<sup>155</sup> Fizeram parte da equipe: Sonoplastia – Roberto Rosemberg; Assistente de Produção – Álvaro Osório; Continuidade – Uriel Nascimento; Maquiagem – Eric Rzepecki; Cenografia – Paulo Dunlop; Assistente-Abdias Portela; Figurinos - Isabel Pancada; Contrarregra – Juarez Barbosa, Hamilton Loera, Célia Pereira; Vídeo Tape – Washington Carneiro; Vídeo – Paulo Carneiro da Cunha; Áudio – Nilson Ignácio, Luiz Carlos; Câmeras – José Mário, José Alcântara, Ademarino Rosa, Francisco Carlos, Aílton Roberto; Iluminação – Cleto Azevedo; Sebastião Rodrigues; Auxiliares – Rui da Silva, Sílvio Mendes, Maurício Martins, William Venâncio, Adail dos Santos; Equipe Técnica Supervisão – Alcemiro Sorosine, Iva Ferreira; Responsável Técnico – Nélio Garcia.

<sup>156</sup> O roteiro original previa cinco partes, mas algumas passagens foram suprimidas e a quarta parte foi diluída nas cenas tanto da terceira quanto da quinta parte concebida pelo autor. Acredita-se que tal recurso foi utilizado para manter o episódio dentro do tempo previsto pela emissora que era de, no máximo, sessenta minutos.

<sup>157</sup> Fábio Sabag nasceu em 1931, em São Paulo e, com um ano de idade, mudou-se com a família para a então capital do país, a cidade do Rio de Janeiro. Iniciou sua carreira em 1949, na Rádio Cultura. Em 1950 atua no teleteatro *O Imbecil*, da TV Tupi. Durante as décadas de 1950 e 1960 compõe o elenco da Companhia Maria Della Costa, enquanto, conjuntamente, atua como diretor e ator nos programas das Tvs Paulista e Tupi e como ator em alguns longa metragens. Em sua trajetória profissional foi ator, autor, diretor e produtor de peças, teleteatros, roteiros cinematográficos, telenovela e Casos Especiais. Na Rede Globo, além dos seus inúmeros trabalhos como ator em minisséries e telenovelas, dirigiu ou codirigiu,

composto por: Fernanda Montenegro (Medeia); Milton Moraes (Jasão); Gilberto Martinho (Santana/Creonte); Elisângela (Creusa); Vanda Lacerda (esposa de Santana); Ricardo e Isabela Garcia (filhos de Medeia e Jasão); Lélia Abramo (Dolores); Paulo Gonçalves (Egeu), além de uma equipe de figuração composta por moradores da comunidade de São Clemente, no Rio de Janeiro.

A cena foi filmada em preto e branco e a ação se desenvolve em cinco cenários internos - apartamento de Medeia; sala da casa de Creusa (local onde a noiva prova o vestido), quarto de pensão de Jasão, igreja onde se realiza o casamento de Jasão e um palco que simbolicamente representa um hospital - e em quatro locações externas - ambiente externo, onde ocorrerá a festa; o parque ou descampado; exterior do conjunto habitacional e ruas e praia da cidade do Rio de Janeiro, conforme imagens ilustrativas abaixo<sup>158</sup>.



entre outros, as séries *O Sítio do Pica Pau Amarelo*, *Você Decide* e *Aplausos*, as telenovelas *Mandala*, *Que Rei Sou Eu?* (co-diretor), *Sexo dos Anjos*, *Rainha da Sucata*(co-diretor), *Vamp* (co-diretor), *Perigosas Peruas* (co-diretor), *De Corpo e Alma* e os Casos Especiais *Fogo Morto*, *Capote*, *O Aleijadinho*, *Feliz na Ilusão*, *Sapicuá*, *A Mãe*, *Luz de Gás*, *Poema Barroco*, *E Agora*, *Marco?*, *Amores de Castro Alves*.

Além de dirigir o roteiro *Medeia: Uma Tragédia Brasileira*, concebido por Vianinha, Sabag compôs, em outro momento, o elenco do filme *O Casal*, cujo roteiro também é de autoria do dramaturgo. Sobre a direção de Sabag, Fernanda Montenegro, protagonista do episódio, assim descreveu a parceria: “Eu trabalhei em *Medeia*, que foi um grande sucesso! Ele é um ótimo diretor. A gente conversa, ele diz o que quer e eu faço. Quando precisa interferir, o faz com muito carinho, muita cumplicidade”.

Mais informações sobre o diretor consultar: SABBAG, L. **Fábio Sabag: uma Vida sob Holofotes**. São Paulo: All Print Editora, 2007.

<sup>158</sup> Todas as imagens utilizadas no desenvolvimento do capítulo foram editadas do DVD do episódio, comercializado pela empresa Conteúdo Expresso. Site de contato: [www.conteudoexpresso.com.br](http://www.conteudoexpresso.com.br).



CENÁRIOS INTERNOS





#### LOCAÇÕES EXTERNAS

O vídeo inicia com a abertura padrão do programa *Caso Especial*. Ao final da abertura surge tela vazia e compõe-se letra a letra a frase da *Medeia* de Sêneca “Os grandes males não podem ser escondidos”. Ao término da frase entram sonoplastia, com sons de tambores e cantos africanos, e imagens de máscaras, enquanto são apresentados os nomes dos atores que integram o elenco<sup>159</sup>. As imagens seguintes ilustram a sequência de abertura



---

<sup>159</sup> Essa sonoplastia de abertura acompanhará a personagem *Medeia* no desenrolar de toda a sua ação. Os cantos e sons de atabaque são reprodução da gravação feita na década de 1960 da *Missa Luba*. Essa gravação se deu quando da ida de um padre Belga em missão ao então Congo Belga, na África. Percebendo o potencial musical das crianças do local e tentando congregiar fiéis aos cultos católicos, o padre ensaia as crianças para participarem dos cantos da missa e agrega às ladainhas católicas, cantadas em Latim, tanto traduções desses cantos para o dialeto do país quanto cantos do folclore congolês. Dessa iniciativa, na mesma década, surgiu na América Latina a *Missa Crioula* e no Brasil a *Missa do Vaqueiro*. Na cena rodada, o canto que abre o *Caso Especial* e que acompanha as ações de vingança de *Medeia*, é, dentro da *Missa Luba*, o momento do credo.



ABERTURA PADRÃO DO PROGRAMA CASO ESPECIAL E IMAGENS INICIAIS  
DO EPISÓDIO MEDEIA: UMA TRAGÉDIA BRASILEIRA

Tem início o primeiro bloco, denominado no *script* de prólogo.

### 3.2.1 Prólogo

A câmera, em *close* num poste, abre para uma visão geral dos prédios que formam o conjunto habitacional suburbano do Rio de Janeiro, denominado por Vianinha de Guadalupe e no qual se desenrolará toda a trama. “Água do Rio”<sup>160</sup> é a música que serve de fundo para as primeiras imagens. Novo movimento de câmera focaliza em *close* o rosto de um morador à janela para, em seguida, abrir numa imagem geral do conjunto. Essas primeiras cenas juntamente com o ritmo do samba informam o telespectador sobre o ambiente em que a trama se desenvolverá, um conjunto residencial de classe média no subúrbio de uma grande cidade.

---

<sup>160</sup> Letra do samba Água do Rio:

Tudo ficou diferente, depois que você me deixou./Dos nossos beijos ardentes, hoje resta o amargo sabor./Até a água do rio, que a sua pele banhou, também secou com a saudade que a sua ausência deixou./A lua não tem mais brilho./O sol não tem mais calor./O pomar não dá mais fruto./O jardim não dá mais flor./Daquelas noites tão lindas, que nos inspiravam o amor, hoje só resta a saudade, muito sofrimento e dor.



IMAGENS DO CONJUNTO HABITACIONAL

Depois dessa apresentação panorâmica do conjunto habitacional há um corte para o apartamento de Medeia.

A câmera focaliza o único quarto do apartamento, nele, em uma cama, estão deitados os dois filhos da protagonista. Em movimento, a câmera passa para o corredor do apartamento onde está a personagem Dolores (expressão de apreensão em seu rosto – ela olha para Medeia). Novo movimento de câmera e o telespectador é apresentado a Medeia. Ela se encontra sentada encurvada em uma cadeira, seu cabelo está em desalinho, seus olhos estão fixados no vazio. A câmera dá um *close* no rosto de Medeia (tristeza no rosto, desnorreamento), ela escuta o rádio, que toca o samba de Jasão “Água do Rio”. Medeia levanta e se dirige a um móvel onde se encontra um retrato de Jasão vestido em fantasia de carnaval, a câmera abre e segue o movimento da protagonista. Cabeça baixa, pronuncia suas primeiras falas, são murmúrios de dor, quase inaudível, sua fala anuncia a traição de Jasão e o seu desejo de vingança. Essa fala de Medeia é integrada de ação corporal que transita de um corpo curvado e com a cabeça baixa ao ápice do pedido de ódio e vingança, em que Medeia está com a cabeça erguida, o corpo ereto e as mãos ao alto, segurando o portarretrato com a foto de Jasão, que ela estilhaça com um golpe contra o móvel junto ao qual se encontra.

O movimento de câmera dessa cena é quase todo de *close* no rosto de Medeia<sup>161</sup>.

---

<sup>161</sup> Recurso predominante na televisão o *close* é assim explicado por Artur da Távola: O rosto está para a televisão como a melodia para a música. As dimensões da tela e a diminuição da figura, quando focalizado de corpo inteiro por lente de ângulo aberto impõem à televisão uma arte de rostos. Como não há espaço em profundidade (a imagem é chapada na tela), a televisão, de certa forma, despreza o corpo, o

Da cena algumas observações devem ser feitas: a primeira é a absorção da atriz Fernanda Montenegro das características que Vianinha rubricou sobre o estado de espírito da personagem: “sentada numa cama, na sala, ouve no rádio a música *Água do Rio*, ódio no rosto, na alma, na vida. Geme feito bicho acuado”<sup>162</sup>. O sentimento que a imagem da atriz causa em quem a assiste é de agonia, de loucura, de alguém fisicamente preso às quatro paredes da sala na qual ela transita, reflexo de uma alma que procura saída para o sofrimento que a consome. Sentimentos postos em consonância com a reflexão feita por Artur da Távola e que sintetiza as características da atriz na sua função de representar. Escreve o crítico

Imagino Fernanda Montenegro numa peça sem texto nem história. Apenas ela surgindo no palco. Sua entrada eletriza porque o grande ator não é definível: é magnético e mágico. Traz cargas de megatons sensíveis.

Imagino seu corpo harmônico na peça sem texto nem história, subitamente invadido por velhas, loucas, suicidas, tuberculosas, amantes evanescente, lindas mulheres valsando, mães extremosas, operárias rudes, camponesas ou grandes damas.

Em cada figuração, o corpo de Fernanda nos levaria à essência da arte de representar: a entrada profunda no ser, que é o conhecimento e a aceitação do “outro”, mistério e milagre que só grande ator sabe traduzir...

O mistério da capacidade de representar está na intuição maravilhosa que faz o ator imitar alguém que só existe na sua fantasia, embora esse ser inexistente tome emprestado tudo dos viventes, graças à capacidade mimética do artista e sua arte de invenção...

Para o grande ator ou atriz, basta surgir e, na primeira cena gritar, por exemplo: “Lúcia!” Imediatamente o público já sabe com quem está tratando...<sup>163</sup>

---

gesto, o movimento no espaço cênico. Ela os focaliza, mas em escala reduzida. A predominância é do rosto. De ser ou vir a ser arte de primeiros planos, com imagem de alta definição empática. TÁVOLA, A. da. **O Ator**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 267.

<sup>162</sup> VIANNA FILHO, O. **Medeia**. Cultura Vozes. Petrópolis-RJ, v. 93, n.5, 1999, p. 130.

<sup>163</sup> TÁVOLA, A. da. **O Ator**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 115.

Nessas primeiras tomadas, escassas de falas, Fernanda Montenegro encarna e sintetiza no corpo as emoções e características que acompanharão a personagem em seu desenvolvimento. Finda a primeira cena, o público sabe que um sofrimento profundo aflige a personagem e que, longe de abatê-la, a inquieta, incitando-a ao movimento, como demonstram as imagens abaixo:



MEDEIA (FERNANDA MONTENEGRO)

Outra informação relevante da cena está na figura de Dolores, posta entre a sala na qual Medeia se consome em agonia e o quarto em que se encontram os filhos da protagonista, cuja expressão, tanto do rosto quanto da posição – obstáculo ao acesso de Medeia aos filhos - revela sua função na trama. Diferentemente da tragédia grega, que distribui entre o coro e a ama a função de chamar a heroína à consciência de seus atos, na tragédia de Vianinha, como adequação ao veículo no qual a cena se passaria, essa dupla função é exercida por Dolores. Ela é aquela que acompanha, se solidariza e prevê o ato da protagonista. Suas falas e comedimento, mais que lançar ao público uma posição racional sobre a realidade, fazem contraponto ao estado de ânimo da protagonista, o que acaba por enfatizar o desvario dos sentimentos de Medeia.

Segundo, mais uma vez, Artur da Távola, Lélia Abramo transmite a seus personagens os elementos de uma estética realista que faz com que sua postura cênica

...sem qualquer traço histriônico ou emoção descontrolada (dessas que correm atrás do espectador para seduzi-lo ou comovê-lo) destina-se a revelar a matéria humana como é, sem os enfeites da emoção ou os dramáticos apelos de pena, compreensão ou tolerância... A arte de Lélia Abramo é apresentada e não representada. Ela se destina a estudar, pesquisar e devolver o real ao ser humano, sem enfeites ou ternurizações destinadas a camuflá-lo com heroísmo, poesia ou virtudes que são muito belas, enquanto ideais, porém não fazem parte do jogo muitas vezes sujo da vida.<sup>164</sup>

A Dolores criada por Lélia Abramo carrega tais características. Ciente da realidade que a cerca, ela tenta de todas as formas acalmar Medeia, fazê-la aceitar a sua situação frágil naquele momento. É dela e de sua visão realista da vida que vem a intuição do trágico ato de Medeia, ela o antecipa, tenta evitá-lo, anuncia a outros a possibilidade da protagonista matar os próprios filhos, só ela considera ato tão devastador, porque só ela olha a realidade sem véus. Seu espanto não se faz da surpresa, mas da consciência do que está por vir.



DOLORES (LÉLIA ABRAMO)

Salientamos, ainda, que o sentimento de opressão dessa primeira cena é reforçado pela posição da câmera. As tomadas abertas são feitas, muitas vezes, com a câmera focalizando Medeia de cima. O uso de tal artifício cria no telespectador,

---

<sup>164</sup>Idem, p. 157.

conjuntamente com as falas e ações do ator, um sentimento de angústia e opressão<sup>165</sup>, sensações impostas à cena.

Por fim, na comparação entre rubrica e cena, chamam a atenção os apontamentos feitos por Vianinha sobre a filiação de Medeia à umbanda. Nas rubricas iniciais, depois de descrever o estado de espírito da protagonista, ele indica a filiação dela ao referido culto com a seguinte rubrica: “Na pia, num canto da sala – pacote de vela, alguidar, dalias, farofa, imagens de umbanda na sala. Seu Exu. Ogum”<sup>166</sup>. Na cena, a ligação de Medeia à umbanda é feita de duas formas muito sutis, um quadro de São Jorge Guerreiro pendurado na sala e os colares que envolvem o pescoço de Medeia, exemplares de guias espirituais. A opção de tornar a filiação de Medeia à umbanda mais sutil do que a indicada pelo roteiro deu à cena a dubiedade prevista pelo autor. O poder que emana de Medeia pode ser da umbanda ou simplesmente da sua determinação de vingança, determinação essa possível a qualquer mortal. Ainda que Vianinha tenha rubricado de forma sistemática a filiação da protagonista à umbanda, nas falas de Santana seu temor nasce não do poder mágico de Medeia, mas da raiva que ela grita “nas esquinas”. Essa característica do roteiro parece coadunar com a ideia da direção em manter a filiação de Medeia não tão evidente, uma vez que, como já dito, a história permite, pelo menos, duas leituras possíveis<sup>167</sup>. Assim, autor e diretor construíram um

---

<sup>165</sup>Pallottini desenvolveu um capítulo no qual explica a função narrativa da câmera nos programas de televisão. A autora explica que a câmera “*serve para caracterizar o personagem, de acordo com sua forma de criar a imagem, de utilizar enquadramentos e posições de tomadas... de compor...*”. Sobre a tomada feita por uma câmera alta, ela exemplifica: “*A solidão de um homem abandonado pela mulher que amava pode ser dada por uma câmera alta, que o focaliza de cima, sozinho no quarto, onde ele prepara a mala para partir. A mesma cena, com a câmera posta em outra posição, adquire outro sentido, dá outra visão...*” A autora explica ainda que o movimento de câmera tem uma função, segundo ela, “*da mesma maneira que um bom cenário de teatro serve ao texto, auxilia a interpretação dos atores, ajuda no sentido de se conhecer a peça e nunca atrapalha. Em TV, o bom cenário, a boa luz, a escolha bem feita do ponto de visão também servem, ajudam, enriquecem. As câmeras não passeiam porque têm rodinhas; elas se movem para cumprir uma função. E uma das funções possíveis é ajudar a contar a história*” mas, ela alerta que, ainda que exerça função importante no processo de narrar sua importância não é suficiente para que se prescindia de falas, uma vez que *não há imagem da alma*, a câmera capta a tristeza na face do personagem, mas os motivos de tais tristezas deverão ser esclarecidos pelas falas do mesmo. E finaliza esclarecendo que “*em teatro e em técnica dramática pura pode-se dizer que a ação do personagem, o que ele faz, é a melhor maneira de contar o que está se passando com ele. Mas televisão não é drama puro. A melhor expressão do subjetivo ainda é a palavra, o diálogo; separado disso, acima e abaixo, está a câmera*”. Ver: PALLOTTINI, R. **Dramaturgia de Televisão**. São Paulo: Moderna, 1998, p. 172/173.

<sup>166</sup> VIANNA FILHO, O. **Medeia**. Cultura Vozes. Petrópolis-RJ, v. 93, n.5, 1999, p. 130.

<sup>167</sup> Na comparação dos dois roteiros aos quais tivemos acesso, percebe-se que essa opção foi feita de

similar contemporâneo para a feiticeira da antiguidade, mas, para associar a figura de Medeia a um personagem de seu tempo, revestem sua magia de sutilezas e simbologia, ampliando o significado do personagem, como se verá adiante.

Dando prosseguimento ao prólogo, depois dessa cena, na casa de Medeia, há um corte. A câmera, em movimento, focaliza uma roda de samba, pessoas trabalhando nos preparativos da festa de casamento, parecem ser todos da própria comunidade. Essa cena é acompanhada por batuque de samba, sonoplastia que caracterizará tanto as festividades do casamento quanto a figura de Santana. Câmera focaliza Jasão que faz sinais orientando as pessoas, ao fundo uma voz que sai de um altofalante convida a comunidade para a festa e vai descrevendo a comida a ser servida (vocabulário popular). Há um corte para uma sala ampla na qual quase não há móveis. Nela encontram-se mulheres ao redor de Creusa que prova o vestido de noiva enquanto elas dão os últimos retoques. *Close* em seu rosto, ela sorri enquanto a mãe a observa e um fotógrafo tira fotos suas (é um cenário muito próximo ao de teatro). A voz que anuncia o casamento continua como fundo dessa cena, quando há um novo corte para o ambiente onde ocorrem os preparativos da festa.

Jasão e Santana abraçados observam o trabalho das pessoas que arrumam a festa de casamento, estão felizes. Atenção para o figurino – Santana, de terno, fuma um charuto, nos seus dedos estão grandes anéis de ouro. Jasão veste calça e camisa e fuma cigarro. Os dois sorriem.

A cena continua, tendo ao fundo o som vindo de um altofalante e batuque de roda de samba. Esse conjunto de cenas pode ser representado pelas imagens abaixo.

---

forma crescente, pois já há diferenças no conteúdo de um roteiro para o outro. No roteiro publicado na revista *Vozes*, as falas de Santana referentes a seu temor de Medeia foram modificadas. No prólogo, foi suprimida, no primeiro diálogo entre Jasão e Santana, a frase com que Santana anuncia sua decisão de expulsar Medeia do bairro e a justifica pelo temor que ele sente do ódio que a protagonista anuncia nas esquinas. No roteiro inicial ele completa o pensamento com a seguinte frase: *Tenho medo dela. Ela tem parte com o povo da encruza.*



IMAGENS DOS PREPARATIVOS DO CASAMENTO DE JASÃO: PRIMEIRA FOTO CREUSA (ELISÂNGELA) – SEGUNDA FOTO JASÃO (MILTON MORAES) E SANTANA(GILBERTO MARTINHO)

Essas primeiras aparições dos demais personagens servem de contraponto aos sentimentos de Medeia expostos na cena anterior. Nessas cenas, ao mesmo tempo em que são apresentados os demais personagens, são estampados seus estados de espírito. Creusa, a jovem noiva de Jasão, aparece rodeada de pessoas em uma ampla sala, seu branco vestido de noiva contrasta em significado com a negra cor do figurino de Medeia. Ela sorri, enquanto Medeia chora. O cenário no qual ela transita é amplo e cercado de grandes janelas que banham o ambiente de luz, tudo nela é leveza em contraposição ao peso da imagem de Medeia encarcerada num pequeno apartamento pouco iluminado, remoendo ódio. Roupas e ambientes de Creusa e Medeia pontuam as diferenças que as caracterizam, diferenças de espírito e *status*. Alegria também é o sentimento que emana de Jasão e Santana.

O movimento de câmera nessas tomadas são de plano aberto dando uma visão da participação da comunidade nos preparativos da festa, fechando em *close* no rosto de Creusa sorrindo. Novo corte, plano aberto, Santana passeia abraçado com Jasão.

A cena retorna para a casa de Medeia, plano aberto, ela anda de um lado para o outro da sala, *close* no seu rosto. Ela senta num sofá próximo ao rádio, está tocando o samba de Jasão. Locutor anuncia o casamento de Jasão. Medeia desliga o rádio.

Nova reversão para a quadra onde ocorrem os preparativos do casamento de Jasão. Santana e Jasão caminham abraçados pelo espaço onde ocorrerá a festa, continua o batuque de samba. Santana fala da sua alegria com a escolha da filha. Alega que

aceitou o casamento dele com a filha porque sabe que ele não é casado e porque também está orgulhoso do prestígio que o sucesso da música de Jasão deu ao bairro dele. Estão abraçados e sorriem. Plano aberto.

*Close* nos rostos de Santana e Jasão. Santana diz a Jasão que, apesar de tanta felicidade, “não há sol sem chuva” e que, por Medeia ficar “cuspidando veneno pelas esquinas”, fato que o faz temê-la, ele decidiu que a expulsará. A expressão de felicidade que dominava o rosto dos dois se modifica para apreensão. Santana teme, Jasão sente culpa.

Os figurinos que caracterizam Jasão e Santana, mais que definirem cada uma das personagens, determinam uma distinção entre eles, ainda que abraçados, símbolo de uma suposta união, a postura corporal aliada ao figurino demonstra que não se trata de iguais.



JASÃO E SANTANA

A cena retorna para a casa de Medeia. Plano aberto, ela está em pé no meio da sala de seu apartamento. Enlouquecida, rasga a foto de Jasão (parece bicho enjaulado). Dolores pede para que ela pare com aquela atitude, pois os filhos estão assustados. Sem dar ouvidos à súplica de Dolores, Medeia se dirige para a cozinha pega uma faca e vai em direção ao quarto, abre a porta do armário e começa a rasgar as roupas de Jasão. Dolores tenta dominá-la, cansada, ela para e diz que “precisa da vingança como ar, como água”. Medeia se dirige à cozinha e, encostada na parede, de costas para Dolores,

termina a sua frase: “como coração batendo. **Estou só rasgando as roupas dele, enquanto ele tirou meus passos, meu caminho, minha cabeça erguida, o rosto que eu podia mostrar na rua cheio de paz e soberania, tirou tudo. E dele só me deixou a traição**”. A câmera, que estava aberta no início dessa fala de Medeia, ao final, está em *close* no rosto da atriz. Os cabelos de Medeia escondem parte de seu rosto. Seu corpo se mantém escorado na parede. Dolores agora só a observa. A cena termina com Medeia empurrando Dolores e se dirigindo ao quarto onde se encontram seus filhos. Ela para diante da cama, olha para eles e caminha ao seu encontro para abraçá-los. Não há sonoplastia nessa cena. Nesse momento entram os comerciais.

Os *closes* utilizados nas falas de Medeia, além de serem recursos próprios do meio televisivo, no caso de Medeia, vêm atrelados a uma característica que parece ser herdada e adaptada do teatro épico, cujas falas importantes eram pronunciadas com o ator voltado para a platéia e não para outro ator, rompendo com a imaginária parede que separa palco e platéia e fazendo de seus espectadores partícipes ou destinatários diretos da mensagem em questão. Também em Medeia, suas falas em *close* não dialogam com outro personagem, a posição de seu corpo e seu rosto estão voltados totalmente para a câmera que a filma. Na cena em questão o sentido desse movimento faz com que o telespectador se torne o interlocutor ou ouvinte da protagonista. Não é para Dolores que Medeia fala, é para quem está do outro lado da tela.



MEDEIA DECLARA OS MOTIVOS DO SEU ÓDIO

O final dessa cena e do prólogo com uma imagem aberta do quarto de Medeia

que para e, primeiramente, encara os filhos com olhos de raiva para, posteriormente, ir até eles e abraçá-los, tem por objetivo fazer o gancho para o bloco seguinte, daí porque várias e sutis informações que se podem apreender dela. A tomada se faz após a protagonista rasgar as roupas de Jasão (símbolo da destruição que ela deseja para ele) e anunciar seu desejo de vingança. E sua atitude para com os filhos demonstra a ambigüidade e fragilidade de seus sentimentos, criando no telespectador expectativa relativamente a seus atos.

O prólogo se completa e nele o telespectador tem conhecimento da situação posta, dos fatos que a geraram e sua insustentabilidade. Entende que dificilmente haverá saída para uma situação na qual estão presentes os sentimentos de vítima, o ódio e o desejo de vingança de Medeia; o poder discricionário de Santana e seu temor; e o mundo dividido de Jasão.

### **3.2.2 Primeiro Bloco – Medeia Clama pela Desgraça**

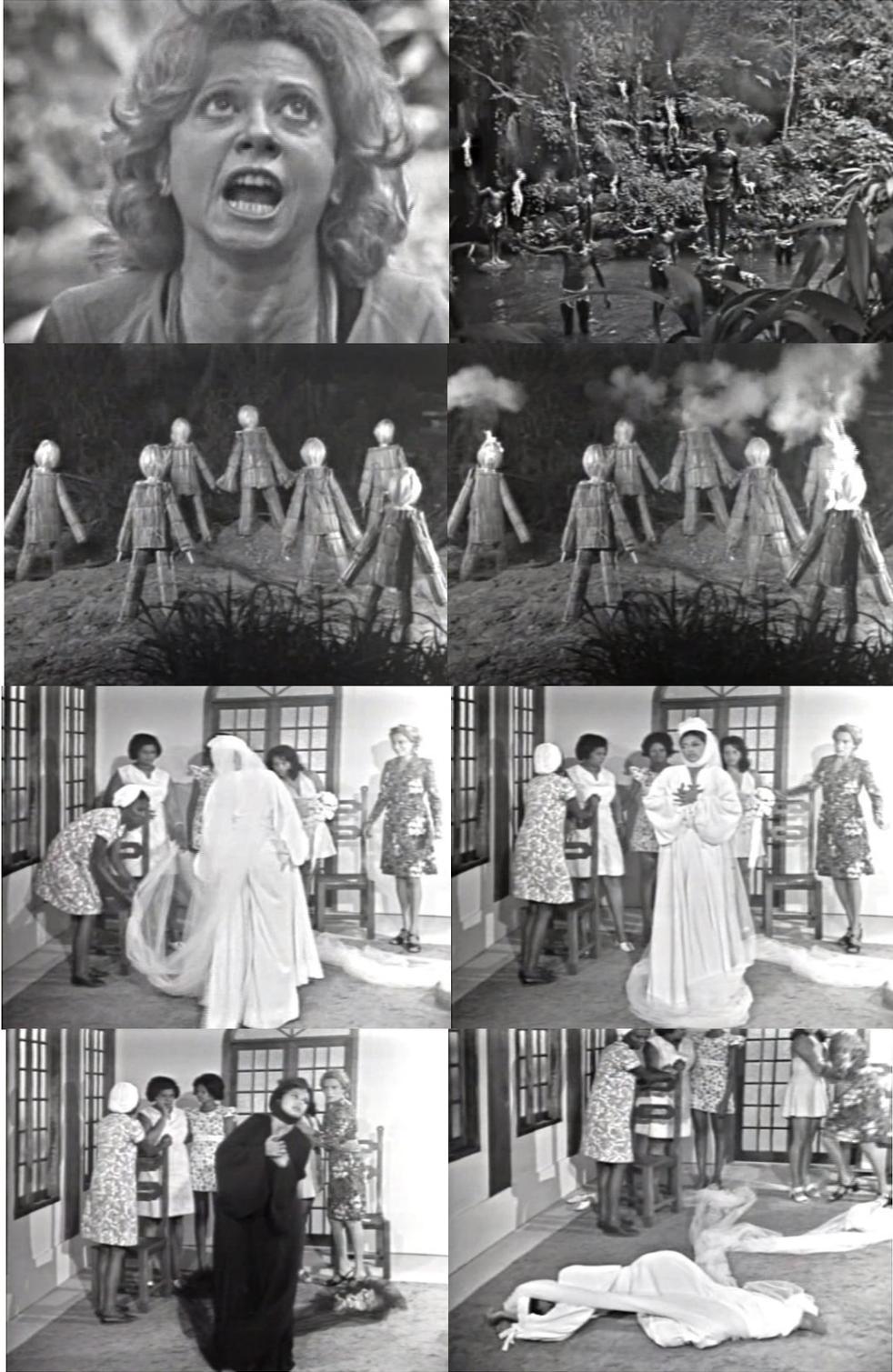
O primeiro bloco, imediatamente posterior ao prólogo, traz uma importante cena que caracteriza a concretização do, até então, desejo de vingança de Medeia, além de ser a primeira ação empreendida pela protagonista da qual resultarão todas as outras ações da trama. A cena traz a reviravolta, tanto dos sentimentos que dominam as personagens até então quanto da posição de Medeia de vítima agonizante a agente determinada.

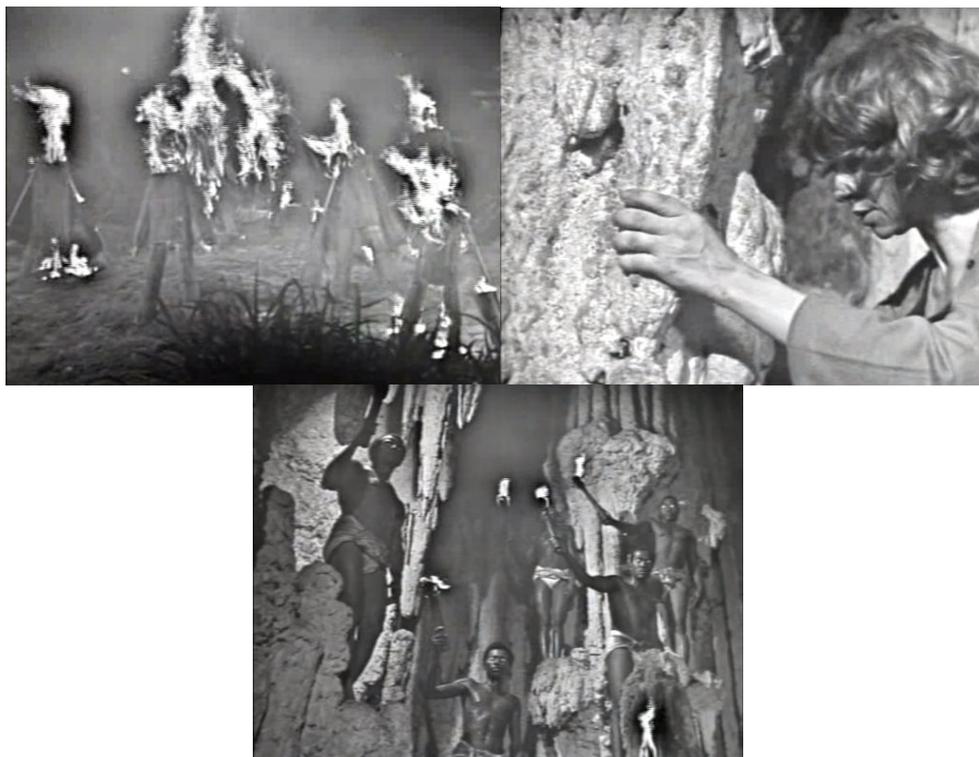
Assim, diante das muitas cenas que compõem o bloco, optamos pela descrição e análise da cena acima citada pelo valor que ela tem para a trama. Criação exclusiva de Vianinha, não havendo similar na tragédia que o inspirou, o clamor pela desgraça feito por Medeia é o motor de todas as suas ações seguintes e das reações a elas. É dessa cena que se movimenta toda a ação da trama. Enquanto na tragédia antiga é no contato com o coro das mulheres de Corinto que a coragem de vingança de Medeia vai se construindo, na tragédia de Vianinha, é num momento de solidão extrema e de busca de conexão com uma força sombria e temida que a protagonista subverte o estado das coisas e torna a vingança mais que um desejo, uma verdade.

A cena inicia com Medeia num ambiente externo parecido com uma mata ou um parque. Encontra-se ajoelhada junto a um lago ou rio. Tristeza e ódio em seu olhar. Como se interagisse com alguém, ela diz ser a primeira vez que vai ali para pedir o **“mal e a coragem da vingança, que é o único alento do oprimido”**. Medeia se curva e chora. Aparece a imagem de Creusa vestida de noiva, felicidade no rosto, ela aparece na parte escavada de uma pedra. Imagem de Medeia chorando curvada no chão. Ela narra a sua vida com Jasão - do início quando sai de casa até o momento que ela está vivendo - (há uma intercalação entre sua imagem de desespero e a imagem feliz de Creusa vestida de noiva). Aos poucos Medeia deixa de chorar, ergue o corpo, ainda de joelhos, o ódio toma conta do seu rosto em *close*. Ela diz que já está morta, mas que a morte só não basta, ela quer o vento da desgraça. Nesse momento entra um som de música africana (Credo da Missa Luba) e homens negros, segurando tochas de fogo, aparecem. Surgem também bonecos de palha pegando fogo. Há uma mudança para a sala onde Creusa prova seu vestido. Ela está feliz, de repente sua face se modifica, expressão de dor e terror em seu olhar, ela leva as duas mãos ao peito, seu vestido torna-se negro e ela cai desfalecida sob o olhar das mulheres, que arrumavam seu vestido, e de sua mãe. Quando ela cai, o vestido volta a ser branco e sua mãe corre para ela. Imagem dos bonecos de palha queimando. *Close* no rosto de Medeia que parece rezar, em transe, “bate” a cabeça em uma pedra. Volta a imagem dos homens negros segurando as tochas, como ilustra sequência de fotogramas abaixo.









IMAGENS DO CLAMOR DE MEDEIA POR DESGRAÇA

A cena, uma das mais belas do *Caso Especial*, abre universo rico de interpretações. As rubricas de Vianinha definem o ambiente da cena da seguinte maneira: “No cemitério, Medeia estende uma toalha com ponto traçado de Omolu. Coloca o alguidar com a comida. Coloca dalias. Sete velas. Abre uma garrafa de cachaça. Está diante do cruzeiro de um cemitério. Medeia tira um pano que cobre uma imagem, é um Exu. Medeia bate cabeça”<sup>168</sup>.

Como dito anteriormente, no roteiro concebido pelo dramaturgo, há inúmeras rubricas que denunciam que a feiticeira bárbara da antiguidade é, agora, uma seguidora da umbanda. As rubricas escritas têm uma relação estreita com um documento deixado por Vianinha, denominado *Notas de Trabalho sobre a Umbanda* (documento disponibilizado pela Funarte). É possível que as anotações existentes nesse documento façam parte de uma pesquisa do autor para a construção da personagem Medeia, uma vez que, em toda a sua dramaturgia conhecida, essa é sua única protagonista com perfil

---

<sup>168</sup> VIANNA FILHO, O. *Medeia*. Cultura Vozes. Petrópolis-RJ, v. 93, n.5, 1999, p. 134.

religioso e mágico.

Tomando pouco menos que duas páginas, as anotações de Vianinha possuem duas naturezas. Uma levanta as questões do autor sobre esse culto e outra faz apontamentos sobre, possivelmente, uma festa da umbanda presenciada pelo dramaturgo. Com tais apontamentos, Vianinha procurava entender como se dá a iniciação de um umbandista, se há hierarquia nessa religião, o significado de determinados movimentos feitos pelos espíritos durante as sessões (como o bater cabeça), o poder de curar de algumas entidades, os locais onde devem ocorrer determinados trabalhos (mar, pedreira, mata), a necessidade de oferendas e, principalmente, a dúbia relação entre bem e mal das entidades e orixás.

No caso específico da cena acima, a pesquisa serviu para definir, no roteiro, o local no qual Medeia deveria estar, a necessidade de oferendas para os orixás quando do pedido de intervenção e, mais importante, as entidades escolhidas pelo autor Omolu e Exu e suas possibilidades de atuação no mundo do mal. Tais determinações não foram aleatórias, fruto do estudo empreendido pelo autor, elas trazem consigo um universo amplo de significados.

Nascida, segundo Renato Ortiz, do embranquecimento do candomblé (rito africano) e do empretecimento do kardecismo (doutrina racional de origem européia), num contexto de urbanização e industrialização do Brasil, a umbanda e sua marca de “sincretismo negro-católico-espírita é ao mesmo tempo sinal e resposta à desagregação social. Enquanto sinal ele denota a posição marginal do negro no seio da sociedade brasileira; enquanto resposta, ele é o resultado de uma melhor integração cultural no conjunto da sociedade”<sup>169</sup>. Esse processo de embranquecimento de partes dos ritos africanos tem sua maior repercussão quando insere na interpretação de orixás e ritos africanos o pensamento cristão ocidental de bem e mal, daí porque, no Brasil, há uma dicotomia entre rituais nos quais são pedidas, orações e intervenções pelo bem, próprios da umbanda, e aqueles cujo fim é a intervenção para o mal, significativos da quimbanda. Essa dicotomia levou à marginalização ou dubiedade da figura do Exu,

---

<sup>169</sup>ORTIZ, R. **A Morte Branca do Feiticeiro Negro: Umbanda e Sociedade Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 29.

orixá mais jovem do panteão das religiões africanas, sobre o qual pesa a função de intermediador entre homens e deuses. Sobre as muitas histórias que compõem a mitologia desse orixá, uma chama a atenção por explicar o seu papel de mediador. Reza a lenda que, estando Oxalá atarefado dando vida aos homens e estando Exu a observá-lo há dias, solicita que este vá até a encruzilhada e receba os visitantes com suas oferendas e pedidos. Daí justifica-se a função de Exu, ele é aquele que recebe as oferendas e pedidos deixados nas encruzilhadas e os leva a Oxalá (divindade maior do panteão africano), fazendo a ligação entre o deus e os homens<sup>170</sup>. Na umbanda, ainda que respeitado, foi pouco a pouco associado à figura do diabo da religião católica. A ele passaram a ser direcionadas as demandas do mal e da morte e não poucas vezes o temor a ele reservado se direciona também a Omolu, por sua filiação à variola.

Na cena, Medeia não leva as imagens ou oferendas rubricadas por Vianinha, não está também num cemitério. Ajoelhada em meio à natureza, força primitiva dos homens, ela pede ao Canga/Exu, não corporeificado na cena, que interceda por ela em busca do mal. A não presença de uma entidade dá à cena a possibilidade da pergunta: a quem Medeia de fato clama? Quem ela convida e tenta convencer a fazer parte de sua vingança? Mais uma vez o recurso utilizado é o da câmera em *close*, os olhos de Medeia pouco a pouco deixam de olhar o céu e encaram a câmera/telespectador que a filma/vê. Com o rosto rente ao chão ela chora e narra a sua vida, as lágrimas e as dores provenientes de uma vida sobressaltada e de abandono são ofertadas, ao invés das comidas e flores sugeridas no roteiro. Aos poucos seu corpo, antes frágil e sofrido, produto da consciência da sua opressão, é tomado por um transe que o faz não temer a morte, a desgraça, a sociedade com o mal Exu/Omolu. Nesse momento, Creusa para de sorrir, suas vestes tornam-se negras, escuras como as vestes de Medeia, o sorriso dá lugar a dor e seu rosto, e o de todos aqueles que estão ao seu redor, dá lugar ao terror. Terror que acompanha Medeia. Está lançada a centelha de dor na vida daqueles que até então sorriam.

O fogo que queima os bonecos de palha, simbologia de destruição, é o mesmo ostentado por homens negros, como símbolo de poder e força. Despidos quase por

---

<sup>170</sup>Outras informações sobre a mitologia dos orixás ver: PRANDI, R. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

completo, esses homens/entidades representam a força do fraco, a destruição, a vingança.

As mudanças empreendidas na conversão do roteiro para a cena - efetivadas principalmente nas rubricas deixadas pelo autor –, além de terem legado à cena beleza plástica e poética, permitiram apreensões menos diretas que as possíveis se a cena tivesse sido construída com as imagens propostas pelo autor. Contudo, o que se nota é que os significados dos símbolos escolhidos por Vianinha para se fazerem presentes na cena foram mantidos.

O pedido direcionado a Exu/Canga e o batuque dos tambores, fazendo a sonoplastia ao fundo, criam o ambiente no qual, na macumba, se faz a ligação entre o mundo dos homens e o mundo do sobrenatural. Esse ritual une África e Brasil, por ele os espíritos africanos vêm ao país do novo mundo em auxílio de seus filhos escravizados. Segundo Roger Bastide, “Exu é, na verdade, o mercúrio africano, o intermediário necessário entre o homem e o sobrenatural, o intérprete que conhece ao mesmo tempo a língua dos mortais e a dos orixás. É, pois, ele o encarregado – e o *padê* não tem outra finalidade – de levar aos deuses da África o chamado dos seus filhos do Brasil”<sup>171</sup>.

Exu não está presente fisicamente, mas o fogo que aparece na cena, além dos significados próprios de destruição (prova de poder) e purificação (instauração de uma nova ordem), é o seu símbolo. A toalha de ponto de Omolu, ausente na cena e que representaria a presença desse orixá, deus da varíola, na cena foi substituída pelos bonecos de palha. Omolu, cujas vestes são feitas de palhas que cobrem seu rosto e corpo, está presente nos bonecos que ardem sob um fogo que não se sabe símbolo de purificação ou da destruição representada pela peste disseminada pelo orixá africano. Por fim, os negros, com suas tochas de fogo, espíritos da África que, unidos acorrem em socorro a Medeia guiados por Exu, e o batuque dos tambores representam a força que encoraja a protagonista a empreender a vingança desejada.

Representados de formas distintas das indicadas pelo autor, os símbolos

---

<sup>171</sup>BASTIDE, R. **O Candomblé da Bahia: Rito Nagô**. Trad. Maria Isaura Pereira de Queiroz. Rev. Técnica Reginaldo Prandi. São Paulo: Cia das Letras, 2001, p. 34.

mantiveram o significado subversivo por ele perseguido. Os objetos e o ritual são, estudados os rituais africanos, símbolos da luta do negro escravizado contra a opressão e sua conexão com o mundo ao qual pertence. Medeia, uma das vítimas da opressão daquela sociedade, ao ser ligada a essa ancestralidade, a essa força natural, simboliza a rebelião incontida, não negociada. Sua união a espíritos, ao mesmo tempo que remete à necessidade de mobilização, pois só da união seria possível o enfrentamento viável, é prova incontestada da desmobilização de sua época. Ela está sozinha na sua atitude intempestiva.

Não menos simbólica é a mudança de cor do vestido de Creusa, o branco do seu vestido de casamento, simbologia de paz e pureza, se transforma numa negra veste, negra como o luto dos que seguem os mortos. Essa transição simboliza o prenúncio do desfecho: ao invés de bodas, ao final, ocorrerá funeral.

A cena é seguida por uma série de outras cenas, que vão da chegada de Jasão e Santana à sala onde se encontra desfalecida Creusa à chegada de Medeia em casa e à decisão de Santana de expulsar Medeia do conjunto, reação direta à ação empreendida pela protagonista.

Mais uma vez o autor criou importante gancho na transição do primeiro para o segundo bloco do programa. Após anunciar a expulsão de Medeia, Santana ordena a alguns de seus capangas que a busquem em casa. Medeia é surpreendida com o barulho de um chute que abre a porta de seu apartamento e é tirada à força de casa e arrastada pelo conjunto. Chegada ao local onde se encontra Santana, encara-o e este ordena que ela vá embora imediatamente. Termina o primeiro bloco.

### **3.2.3 Segundo Bloco – Santana Expulsa Medeia**

Desse bloco, descreveremos dois conjuntos de cenas importantes no desenvolvimento da ação. O primeiro é o encontro de Medeia e Santana e o segundo é o momento em que Medeia, após conversar com Jasão, percebe que é matando os próprios filhos que ela empreenderá nele sofrimento sem igual.

A cena que inicia o segundo bloco é retomada do encontro de Medeia com Santana. A câmera focaliza Medeia. Ela está de pé, há um ar de segurança em seu olhar. Ela dialoga com Santana, que está sentado, tom grave e autoritário. Estão frente a frente. Atrás de Santana estão os três capangas que tiraram Medeia à força de casa. Medeia não se intimida, desafia Santana, dizendo que ele deve ter mesmo uma lei só dele. Alterado, ele se levanta e fala para Medeia que a expulsa “pela lei daquele lugar - olho por olho e dente por dente - **a lei do lugar onde todos são infelizes**”. O fato de ele se ter levantado não intimida Medeia e ela o enfrenta novamente, em nenhum momento ela baixa a cabeça ou tira os olhos do rosto de Santana. Isso aumenta a ira dele e sua certeza de expulsá-la. Medeia quer saber o crime que cometeu e Santana afirma que nenhum, mas ela o amedronta e ele não gosta de sentir medo. Santana a expulsa novamente. Ainda sem tirar os olhos de Santana, ela discorre sobre os motivos que a impedem de ir embora. Santana não aceita os argumentos de Medeia e, novamente, diz que ela deve sair imediatamente. Medeia começa a mudar o tom de voz, já não é de enfrentamento, mas enquanto a voz se modifica o olhar continua em Santana e a postura do corpo é de alguém que se coloca em pé de igualdade com ele. Pede por mais um dia e começa agora a mudar a expressão do seu corpo, ele se curva e aos poucos ajoelha. A câmera passa do *close*, que oscilava de uma para outro personagem, para aberta, visualiza-se o seguinte quadro: um lugar abandonado, escuro. Os três capangas de Santana em pé atrás dele, que também está de pé diante de uma Medeia humilhada e ajoelhada. A postura de Santana é de poder, mas no seu rosto observa-se temor, ele não olha Medeia nos olhos. Medeia se abaixa mais um pouco, já não encara Santana, está submissa. Santana então olha para Medeia e concede o dia que ela pediu. Retira-se com seus capangas, deixando Medeia caída ao chão e gritando por justiça. Sequência ilustrada nas imagens que seguem.



IMAGENS DO ENCONTRO ENTRE MEDEIA E SANTANA: O ANÚNCIO DA EXPULSÃO

A cena é toda acompanhada pelo batuque de samba em contraposição à cena do bloco anterior cuja sonoplastia era de toque de tambores. A dupla sonoplastia, uma que

caracteriza Santana (bataque de samba), outra que caracteriza Medeia (toque de tambores) nas cenas em questão, faz a transição de uma personagem para outra. Se na cena anterior os tambores tocaram como fundo da ação de Medeia, nesta a cuíca e a percussão do samba acompanham a ação de Santana. Essa dupla sonoplastia se mantém ao longo de todo o episódio variando apenas a intensidade dos toques, conforme aumenta a tensão da trama. É ela, a sonoplastia, que melhor exemplifica a luta em questão, só Medeia e Santana possuem fundos que os caracterizam e esse fundo surge nos momentos de clara oposição entre os personagens. Pode-se inferir, entre outras coisas, que a oposição em jogo é entre Jasão e Medeia, mas também, e de forma não tão direta entre esta e Santana. Contudo, os sons que os caracterizam estão intimamente ligados às raízes da cultura brasileira, o que possibilita entender que a luta que se estabelece não é mais a de uma classe contra outra, de um país contra o outro (tão descrita nos tempo do CPC – Brasil x EUA). Frágeis, lutamos uns contra os outros, numa luta na qual ninguém ganha. Adiante, exploraremos melhor essa questão. Por ora, o que interessa, é que se entenda que, mais que fundo, a sonoplastia possui um significado intimamente relacionado à mensagem pensada pelo autor.

Outro aspecto relevante na cena, indicado no roteiro, diz respeito ao fato de Medeia ser retirada de sua casa, quando na versão original, e nas várias adaptações existentes, é Creonte (Santana) quem vai até Medeia anunciar sua expulsão. Todos os “Creontes” a temem, por que só o concebido por Vianinha a teme a ponto de não adentrar em sua casa? A questão suscita a interpretação mais delicada da obra. Toda obra de arte está ligada ao seu contexto histórico de criação, mas como definir de forma objetiva a relação texto e contexto sem incorrer em maniqueísmos que esvaziem o valor de arte de cada obra? Riscos têm que ser corridos<sup>172</sup>.

Sabemos que em 1972 o movimento de guerrilha já estava esmorecido, mas os

---

<sup>172</sup>Em importante trabalho de análise sobre *Gota D'água* - peça de Paulo Pontes e Chico Buarque inspirada no roteiro de Vianinha -, a professora Dolores Puga Alves de Sousa defende o argumento de que tanto no roteiro de Vianinha quanto na peça de Paulo Pontes e Chico Buarque a figura de Medeia é a representação da luta armada em momentos distintos de sua existência. SOUSA, D. P. A. de. **Pode Ser A Gota D'Água: em Cena a Tragédia Brasileira da Década de 1970**. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História – Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia/MG, 2009, p. 30.

debates em torno desse movimento ainda se faziam presentes, o que nos possibilita arriscar que em Medeia Vianinha tenha representado os atos da luta armada e que nas características da protagonista ele tenha desenhado a sua visão sobre a guerrilha. Na trama, Medeia é o enfrentamento, a não-comunicação, a não-negociação é aquele que, mesmo sem capacidade de mobilização, insiste em não recuar. A cena em questão é a que marca de forma mais contundente tal ligação, criação livre do autor, sem similar no texto que o inspirou, ela narra a retirada de uma cidadã de sua casa à luz do dia, aos olhos de todos os habitantes do conjunto que nada fazem, para ser inquirida a respeito dos seus sentimentos de ódio e vingança e para ter anunciada sua imediata saída de seu lar, com risco de morte, se insistir em permanecer. Nela estão dadas as pistas mais claras sobre sua alegoria da luta armada.

No decorrer da cena, Medeia é acolhida por Egeu e, em seguida, retorna a sua casa. Lá se dá o primeiro encontro entre ela e Jasão. Um encontro doído, de mútuas ofensas sob o fundo de um triste bolero. Terminada a cena do diálogo entre Jasão e Medeia, este sai do apartamento da protagonista e, na intenção de se despedir dos filhos, bate na porta do apartamento de Dolores. Ela atende (apreensão no olhar), ele pede que ela chame as crianças. Dolores, desconfiada, olha para Jasão, aos poucos se vira para chamar as crianças. Jasão se abaixa, abraça os filhos, amor nos olhos. Medeia está parada na porta de seu apartamento e observa Jasão e os filhos, sua feição passa do ódio ao olhar de alguém que vislumbra uma ideia. *Close* no rosto de Medeia, de repente ela descobre que a melhor de todas as vinganças seria tirar de Jasão “o pouco que ele colocou no mundo” (entram os toques de tambores e cantos africanos). Medeia primeiro se assusta com a ideia para logo depois olhar firme para Jasão com os filhos. Medeia vai até Jasão, tira os filhos dos braços dele, as crianças entram no apartamento. Medeia anda até a porta, para e encara Jasão. Ele se retira.

A cena tem continuação no quarto do apartamento de Medeia. A filha pede água. Medeia vai até a cozinha, enquanto enche o copo com água reflete sobre o ato que cometerá (sua expressão oscila do terror à certeza). Ela reflete sobre a pertinência de uma vingança que tira a vida de inocentes. Medeia vai para o quarto, senta-se na cama e espera a filha tomar a água. Levanta-se, sai do quarto e mentalmente elabora o seu plano. Mostrar-se-á humilde para ganhar a confiança de todos.



IMAGENS DO PRIMEIRO ENCONTRO ENTRE MEDEIA E JASÃO: ARQUITETA-SE ATO ATROZ

A ternura do pai com os filhos e a alegria destes ao vê-lo, contrariamente ao que se espera, longe de abrandar o ódio que domina Medeia, a faz arquitetar o passo mais terrível de sua vingança. Até então ela imaginava causar dor a Santana e Creusa no intuito de vingar sua humilhação. Nesse ponto, a tragédia se torna abominável, a despeito da própria dor, Medeia decide matar os filhos para impingir dor maior a Jasão. Tanto no texto antigo quanto no roteiro de Vianinha a cena possui o duplo objetivo, revela a face funesta do ódio e da vingança e a consciência que ela tem de seus atos, não age por impulso. Ao contrário, como bem retrata a cena, Medeia espanta-se com o

próprio pensamento para, pouco a pouco, com o rosto endurecido, confirmar a sua decisão.

O segundo bloco termina e com ele fica em suspenso no telespectador a expectativa de Medeia ser capaz de ato tão atroz.

#### **3.2.4. Terceiro Bloco – Preparativos de Casamento e a Morte**

No terceiro bloco do programa, foram exibidas as cenas do segundo encontro entre Jasão e Medeia, os preparativos finais do casamento, o casamento e a morte de Creusa e envenenamento de Santana. Se nos dois outros blocos as cenas mostraram o desenvolvimento do plano de vingança de Medeia, no terceiro bloco inicia-se a ação do seu plano. Essas cenas mostram a transição da condição de Medeia de vítima a agente. Desnuda-se seu perfil ardiloso, tenebroso, inflexível e hediondo.

Do conjunto de cenas que compõem esse bloco, optamos pela análise da cena em que Medeia e Jasão se encontram pela segunda vez. Carregada de emoções distintas, a cena coloca em paralelo a história de amor e a denúncia política.

Após as primeiras tomadas, que se intercalam entre os preparativos da igreja, a imagem de Creusa pronta para o casamento, Jasão se vestindo e Medeia caminhando pela rua, procurando a pensão onde mora Jasão, a câmera retorna para o quarto da pensão de Jasão (música suave ao fundo). Jasão veste o terno com a ajuda de um amigo. Batem à porta, um homem anuncia que Medeia está ali. O amigo diz para Jasão ter cuidado. Medeia entra, para na porta e diz que a conversa é particular. Jasão pede ao amigo que saia. A câmera dá *close* no rosto de Medeia, ela está olhando para Jasão, um olhar misto de ternura e tristeza. Diz que ele está bonito e que é uma pena que não seja para ela. Impaciente, Jasão pergunta o que ela quer. Medeia, lentamente, se aproxima, posiciona-se frente a um espelho e, sem olhar para Jasão, diz que a noite foi uma boa conselheira e a fez entender que os homens precisam de novos amores. Vira-se para Jasão. Olha nos olhos dele e diz desejar sua felicidade. Ela se aproxima. Jasão está feliz com a decisão de Medeia (expressão de alívio no rosto). Ela pede ajuda, Jasão se propõe

a ajudá-la e, enquanto ele fala (como devaneio), Medeia se vira para o espelho. Medeia aceita as ideias de Jasão, diz que vai fazer uns doces para as crianças levarem. Deseja felicidades a Jasão. Olha nos olhos dele e sai. Apesar de a cena representar o momento de maior ardil de Medeia e um passo importante da sua vingança, em nenhum momento os característicos batucques de tambor tocam, o que mostra o caráter amoroso da cena e a dubiedade que a obra oferece.



IMAGENS DO ÚLTIMO ENCONTRO ENTRE MEDEIA E JASÃO: TERNURA E DISSIMULAÇÃO

O jogo de movimento dos atores que se olham pouco ao longo de toda a cena mostra que cada qual está imerso em seus próprios sonhos. Medeia olha para o espelho, enquanto mente para Jasão sobre o seus sentimentos de conformismo, seus olhos não poderiam olhar para ele, denunciariam seus planos, fariam ele questionar mudança tão rápida. Por outro lado, ao ouvir o discurso de Medeia, Jasão é tomado por um devaneio que o faz vislumbrar a vida sempre desejada, a possibilidade de mudança para todos. Ele não a olha nos olhos, olha para o infinito e sua feição é a de quem vislumbra uma bela paisagem. Seus dias de calma, de alegria e de condições melhores tornam-se quase palpáveis. Ela mente, ele sonha.

O terceiro bloco termina com a reversão do sentimento de traição. Tendo denunciado a traição de Jasão, agora é Medeia que o trai e é a crença nas palavras da antiga companheira que possibilita a concretização da tragédia.

### **3.2.5 Quarto Bloco – A Tragédia se Concretiza**

O último bloco do programa é carregado de cenas de forte apelo dramático e de grande beleza estética. Nele ocorrem o envenenamento de Santana e a morte de Creusa, a morte dos filhos de Medeia, sua perseguição e fuga e seu atentado contra a própria vida.

Do conjunto de cenas que compõem o bloco, a primeira que chama a atenção é a do anúncio do envenenamento de Santana e Creusa. Enquanto no texto de Eurípedes é um mensageiro que bate à porta de Medeia e descreve a morte de pai e filha, no roteiro de Vianinha, Medeia, já em fuga com os filhos, recebe a notícia do envenenamento de Santana e Creusa na fala de um dos convidados. A cena, nas rubricas de Vianinha, deveria se passar com Medeia do lado de um muro, escutando o anúncio que seria feito por alguém do outro lado do mesmo muro. Sabag a construiu com o fundo do toque e canto da *Missa Luba*, colocou Medeia num pequeno corredor externo, enquanto um convidado, do alto de uma pedra, anuncia, de forma teatral, o acontecimento. Qual Deus, do alto, ele traz as boas novas para uma Medeia mortal que está abaixo dele.

Olhando para cima, como quem faz uma prece, ela agradece. Parte de sua vingança está concretizada.



IMAGENS DO ANÚNCIO DA MORTE DE CREUSA E DO ENVENENAMENTO DE SANTANA: MEDEIA AGRADECE

Outra cena que chama a atenção é a do encontro entre Dolores e Jasão. Depois de tentar, em vão, localizar Medeia, Dolores é tomada pela certeza de que a vingança da protagonista não acabou no envenenamento de Santana e Creusa. Ela percebe claramente que Medeia matará os filhos. Em desespero vai ao encontro de Jasão. Criação livre de Vianinha, em sua rubrica a cena se passaria no seguinte cenário: *“Dolores entra num pronto-socorro, muita gente. Jasão chora sentado num banco. A mulher de Creonte chora amparada por outras. Dolores chega ao lado de Jasão”*<sup>173</sup>. Mais uma vez o diretor opta por um cenário teatral. Num palco quase vazio, encontram-se Jasão, em pé, de cabeça baixa, ao lado de uma cama onde está o corpo de Creusa, velado pela mãe que se encontra à cabeceira.

---

<sup>173</sup> VIANNA FILHO, O. 1999, p. 154.



CENA DO HOSPITAL: A MORTE DE CREUSA E O SOFRIMENTO DE JASÃO

A ausência do burburinho de um hospital - como previsto pelo autor – deu à cena maior dramaticidade. A nudez do palco e seu significado quase sepulcral acentuam e metaforizam o vazio que vai se construindo na vida de Jasão ao mesmo tempo em que põe ênfase na destruição de Medeia. É nele que está o corpo de Creusa, a jovem esposa de Jasão. O vestido de noiva, que a vestiu ao longo de todo o episódio e que ganhava vida com os movimentos felizes da moça e com a luz, que inundava a sala de sua casa, agora é mortalha branca que contrasta com o negro ambiente. O olhar da mãe, que, sorridente, a acompanhava nos últimos retoques, agora a olha em profundo silêncio. Importante nessa cena é a frase dita por Jasão a Dolores, acusando-a de ser a responsável por ter levado à festa **o veneno e a traição** de Medeia, o que denota a clara reviravolta da trama. Ele, que antes era acusado de traição, agora acusa Medeia.

Duas outras cenas ainda merecem destaque. A primeira é a chegada de Medeia ao descampado e seu ato de matar os filhos e a segunda é a sua decisão de suicídio durante a fuga no carro de Egeu.

Na primeira, já no descampado, o fundo musical se modifica do canto de Missa Luba para o toque de sirenes e o grito da multidão que, freneticamente, procura por Medeia. Em meio a esse alvoroço, qual na feiticeira clássica, Medeia tem o seu momento de dúvida, pensa em salvar os filhos, fugir com eles. Mas essa dúvida logo se desfaz e ela se dirige à toalha na qual estão dispostos os doces envenenados. Abraça os filhos. Nesse momento há um corte brusco na sonoplastia, cessam as sirenes e se inicia uma cantiga de ninar. Ternamente, Medeia conta aos filhos que logo se encontrarão num lugar bonito onde todos gostam deles e não têm medo da responsabilidade que significam. Como uma mãe que conta histórias para os filhos dormirem, abraçada a eles, ao som de uma cantiga infantil, Medeia desenha o bonito cenário onde viverão, colocando-os para dormir eternamente. Ela entrega um doce a cada um e sai em disparada.



IMAGENS DE MEDEIA COM OS FILHOS: TERNURA DE ADEUS

Por fim, a fuga de Medeia. Deixando um rastro trágico de destruição atrás de si,

Medeia entra no táxi de Egeu - *deus ex machina* da versão de Vianinha - que a espera no lugar anteriormente marcado. Sentada no banco de trás, Medeia, no silêncio do carro de Egeu, remói o seu ato e, ciente de que sua vingança não pode ser suportada por ela apenas, decide tirar a própria vida. O estado de ânimo de Medeia e o sentimento de culpa que a invade é muito parecido com o sentimento de culpa mortal que toma a personagem Electra de Sartre após o matricídio<sup>174</sup>. Se a Electra de Sartre, para fugir da sanha das erínias, sucumbe a uma vida de medo e clausura. A Medeia de Vianinha, diante do temor gerado pela culpa, se entrega à morte. Seu rosto, nessa última cena, não se contrapõe ao triste e desesperado rosto do prólogo, ao contrário, nele se estampa a própria morte, prova máxima de que a vingança empreendida nada mudou.

A cena termina com Egeu carregando o corpo de Medeia nos braços em direção ao mar, morada última de Medeia, seu exílio. Voltam os bonecos de palha queimando e soam os tambores e cantos africanos.



---

<sup>174</sup>SARTRE, J. P. **As Moscas**. Trad. Caio Liudvik. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.



#### MEDEIA COMETE SUICÍDIO

Mas, se Vianinha, ao manter, no final, o desespero no rosto de Medeia e optar pela morte da protagonista, contrariando o enredo que o inspirou, marca a sua posição e opinião pessoal diante de atitudes voluntaristas e, como militante comunista, diante da luta armada; ao permitir que sua morte seja um ato cometido por ela mesma cuja única testemunha é Egeu, e ao destituir seu corpo dos rituais tradicionais de sepultamento, lançando-o ao mar, declara o seu reconhecimento do direito a essas atitudes. Porque, seja qual for a atitude tomada, ela é apenas a reação possível de cada um diante da realidade imposta. Ao ler Roger Bastide, a interpretação do desfecho ganha novas possibilidades de interpretação. O autor afirma que a crença num retorno ao continente de origem levou muitos escravos ao ato trágico do suicídio, o retorno à pátria não teria outro significado que o de restabelecimento da liberdade perdida<sup>175</sup>. Não poderia ser, entre outros, esse também o significado do suicídio e sepultamento de Medeia? Reconquistar a liberdade perdida, seja, de modo mais circunstancial, para um regime autoritário, ou seja, de maneira mais profunda, aquela perdida para uma realidade de desigualdade que nos impele a agir de forma contrária àquela que nos caracteriza no intuito de manter a dignidade? Morrer para viver uma nova vida? E o mar, não daria ele também o duplo sentido de, por um lado, uma prática circunstancial do regime autoritário que sepultou nas águas de nossas muitas praias os corpos dos perseguidos políticos e, por outro, o caminho de libertação dos escravos que nele se jogavam no intuito de retornar à pátria e à condição de liberdade?

---

<sup>175</sup> BASTIDE, R. 2001, p. 73.

Como sugerem duas colunas assinadas por Artur da Távola, esse episódio do programa *Caso Especial* causou discussões interessantes sobre a possibilidade ou não de adaptação de textos clássicos para a televisão. Para alguns, o intento castraria de tais obras sua dimensão mais profunda; para outros, menos pessimistas, ainda que limitante, a experiência era válida, por levar às massas mensagens com melhores níveis. Para Artur da Távola, o episódio refletiu apenas o processo de amadurecimento de um veículo ainda muito jovem<sup>176</sup>.

Sem dúvida, o texto de Vianinha, corporificado nas imagens montadas por Sabag, possui valor artístico e estético significativo de inovação da tragédia antiga e o que mais chama a atenção são os novos significados sobre o personagem de Jasão. É sobre essas novas possibilidades que passaremos a refletir agora.

### 3.3 As Faces e as Máscaras: um Outro Olhar sobre Jasão

Em recente artigo publicado na Revista *Fênix*, a professora Rosangela Patriota analisa os textos teatrais que integraram o curso **Dramaturgia da Traição**, ministrado pelo Grupo Tapa, em 1998. Em seu artigo, após constatar que os textos escolhidos para o projeto tinham como traço comum o tema da traição, a professora faz um adendo para discutir o tema, seu uso e significado num período no qual ele figurava com muita frequência, o regime militar deflagrado no Brasil em 1964. Patriota defende o argumento de que durante esse período, se, por um lado, os militares nomeavam de traidores aqueles que se opunham ao regime, por outro, o teatro levava aos palcos textos nos quais, tendo por base acontecimentos da nossa história nacional, personagens, tidos como traidores num certo momento de nossa história, são desvelados como defensores

---

<sup>176</sup> TÁVOLA, A. **Teleteatro de Ontem, Medeia**. *O Globo*, Rio de Janeiro, s/d. (Cópia cedida pelo Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – NEHAC/UFU –MG)

\_\_\_\_\_. **Ainda Medeia. Mulherzinha Danada!** *O Globo*, Rio de Janeiro, 20.02.1973. (Cópia cedida pelo Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – NEHAC/UFU –MG)

dos direitos maiores e mais abrangentes da sociedade brasileira<sup>177</sup>.

A traição parece ser tema também da dramaturgia do princípio dos anos de 1960, quando se acreditava que a revolução estava próxima e era necessário denunciar qualquer ato que pudesse levar a desmobilização da classe trabalhadora, como sugere a famosa peça *Eles Não Usam Black Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Se nos anos de chumbo trair e ser traído possuía íntima relação com estar do lado ou contra o governo autoritário, nos anos anteriores ao regime militar o termo era usado como luta entre classes distintas.

A recorrência do tema era tão significativa que sua apreensão se fazia automática pela crítica<sup>178</sup>. Essa constância do termo - quer nos textos escritos nas décadas de 1960 e 1970, quer nos textos de críticos teatrais do período ou nos analistas que os sucederam, ao serem espalhadas para as obras em geral de Vianinha e, em particular, para a sua versão de *Medeia* - criou campo fértil para a tentativa de uma nova leitura de Jasão. Uma interpretação que leve em conta o posicionamento de Vianinha diante da realidade posta e sua referenciada verve humanista.

A análise que aqui empreenderemos da figura de Jasão não objetiva se contrapor às interpretações com as quais dialoga. Ao contrário, ao deslocar a ênfase de *Medeia* para Jasão e ao procurar conciliar esse olhar com outros documentos, procura abrir caminho adicional de possibilidade interpretativa do texto. Como sugere o pensamento da professora Patriota, no artigo citado, trair é um ato que, ao ser denunciado deve levar em consideração quem o denuncia. O traidor para alguns pode ser o traído para outros, a depender da posição da qual se observa.

---

<sup>177</sup> PATRIOTA, R. **O Tema da Traição na Dramaturgia Brasileira pelas Lentes do Grupo Tapa**. *Fênix* – Revista de História e Estudos Culturais. Uberlândia, v.7, n.3, ano VII, set/out/Nov/dez/2010. Meio Digital, [www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br).

<sup>178</sup> Fazendo a apresentação da dramaturgia de Vianinha quando da publicação de três de seus textos, Yan Michalsky, ao falar dos personagens que compõem as peças em questão (*Papa Highirte, Mão na Luva e Rasga Coração*), afirma que tais personagens “por mais simpáticos e humanos que alguns deles sejam, por mais que possamos identificar-nos emocionalmente com as suas hesitações e contradições, o fato é que todos eles são, a seu modo, traidores. E Vianinha dá-se ao luxo de atribuir a cada um deles um momento (ou alguns momentos) de claríssima falha trágica – expressão cunhada por Aristóteles há mais de 2.300 anos -, a partir do qual não há mais volta atrás. Não é necessário que essa falha tenha sido fruto de deliberada má fé: o herói trágico por excelência, Édipo, comete a sua sem ter a mínima chance de dar-se conta de que a está cometendo. Os heróis de Vianinha, menos expostos à fatalidade divina, dispõem de uma dose maior de livre arbítrio, e portanto teriam de algum modo podido escapar à maldição da traição”. VIANNA FILHO, O. **O melhor Teatro de Oduvaldo Vianna Filho**. Seleção Yan Michalsky. São Paulo: Global, 1984, p.7.

No Brasil, alguns trabalhos acadêmicos têm-se debruçado na análise comparada dos textos de Eurípedes, Vianinha e Paulo Pontes/Chico Buarque<sup>179</sup>. Talvez a história de *Gota D'água* e a relação de Paulo Pontes com Vianinha, assim como o fato de seus textos serem adaptação de obra já existente, justifiquem a recorrente correlação feita entre os três textos. É sabido que Vianinha se inspirou na Medeia de Eurípedes para escrever seu roteiro. E não menos declarada é a parceria entre ele e Paulo Pontes em diversos trabalhos para teatro e televisão. Parceiros, conta-se que era ideia de Vianinha escrever com Paulo Pontes um musical a partir do texto que ele havia concebido para a televisão<sup>180</sup>. A morte pegou Vianinha antes que tal projeto pudesse ser concretizado. E no prefácio da peça *Gota D'água* é dado crédito de inspiração ao texto de Vianinha.

Para além das possibilidades e recorrentes análises comparadas de textos, parece que essa aproximação pessoal e a história, que faz com que *Gota D'água* se ligue a *Medeia* de Vianinha numa relação fortemente imbricada, legitimam a comparação entre os dois textos, como se ambos fossem histórias parecidas escritas para “palcos” distintos ou como se fossem histórias similares pondo em debate problemas de conjunturas diferentes. Nessas análises parece que o que mais é levado em consideração é o conteúdo do prefácio de *Gota D'água*, no qual os autores declaram de forma explícita

---

<sup>179</sup> Tomam-se como inspiração quatro trabalhos que analisam o texto escrito por Vianinha. A dissertação escrita por Paulo Vieira, trabalho no qual o autor faz uma análise da vida e obra do dramaturgo Paulo Pontes, passando por uma rica e difícil análise que compara as Medeias de Eurípedes, Vianinha e Paulo Pontes. VIEIRA, P. **Paulo Pontes: A Arte das Coisas Sabidas**. Dissertação - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989. A tese escrita pela professora Sandra Pelegrini, em que a autora faz um valioso trabalho sobre a teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho, analisando, entre outros *Casos Especiais*, Medeia. PELEGRINI, S. C. **A Teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho. Da Tragédia ao Humor: Utopia da Politização do Cotidiano**. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. O trabalho de dissertação da professora Dolores, que, embora não tendo o texto de Vianinha como objeto principal de estudo, mas *Gota D'água* de Paulo Pontes e Chico Buarque, faz um difícil exercício de comparação desses dois trabalhos e a Medeia de Eurípedes. SOUSA, D. P. A. **Pode ser a Gota D'água: em Cena a Tragédia Brasileira da Década de 1970**. Dissertação (Mestrado em História Social) - Programa de Pós-Graduação em História Social do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, 2000. E o artigo do professor Diógenes Maciel: MACIEL, D. A. V. **Das Naus Argivas ao Subúrbio Carioca – Percursos de um Mito Grego. Da Medeia (1972) à Gota D'Água (1975)**. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. Uberlândia, v.1, n.1, Ano 1, out/nov/dez/2004. Meio Digital, www.revistafenix.pro.br.

<sup>180</sup> Ver: MORAES, D. de. **Vianinha, Cúmplice da Paixão: uma Biografia de Oduvaldo Vianna Filho**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2000. / VIANNA, D. **Companheiros de Viagem**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

que a peça trata da acentuada divisão social do Brasil feita à base do empobrecimento de muitos e da cooptação de alguns. O conceito de tragédia concebido por Vianinha passa, muitas vezes, à margem ou é desconsiderado. Tais análises acabam por perceber nos dois textos uma dicotomia que parece ser inerente muito mais ao texto de Paulo Pontes. Nessas interpretações colocam-se Jasão (aquele que foi cooptado pelo poder) e Creonte como representantes de uma mesma fatia social e Medeia como o oprimido vitimizado por uma ordem econômica na qual a felicidade é para poucos. Mas será que essa análise, que vê pares de opostos, é a única forma de interpretação que as duas obras, em geral, e a de Vianinha, em particular, possibilitam? Um olhar mais demorado sobre os referidos textos e uma opção metodológica, que compare o texto de Vianinha a outras obras suas e não a *Gota D'água*, coloca questões diferentes para o caso especial escrito por ele.

Bom começo para acentuar as distinções de objetivos e temáticas a serem alcançadas pelos textos está na análise do desfecho dado em cada uma das peças. Se no final da tragédia grega Medeia sai, ainda que destruída, triunfantemente no carro do Sol, levando os corpos dos filhos consigo e olha de cima um Jasão derrotado e suplicante, na cena final da peça de Paulo Pontes, no meio da festa de casamento de Alma e Jasão, quando é passado a este o direito de sentar-se na cadeira que é de Creonte - símbolo de seu poder, representando assim o poder que agora está nas mãos de Jasão, o que faz dele um traidor daqueles que, um dia, foram seus amigos - Corina e Egeu depositam, quase que no mesmo momento, os corpos de Joana e de seus filhos, mortos pelos doces envenenados feitos por Joana na tentativa malfadada de matar Creonte e Alma. No momento em que Jasão se alia ao poder é colocada ante seus olhos a desgraça da morte daqueles que o uniam ao outro lado. Mas, ainda que tenham que conviver com a morte de Joana e das duas crianças em suas mentes, a mensagem última da peça é a dicotomia entre oprimidos e opressores. Aos oprimidos não resta outra saída a não ser a morte posta aos pés dos seus opressores, que continuarão vivendo sua opulência.

Já no *Caso Especial* escrito por Vianinha, ao final da trama, Santana, expressão do poder naquele local, está vivo, mas seu estado de saúde o fará dependente dos outros. Creusa está morta, o que acentua a dor de Santana, que afirma no começo do episódio viver para satisfazer as vontades da filha. É para ela sua expressão de amor e ele lhe

sobrevive, tendo que conviver com a perda e a dependência dos outros. Jasão também continua vivo: sobrevive aos filhos, mortos pela mãe; sobrevive à nova esposa, também morta pelas mãos de Medeia; sobrevive a Medeia. É sobre o personagem mais dividido da trama que recaem todas as perdas. Jasão já não tem nenhum dos lados.

A última mensagem do *Caso Especial* parece ser, não a dicotomia entre bem e mal, mas a insustentabilidade de uma realidade que joga as pessoas umas contra as outras, que dá aos seus agentes máscaras distintas diante de problemas diferentes, criando neles a paradoxal natureza que os faz hipócritas e verdadeiros, leais e desleais, fracos e fortes a depender da situação vivida, é, enfim, a realidade de um lugar onde, como bem diz Santana, ninguém é feliz. A tragédia escrita por Vianinha é brasileira e nela nem Santana nem Jasão nem tampouco Medeia podem ser felizes. Em seu texto ele coloca às claras uma luta entre justiça irreduzíveis e inflexíveis. Mostra uma sociedade complexa na qual há força, há negociação, há enfrentamento, há resignação, há cooptação e na qual razões várias estão em jogo.

Os desfechos distintos dados em cada uma das peças indicam características próprias de seus autores. Para Paulo Pontes e Chico Buarque, o poder se evidencia e, para que isso ocorra, as personagens perdem em complexidade: ou são boas ou más. No texto de Vianinha, ao contrário, o poder ganha força na forma como cada personagem se relaciona com ele. As personagens escritas em sua tragédia, cujos dramas aparecem como aparentemente individuais, são partes de uma estrutura coletiva sobre a qual Vianinha gostaria que seus telespectadores refletissem. O herói por ele descrito não age sob força divina - característica dos textos clássicos. Os deuses que conduzem os atos de seu herói estão inseridos nas forças que fazem do Brasil um país subdesenvolvido. Forças que impelem os homens a se resignarem, interagirem e se enfrentarem.

Se, por um lado, o exercício de comparação entre os Jasões ou Medeias possibilita algumas interpretações interessantes, por outro, perde-se muito da essência dos autores que os conceberam. Especificamente no caso de Vianinha é não considerar seu conceito de tragédia como sendo a possibilidade de olharmos as nossas próprias

fragilidades e impotências<sup>181</sup>. É não considerar o seu conceito de teatro revolucionário, no qual dramas pessoais e atitudes voluntariosas perdem razão diante da complexa realidade que impele o homem brasileiro, em sua maioria, a apenas sobreviver.

Também é de grande relevância destacar que na *Medeia* de Eurípedes estava em jogo a aliança com um rei cujo poder era reconhecido pelos seus súditos. Em *Gota D'Água* há o símbolo da cadeira que será herdada por Jasão e há também a sua ida à vila para apaziguar, em nome de Creonte, os ânimos da população. Na *Medeia* de Vianinha Jasão não possui ganho declarado com seu matrimônio. Ao contrário, é seu talento que chama a atenção de Santana.

Mas, para além de todos os argumentos expostos acima, o que mais legitima a defesa de um olhar diferenciado para a figura de Jasão são duas pequenas passagens nas quais o antigo companheiro de *Medeia* intercede por ela, junto a Santana. Criações exclusivas do roteiro de Vianinha, elas amenizam a acusação de abandono e cooptação de Jasão.

O primeiro desses momentos ocorre ainda no prólogo. Depois das primeiras aparições de Jasão e Santana, a cena retorna para a quadra onde ocorrem os preparativos do casamento. Santana caminha com Jasão, de repente a conversa toma um tom grave e os rostos que, antes estampavam sorrisos, são tomados por expressões de preocupação. Santana declara que está feliz com o casamento, que sente orgulho do sucesso de Jasão mas que “*não há sol sem sombra Jasão, aquela que foi tua mulher, essa tal de Medeia, anda pelas ruas cuspiendo veneno e eu tenho medo dela. Por isso eu resolvi expulsar daqui e teus filhos vão junto com ela*”. Diante da declaração Jasão se espanta e pede:

---

<sup>181</sup> Conquistar a tragédia é, eu acho, a postura mais popular que existe: em nome do povo brasileiro, a conquista, a descoberta da tragédia, você conseguir fazer uma tragédia, olhar nos olhos da tragédia e fazer com que ela seja dominada. Quando Sófocles escreveu a primeira tragédia grega, o povo grego devia sair em passeata, em carnaval – “finalmente temos a nossa tragédia”, “descobrimos, olhamos, estamos olhando nos olhos os grandes problemas de nossa vida, da nossa existência, da condição humana”. É isso que eu acho que tem que ser procurado...é isso que eu estou procurando....**não fugir dela, não mascarar nada, ir ao máximo possível às condições da nossa fragilidade, descobrir até o fundo as nossas impotências, as nossas incapacidades**, que eu acho que é aí só que a gente retira lá no fundo da alma. Como dizia Brecht: “afunde, aprofunde o máximo possível, porque só assim lá no fundo você vai descobrir a verdade”. Então eu acho que a responsabilidade do artista hoje diante desse problema é a profundidade, é a tentativa desesperada de ser profundo e atingir a profundidade não no sentido de relativismo, no sentido de ser obscuro, mas a profundidade no sentido de riqueza da realidade, de riqueza

*“Faz isso não Seu Santana, faz não! Eu sei que ela não quer me receber, não quer parlamentar, mas ela vai acabar cedendo. Faz isso não! Deixa a vida correr por ela mesma”.*



IMAGENS DE JASÃO INTERCEDENDO POR MEDEIA

As imagens evidenciam a transição do estado de ânimo dos personagens, o sorriso que antes se estampava nos rostos toma um ar grave no anúncio de Santana que, numa demonstração de consciência do que está anunciando, não consegue olhar para Jasão. Ao final da cena, o tom suplicante da fala de Jasão se reflete em seu rosto. Com tristeza e preocupação estampados na face, ele olha para Santana e pede por Medeia e pelos filhos. O abraço se mantém como prova da aliança existente.

O outro momento em que Jasão intercede por Medeia, livre criação de Vianinha, ocorre no conjunto de cenas do bloco posterior ao prólogo, quando Creusa sente-se mal

---

da vida, de paixão pela existência humana. Última entrevista do dramaturgo. PEIXOTO, F (ORG). 1999, p.183. (grifo nosso)

e Santana, induzido pela esposa, suspeita que o malestar da filha possa ter relação com atos de Medeia e decide expulsá-la. Ele ordena aos seus homens, olhando para Jasão, que o acompanhem até a casa de Medeia. Jasão coloca a mão no peito de Santana e pede: *Faz isso não Seu Santana, faz isso não. E meus filhos? São meus filhos.* Diante da irredutibilidade de Santana ele pede novamente: *Ela não tem para onde ir. Não expulsa não.* Taxativo, Santana fala a frase que melhor caracteriza Jasão. Finaliza a conversa dizendo: *Aqui ela não vai ficar. Você escolheu um destino moço, fique nele. Destino não é jogo de amarelinha, que a gente pode botar um pé aonde quer.* Essa frase mostra que na trama o único que pondera ao mesmo tempo que tenta, da melhor maneira, subverter a realidade que o cerca, sem radicalismos, é Jasão. Ele não se rendeu a sua realidade como Egeu e Dolores, mas também sabe que não tem força para enfrentar Santana de forma declarada, daí porque, diante da última frase de Santana, resta a Jasão apenas baixar a cabeça e se dirigir a Creusa. Mas a aparente capitulação de Jasão ao poder de Santana rui na expressão envergonhada de sua face. Ciente de que enfrentar Santana naquela situação não o demoveria da decisão tomada, ele retrocede, mas, mais adiante, ele procura Medeia e tenta reverter o estabelecido.





IMAGENS DE JASÃO TENTANDO DEMOVER SANTANA DE EXPULSAR MEDEIA

Toda a cena emociona. No primeiro quadro, o olhar baixo de Jasão traduz o seu sentimento de culpa e de responsabilidade sobre o ato de Medeia. Tomado por desespero, sua mão toca o peito de Santana, frágil tentativa de parar o poder. O ato é simbólico de quem deseja deter a ação de Santana, mas a força empregada é tradução de sua própria impotência, como cidadão, diante do poder que ele enfrenta. Ciente de sua fragilidade, ele paralisa, enquanto Santana sai de cena. Vivem dentro de Jasão a revolta de Medeia e a resignação de Dolores e Egeu. Daí o seu caráter contemporizador.

Ao chamar a atenção para esses aspectos do personagem de Jasão, o que se procura é possibilitar uma interpretação da obra que fuja da simplificadora e irreal dicotomia entre bem e mal, traidor e traído, que, como bem ressalta a professora Rosângela Patriota, já havia sido superada pelo autor, uma vez que o golpe de 1964 inaugurou

Um marco que se traduziu em redefinições estéticas e temáticas. O universo das certezas esvaiu-se e com ele o *a priori* que sustentou a estrutura dos dramas, nos quais o protagonista possuía uma verdade que transcendia os limites da ficção e encontrava respaldo nas inexoráveis leis da história. Mas o que era certeza transformou-se em dúvida e essa não se materializaria cenicamente por intermédio de dicotomias.<sup>182</sup>

---

<sup>182</sup> PATRIOTA, R. 2007, p. 38.

Prova desse aprofundamento e da plena consciência da complexidade da realidade que dominava o momento histórico está no que seria o prólogo da peça *Rasga Coração*, no qual o autor convida o espectador a aceitar a divisão que consome todos os homens. Na última estrofe ele escreve

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>183</sup>

Diante disso, como aceitar Jasão como um vil traidor e Medeia, vingadora implacável, como vítima? Seria correto também interpretar de maneira contrária? Como julgar o temor de Egeu e Dolores? Em uma crítica na qual analisa Lúcio, protagonista de *Moço em Estado de Sítio*, Sábato Magaldi escreve

O autor, no entanto, não condena primariamente seu anti-herói. O que dá grandeza à peça é a sua isenção. Lúcio aparece iluminado por dentro. **A postura de Vianinha supõe uma funda compreensão do homem. Ele não o superestima ou degrada, em razão de uma ideologia. Debruça-se sobre o universo de cada um, extraindo a pátina de humanidade de que se fazem as criaturas vivas.** Vianinha pertence à melhor tradição humanista da História do Brasil<sup>184</sup>.

---

<sup>183</sup> PEIXOTO, F. 1999, p.191 (grifo nosso).

<sup>184</sup> MAGALDI, S. **Uma Peça Obrigatória para quem Ama o Teatro**. Jornal da Tarde, São Paulo, 20/08/1982 (grifo nosso).

Na leitura que aqui fazemos de Jasão, entendemos que o autor lançou sobre sua criatura o mesmo olhar. Vianinha não se ocupa de criar julgamentos a respeito das atitudes de seus personagens. Ao criá-los, ele procurava desenhar sem esquematismos a condição de todos nós. Mais que os atos, interessava a ele denunciar uma condição que impele as pessoas a agirem das mais variadas formas e seu teatro, ao denunciar a frágil condição humana, procurava destituir de culpa nossos atos para que, cientes de nossos próprios limites, pudéssemos à saída do teatro, ao desligar a televisão, descobrir meios de, mesmo tendo que sobreviver no opressivo cotidiano de nossas vidas, subverter, com as ferramentas desse cotidiano, a nossa realidade.

No roteiro de Vianinha, o termo da traição se dilui ao longo da trama. Medeia é quem primeiro o utiliza, acusando Jasão de tê-la traído. É ela também que o pronuncia pela segunda vez, agora acusando Santana de traição. Por fim, o termo é proferido por Jasão, que, diante da morte de sua esposa e do envenenamento de Santana, sente-se traído por Medeia. Daí porque parece que, mais que localizar um traidor, ele desnuda as nossas traições diuturnas, frutos da necessária sobrevivência de cada um.

Ao pensar na trajetória do próprio autor, quantos de seus atos não devem ter sido julgados como traição? Se opor à luta armada não foi, por muitos, entendido como um ato de traição? Trabalhar na televisão também não deve ter sido lido como capitulação do dramaturgo ao sistema? No entanto, ao conhecer a vida e obra do autor, sabe-se que Vianinha pode ser acusado de muitas coisas, mas absolutamente não de traição. Qual Manguari, protagonista de *Rasga Coração*, também Vianinha em seus últimos momentos de vida percebeu que as certezas não existem, quase tudo é dúvida. Sua ida à televisão e sua não adesão à luta armada são provas de que, mais uma vez como Manguari, Vianinha acreditava que a revolução, longe de ser um *show* pirotécnico, era uma luta contra o cotidiano feita do próprio cotidiano. Trair, no texto de Vianinha, é apenas mais um artifício utilizado para desenhar a nossa grande tragédia. O trágico é o grande tema de seu trabalho, desnudá-lo é sua intenção. Retirar as nossas máscaras e mostrar os nossos rostos, esse era seu objetivo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que aconteceria quando chegasse à etapa da redação? Não seria eu mais perigosamente ameaçado de afastar-me da verdade, já que no ato de escrever é a sensibilidade que toma a frente? Pelo menos no meu caso. Pois eu não pretendia simplesmente oferecer um inventário do que encontrara ao examinar a documentação, estabelecer um mero processo verbal, um relato de minha exploração. Propunha-me também a compartilhar com os leitores uma emoção, aquela mesma que eu experimentara no momento em que, vasculhando entre os vestígios mortos, julgara ouvir novamente vozes extintas. (GEORGES DUBY. **A História Continua**)

Finalizar este trabalho é um passo difícil de ser dado. Durante todo o percurso, sempre esteve presente a sensação de que mais deveria ser dito, como se fosse possível ao historiador abarcar todas as faces de um dado fato. Mas a vida exige que pelo menos esta pesquisa finde.

Ao ler as obras que versam sobre Vianinha, especialmente aquelas escritas no meio acadêmico, deparei-me com um universo rico de análises que, apesar da sua diversidade, guardava alguns aspectos recorrentes em todos eles (como indicado no final do capítulo I deste trabalho), como a filiação do autor a o PCB, o papel político de seus textos e a relação destes como o momento político do país. Essa coincidente interpretação de alguns fatos da vida ou da obra do autor induz a algumas questões. Uma delas é a de que, talvez, seja tempo de uma leitura diferente da obra de Vianinha. Uma leitura mais centrada no conjunto de suas obras que no contexto político que as inspirou. Esse pode ser um caminho a ser seguido no sentido de procurar perceber nos textos escritos por Vianinha mais que seus aspectos políticos e, principalmente, engajados.

Outro dado que chamou a atenção foi a questão da relação de Vianinha com sua família. Novos caminhos podem ser abertos para a interpretação da obra do dramaturgo, se essa relação for mais bem dimensionada nos seus aspectos afetivos e na filiação dos trabalhos de Vianinha àqueles de seus pais. Nota-se que, embora amplamente anunciada, em apenas um dos trabalhos houve comparação entre uma obra de Vianinha e uma peça escrita por seu pai. Farta documentação para tanto existe.

No tocante ao momento de escrita de *Rasga Coração* e de muitos textos escritos para a televisão no período em que Vianinha já se encontrava adoentado, uma pesquisa que atrelasse o conteúdo desses textos ao impacto que a iminência da morte possa ter causado ao ator, daria aos textos um novo sentido.

Assim, pesquisas que levassem em consideração aspectos da sensibilidade e do inconsciente poderiam inclusive legar nova periodização para a obra do dramaturgo, uma vez que evidenciariam aspectos pessoais e não-políticos aos quais o autor esteve ligado. Enfim, o contexto no qual Vianinha atuou foi composto não só pelas questões políticas e econômicas que inquietavam o jovem dramaturgo, mas também por

casamentos, medos, dúvidas, nascimentos e mortes que incidiram de forma consciente ou inconsciente sobre a sua obra.

Além dessas novas possibilidades de análise, há um universo grande de temas a serem desenvolvidos com os trabalhos que o dramaturgo escreveu para a televisão. Dos doze trabalhos aqui analisados, apenas três versaram exclusivamente sobre a teledramaturgia de Vianinha. Desses, dois analisaram o seriado *A Grande Família* e apenas um analisou parte dos *Casos Especiais* que o autor escreveu para a televisão. Ressalte-se ainda que apenas um desses três trabalhos teve como pesquisador um historiador. Nenhum desses trabalhos teve como objetivo parcial analisar a crítica televisiva da época, procurando entender como o trabalho de Vianinha foi recebido nesse meio. Para além das dificuldades que a pesquisa com a teledramaturgia de Vianinha impõe, há ainda muito *script* e roteiro a ser analisado, o que pode dar novos rumos às interpretações empreendidas até o momento.

De resto, ao longo desses anos, algumas coisas foram descobertas. Descobri que os historiadores temem os estudos sobre televisão, foram eles a ausência mais eloquente nesses dois anos de pesquisa. Essa ausência exclui de sua escrita não só o resgate da história do veículo ou de seus profissionais, dela decorre um desconhecimento tácito dos usos que grande parte dos personagens da história fazem sobre esse meio. Em franca expansão, seria o meio tão aterradoramente autoritário? De fato acredita-se que exista meio tão poderoso de dominação de todo um corpo de pessoas por tempo tão longo? Não se quer com isso obscurecer o caráter ideológico da televisão, sem dúvida ele existe. O que se quer, e foi um dos objetivos buscados ao longo deste trabalho, é demonstrar que todo poder deixa brechas, todo poder tem que negociar e com a televisão não é diferente. O trabalho perderia valor, se fosse mais uma voz a propalar a dominação exercida pela televisão. Seu objetivo, ao contrário, foi mostrar, através de Vianinha, as possibilidades de resistência que o meio permite.

Decorrente desta ausência surgiu a descoberta do silêncio sobre a teledramaturgia de Vianinha. Seus textos para a televisão ainda carecem de muitas interpretações. Desconhecido pelas novas gerações (e esquecido por parte de sua própria geração), ironicamente foi a televisão que o trouxe às novas gerações, quando estas acompanham, e gostam, da série *A Grande Família*. Não importa se sabem ou não

que ele foi o autor que deu origem à série, também de pouca valia é pensar nas mudanças pelas quais o programa vem passando ao longo dos anos. Importa saber que a ideia original permanece, que *com novas roupas* o que se mantém é a vitalidade do pensamento de Vianinha, ao perceber que a autogozoação de nossas próprias vidas seria forma suave de reflexão. Isso denuncia a contemporaneidade de seu pensamento e obra.

Sobre o regime militar percebi que, apesar da violência empregada, ele necessitava negociar, ele deixava espaços, ainda que mínimos, de atuação. O que trouxe o entendimento, em parte, de por que o programa *Medeia: Uma Tragédia Brasileira* não havia sofrido censura. Sua veiculação se deu pela existência desses espaços que Vianinha ocupou com seu talento. A dubiedade da obra expressou sua crítica e a revestiu numa trágica história de amor. Quantos a entenderam imediatamente? Para Vianinha, em seus últimos anos, a arte já não possuía como função a denúncia direta, para ele, era no seu aprofundamento e na contemplação que as mudanças ocorreriam.

Sobre a televisão, ao ter acesso à cena de outros episódios escritos pelo autor, notei que essa, apesar de todos os limites que a caracterizam, pode produzir arte na sua melhor acepção. Procurei, ao analisar a cena do *Caso Especial Medeia*, destacar os momentos de beleza estética que a imagem construída legava, aprofundando a beleza que o próprio texto já possuía. A análise da cena procurou minimizar uma injustiça para com a memória do autor, denunciada pelo professor Alcides Freire Ramos na apresentação do roteiro publicado pela *Revista Cultura Vozes*, quando ele afirma que

...embora este trabalho de Vianinha carregue consigo uma expressividade inequívoca, mediante a exploração de todos os conflitos, esta adaptação ficou célebre não graças às suas próprias e inegáveis qualidades, mas porque serviu de ponto de partida para que Chico Buarque de Holanda e Paulo Pontes escrevessem a peça *Gota D'Água* (1975). O “texto” de Vianinha, pouco a pouco, foi sendo “esquecido” enquanto tal, ou, na melhor das hipóteses, se transformando em simples “idéia” ou “concepção” ...<sup>185</sup>.

---

<sup>185</sup>Cultura Vozes. Petrópolis-RJ, v. 93, n.5, p. 127-158, 1999.

Escrito há quase quarenta anos e publicado há doze, o texto agora tem a sua eficácia de encenação descrita e analisada.

Vianinha é um objeto difícil de ser utilizado para pesquisa, não pelo valor de seus textos ou ideias, mas por suas próprias características. Ao longo deste trabalho a recorrência de um traço comum em seus analistas e críticos chamou a atenção: o quanto seu objeto de análise os envolvia e emocionava. As histórias contadas pelos amigos emocionam e desnudam um ser humano radical em algumas de suas decisões, mas profundamente humano na sua relação com o mundo. Nas memórias sobre o autor apenas um pequeno desafeto, um divergência posta às claras, Nelson Rodrigues. Mas mesmo esta era feita num tom de pai para filho. Pequena desavença desfeita ao longo da própria vida e registrada nas crônicas de Nelson. Como não se emocionar com a história de um dramaturgo idealista que acreditava mudar o seu país e que morre prematuramente por um câncer, descrito por Domingos Oliveira como idiota e absurdo, segurando-se à vida para poder ver sua última obra nos palcos? Como não admirar um homem que chorou compulsivamente com a morte de Allende? Ou com um ser humano que para manter, romanticamente, a coerência de suas ideias não andava de táxi porque o povo não andava de táxi? Foi impossível não estabelecer com este personagem relação de identificação e emoção, o que levou a uma reflexão sobre o que é escrever história. Asseguro que toda análise se enraíza em documentos declarados e passíveis de averiguação, o que manteve a pesquisa dentro das exigências que o mundo acadêmico impõe. De resto, a cada documento, a cada texto ou palavra do e sobre o autor a emoção surgia e transparece neste trabalho, como em todos aqueles que já existem sobre Vianinha. Como bem sugere Duby, na epígrafe que abre essas considerações, longe de ser uma limitação, tal característica legou vida ao trabalho e guardou o traço do autor que não pode ser descrito, apenas sentido.

Se este trabalho servir para resguardar do esquecimento parte da dramaturgia de Vianinha, permitindo que outras gerações conheçam vestígios de suas obras e pessoa e instaurem com esse conhecimento nova forma de reflexão sobre ele, ou que as antigas gerações o revejam, encontrando nele muito mais que seu traço político e engajado, mas o seu aspecto humano e contemporâneo, o exercício terá valido a pena.

## **REFERÊNCIAS E DOCUMENTOS**

## REFERÊNCIAS E DOCUMENTAÇÃO

### 1) Teses e Dissertações sobre Oduvaldo Vianna Filho:

ARAÚJO, S. R. **Corpo a Corpo (1975) de Oduvaldo Vianna Filho: do Texto Dramático à Encenação do Grupo Tapa de São Paulo (1995)** – Dissertação de Mestrado (História) – Instituto de História – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003.

BETTI, M. S. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo Edusp, 1997.

CAUMO, M. S. B. **Evolução do Pensamento de Oduvaldo Vianna Filho**. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.

DAMASCENO, L. H. **Espaço Cultural e Convenções Teatrais na Obra de Oduvaldo Vianna Filho**. Campinas/SP: Ed. Da Unicamp, 1994.

GUIMARÃES, C. S. **Um Ato de Resistência: O Teatro de Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: MG Editores Associados, 1984.

\_\_\_\_\_, C. S. **O Teatro de Oduvaldo Vianna Filho**. Dissertação de Mestrado defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes – Artes Cênicas - da Universidade de São Paulo, 1983.

OLIVEIRA, A. de. **Formatos e Gêneros da Teleficção Brasileira: A Grande Família como Modelo de Seriado de Comédia**. Dissertação de Mestrado ECA/USP, São Paulo, 2004.

PASCHOAL, E. dos S. **Cenas da Arena de Um Teatro: Guarnieri e Vianinha (1958/1959)**. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 1998.

PATRIOTA, R. **A Crítica de um Teatro Crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_, R. **Fragmentos de Utopia (Oduvaldo Vianna Filho – Um Dramaturgo no Coração de seu Tempo)** – Tese de doutorado defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1995.

\_\_\_\_\_, R. **Vianinha – Um dramaturgo no Coração de Seu Tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

PELEGRINI, S. C. **A Teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho: da Tragédia ao Humor – a Utopia da Politização do Cotidiano**. Tese (Doutorado em História Social) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2000.

RUIZ, M. A. **“A Grande Família” de Oduvaldo Vianna Filho e a Consolidação da Indústria Cultural: Uma Imagem na Televisão Brasileira no Início dos Anos Setenta**. Tese (Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo, São Paulo: 2002.

\_\_\_\_\_, M. A. **Rasga Coração – Herói Anônimo e Revolucionário (Representação da Militância Comunista em um Texto de Oduvaldo Vianna Filho)**. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 1996.

VIEIRA, T. L. **Allegro Ma Non Troppo: Ambiguidades do Riso na Dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho**. Tese Doutorado (História) – Instituto de História – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

\_\_\_\_\_. **Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE): Nacionalismo e Militância Política em Brasil – Versão Brasileira (1962)**. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História – Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia/MG, 2005.

Z Aidan, S. M. **O Tempo em Cena: Experimentação Dramatúrgica em Mão na Luva de Oduvaldo Vianna Filho**. Dissertação (Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade Federal de São Paulo, São Paulo: 2011.

## **2) Biografia e memórias sobre Oduvaldo Vianna Filho:**

MORAES, D de. **Vianinha, Cúmplice da Paixão**. Rio de Janeiro: Record, 2000.  
(Edição revista e ampliada)

VIANNA, D. **Companheiros de Viagem**. Coord e pesquisa: Maria Célia Teixeira. São Paulo: Brasiliense, 1984.

## **3) Textos Teóricos Escritos por Oduvaldo Vianna Filho:**

PEIXOTO, F. (org.) **Vianinha: Teatro, Televisão e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

## **4) Peças Teatrais de Oduvaldo Vianna Filho:**

VIANNA FILHO, O. **O Melhor Teatro de Oduvaldo Vianna Filho**. Seleção Yan Michalsky. São Paulo: Global, 1984.

\_\_\_\_\_. **Os Azeredos mais os Benevides**. Rio de Janeiro: MEC, 1966.

\_\_\_\_\_. **Rasga Coração**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1980. (cópia digitalizada pela SBAT).

\_\_\_\_\_. **Dura Lex sed Lex no Cabelo Só Gumex**. (cópia digitalizada e cedida pela SBAT).

\_\_\_\_\_. **Corpo a Corpo**. (cópia digitalizada e cedida pela SBAT).

\_\_\_\_\_. **A Longa Noite de Cristal**. (cópia digitalizada e cedida pela SBAT).

\_\_\_\_\_. **Bilbao, via Copacabana.** In: MICHALSKI, Y. **Teatro de Oduvaldo Vianna Filho: v. 1.** Rio de Janeiro: Ilha, 1981(p. 23-85).

\_\_\_\_\_. **Chapetuba Futebol Clube.** In: MICHALSKI, Y. **Teatro de Oduvaldo Vianna Filho: v. 1.** Rio de Janeiro: Ilha, 1981(p. 87-207).

\_\_\_\_\_. **A Mais-Valia Vai Acabar, seu Edgar.** In: MICHALSKI, Y. **Teatro de Oduvaldo Vianna Filho: v. 1.** Rio de Janeiro: Ilha, 1981(210-282).

\_\_\_\_\_. **Quatro Quadras de Terra.** In: MICHALSKI, Y. **Teatro de Oduvaldo Vianna Filho: v. 1.** Rio de Janeiro: Ilha, 1981(283-366).

\_\_\_\_\_. **Moço em Estado de Sítio.** Versão digitalizada do acervo de peças teatrais da biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

\_\_\_\_\_. **Papa Highirte.** Versão digitalizada do acervo de peças teatrais da biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

\_\_\_\_\_. **Nossa Vida em Família.** Versão digitalizada do acervo de peças teatrais da biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

\_\_\_\_\_. **Em família.** Versão digitalizada do acervo de peças teatrais da biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

\_\_\_\_\_. **Mão na Luva.** Versão digitalizada do acervo de peças teatrais da biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

\_\_\_\_\_. **Brasil Versão Brasileira.** (Cópia cedida pela Biblioteca Jenny Klabin – Museu Lasar Segall – São Paulo).

\_\_\_\_\_. **Alegro Desbundaccio (Se Martins Penna Fosse Vivo).** (Cópia cedida pelo Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – NEHAC/UFU –MG)

\_\_\_\_\_; et al. **Auto dos 99%.** Versão digitalizada do acervo de peças teatrais da biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

\_\_\_\_\_; GULLAR, F. **Se Correr o Bicho Pega, se Ficar o Bicho Come.** (cópia digitalizada e cedida pela SBAT).

\_\_\_\_\_; COSTA, A et al. **Brasil Pede Passagem.** Show do Grupo Opinião. (Cópia Cedida pela biblioteca do Centro de Documentação da Funarte do Rio de Janeiro).

\_\_\_\_\_; et al. **A Saída, Onde Fica a Saída?** Show do Grupo Opinião. (Cópia Cedida pela biblioteca do Centro de Documentação da Funarte do Rio de Janeiro).

\_\_\_\_\_; **Show da Casa Grande** (O documento é um esboço com a idéia geral para referido espetáculo). (Cópia Cedida pela biblioteca do Centro de

Documentação da Funarte do Rio de Janeiro).

## 5) Roteiros originais e ou adaptados para a televisão.

### 5.1) Roteiros veiculados pela Rede Globo de Televisão:

VIANNA FILHO, O. **O Matador**. Revista de Teatro. Rio de Janeiro, julho-agosto, 1965, p.31-50. (Cópia cedida pela Biblioteca Jenny Klabin – Museu Lasar Segall – São Paulo).

\_\_\_\_\_. **Turma, Minha Doce Turma**. Versão digitalizada do acervo de peças teatrais da biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

\_\_\_\_\_. **Medeia**. Cultura Vozes. Petrópolis-RJ, v. 93, n.5, p. 127-158, 1999.

\_\_\_\_\_. **Mirandolina – A Favorita do Bairro**. (Cópia Cedida pela biblioteca do Centro de Documentação da Funarte do Rio de Janeiro).

\_\_\_\_\_. Enquanto a Cegonha Não Vem. (Cópia cedida pelo Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – NEHAC/UFU –MG)

\_\_\_\_\_. **Ratos e Homens**. (Cópia Cedida pela biblioteca do Centro de Documentação da Funarte do Rio de Janeiro).

\_\_\_\_\_. **As Aventuras de Uma Garrafa de Champanhe**. (Cópia Cedida pela biblioteca do Centro de Documentação da Funarte do Rio de Janeiro).

\_\_\_\_\_. BRAGA, G. **Noites Brancas**. (Cópia Cedida pela biblioteca do Centro de Documentação da Funarte do Rio de Janeiro).

\_\_\_\_\_. BRAGA, G. **Medeia**. (Cópia Cedida pela biblioteca do Centro de Documentação da Funarte do Rio de Janeiro).

\_\_\_\_\_. BRAGA, G. **A Dama das Camélias**. (Cópia Cedida pela biblioteca do Centro de Documentação da Funarte do Rio de Janeiro).

\_\_\_\_\_. **O Morto do Encantado Morre e Pede Passagem**. (Cópia cedida pela Biblioteca Jenny Klabin – Museu Lasar Segall – São Paulo).

## 5.2) Roteiros para o *Programa da Bibi*:

VIANNA FILHO, O. **Casamento**. (Programa Bibi- Série Especial ao Vivo - Cópia Cedida pela biblioteca do Centro de Documentação da Funarte do Rio de Janeiro).

\_\_\_\_\_. **Culpado ou Inocente**. (Programa Bibi- Série Especial ao Vivo - Cópia Cedida pela biblioteca do Centro de Documentação da Funarte do Rio de Janeiro).

VIANNA FILHO, O; PONTES, P. **A Testemunha**. (Programa Bibi- Série Especial ao Vivo - Cópia Cedida pela biblioteca do Centro de Documentação da Funarte do Rio de Janeiro).

\_\_\_\_\_. **A Vida Por Um Fio**. (Programa Bibi- Série Especial ao Vivo - Cópia Cedida pela biblioteca do Centro de Documentação da Funarte do Rio de Janeiro).

\_\_\_\_\_. **A Ferro e Fogo**. (Programa Bibi- Série Especial ao Vivo - Cópia Cedida pela biblioteca do Centro de Documentação da Funarte do Rio de Janeiro).

\_\_\_\_\_. **Por Favor, Moça, Não Morra**. (Programa Bibi- Série Especial ao Vivo - Cópia Cedida pela biblioteca do Centro de Documentação da Funarte do Rio de Janeiro).

\_\_\_\_\_. **A Outra**. (Programa Bibi- Série Especial ao Vivo - Cópia Cedida pela biblioteca do Centro de Documentação da Funarte do Rio de Janeiro).

\_\_\_\_\_. **Ano Novo**. (Programa Bibi- Série Especial ao Vivo - Cópia Cedida pela biblioteca do Centro de Documentação da Funarte do Rio de Janeiro).

\_\_\_\_\_. **As Duas Mulheres**. (Programa Bibi- Série Especial ao Vivo - Cópia Cedida pela biblioteca do Centro de Documentação da Funarte do Rio de Janeiro).

VIANNA FILHO, O; ROCHA, W. **Censo Ficção**. (Programa Bibi- Série Especial ao Vivo - Cópia Cedida pela biblioteca do Centro de Documentação da Funarte do Rio de Janeiro).

## 6) Críticas Jornalísticas:

ANDRADE, V. **Tributo**. *Visão*. Volume 5. Número 5. 07.03.1977. (Cópia cedida pelo Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – NEHAC/UFU –MG).

ANGEL, H. **Vianinha Homenageado Com Um “Festival de Verão”**. s/l, 01.1977. (Cópia cedida pelo Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – NEHAC/UFU –MG).

DUTRA, M. H. **Autor Importante, Raciocínio Certo**. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 06/10/1979.

ETERNA, H. **A Família Volta Unida**. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10.08.1987. (Cópia cedida pelo Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – NEHAC/UFU –MG)

KOTSCHO, R. **A Obra –prima do Vídeo em 33 Anos**. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24.06.1983. (Cópia cedida pelo Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – NEHAC/UFU –MG).

MAGALDI, S. **Uma Peça Obrigatória Para Quem Ama o Teatro**. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 20/08/1982.

OLIVEIRA FILHO, M. **Nada Como Kojak Depois de Um Vianinha**. s/l, s/d. (Cópia cedida pelo Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – NEHAC/UFU –MG)

RISEMBERG, A. **Esta é a Doce Turma Que Vianinha Queria Na TV**. s/l, s/d.

\_\_\_\_\_, A. **Renata Sorrah Está Grávida**. s/l, s/d. (Cópia cedida pelo Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – NEHAC/UFU –MG)

SANTOS, A. **Uma História Real de Vianinha**. s/l,s/d. (Cópia cedida pelo Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – NEHAC/UFU –MG)

SILVEIRA, H. **Conquistar a Tragédia, um segredo de Vianinha**. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24.06.1983. (Cópia cedida pelo Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – NEHAC/UFU –MG).

TÁVOLA, A. **Teleteatro de ontem, Medeia**. *O Globo*, Rio de Janeiro, s/d. (Cópia cedida pelo Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – NEHAC/UFU –MG)

\_\_\_\_\_. **Ainda Medeia. Mulherzinha Danada!** *O Globo*, Rio de Janeiro, 20.02.1973. (Cópia cedida pelo Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – NEHAC/UFU –MG)

\_\_\_\_\_. **A (nossa) Grande Família.** *O Globo*, Rio de Janeiro, 18.04.1974. (Cópia cedida pelo Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – NEHAC/UFU –MG)

\_\_\_\_\_. **A Grande família – Alguns plás de sua Comunicação.** *O Globo*, Rio de Janeiro, 19.04.1974. (Cópia cedida pelo Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – NEHAC/UFU –MG)

\_\_\_\_\_. **A Grande Família – É Preciso Papai Saber?** *O Globo*, Rio de Janeiro, 20.04.1974. (Cópia cedida pelo Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – NEHAC/UFU –MG)

\_\_\_\_\_. **A Grande Família – Plá Final.** *O Globo*, Rio de Janeiro, 21.04.1974. (Cópia cedida pelo Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – NEHAC/UFU –MG)

\_\_\_\_\_. **Véspera de Copa, Apenas O Trivial.** *O Globo*, Rio de Janeiro, 12.06.1974. (Cópia cedida pelo Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – NEHAC/UFU –MG)

\_\_\_\_\_. **A Minha Insistência.** *O Globo*, Rio de Janeiro, s/d. (Cópia cedida pelo Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – NEHAC/UFU –MG)

\_\_\_\_\_. **Enquanto a Cegonha Não Vem.** *O Globo*, Rio de Janeiro, s/d. (Cópia cedida pelo Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – NEHAC/UFU –MG)

\_\_\_\_\_. **Enquanto a Cegonha Não Vem.** *O Globo*, Rio de Janeiro, s/d. (Cópia cedida pelo Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – NEHAC/UFU –MG)

\_\_\_\_\_. **A Grande Família Não Pode Sair do Ar.** *O Globo*, Rio de Janeiro, s/d. (Cópia cedida pelo Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – NEHAC/UFU –MG)

\_\_\_\_\_. **A Grande Família – Rede dá as Razões do Corte.** *O Globo*, Rio de Janeiro, s/d. (Cópia cedida pelo Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – NEHAC/UFU –MG)

\_\_\_\_\_. **Quem Não Teve a Sua Turma?** *O Globo*, Rio de Janeiro, s/d. (Cópia cedida pelo Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – NEHAC/UFU –MG).

\_\_\_\_\_. **De Vianinha Para Pensar.** *O Globo*, Rio de Janeiro, s/d. (Cópia cedida pelo Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – NEHAC/UFU –MG).

\_\_\_\_\_. **O Tragicômico Cadáver do Encantado.** *O Globo*, Rio de Janeiro, 4.10.1979. (Cópia cedida pelo Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – NEHAC/UFU –MG).

\_\_\_\_\_. **A Eterna Grande Família.** *O Globo*, Rio de Janeiro, 20.01.1980. (Cópia cedida pelo Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – NEHAC/UFU –MG)

TUMISCITZ, G. “**Mirandolina**”, **Segundo Oduvaldo, É Programa de Hoje na TV.** *O Globo*. s/1, 24.11.1972. (Cópia cedida pelo Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – NEHAC/UFU –MG)

VIEIRA, F. P. **Eurípedes e a Medeia Brasileira.** *Última Hora*, Rio de Janeiro, 27.01.1977. (Cópia cedida pelo Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – NEHAC/UFU –MG).

**Amor, Violência e Frustração em “Ratos e Homens”.** *O Globo*, Rio de Janeiro, 03/04/1973.

**Turma na TV é Uma Boa.** s/1, s/d, s/a.

## 7) Obras de Referência:

ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia.** 5ª ed. Trad. da 1ª ed. Alfredo Bossi. Versão revista e ampliada. Trad. dos novos verbetes: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GUINSBURG, J; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de. (orgs). **Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, Formas e Conceitos.** 2ª ed. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc SP, 2009.

## 8) Bibliografia:

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Corpo.** 18ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ARAÚJO, S. R. **Aspectos da Indústria Cultural e Publicidade no Brasil por Meio da Dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho.** *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais.* Uberlândia, v.1, n.1, Ano 1, out/nov/dez/2004. Meio Digital, WWW.revistafenix.pro.br

BASTIDE, R. **O Candomblé da Bahia: Rito Nagô.** Trad. Maria Isaura Pereira de Queiroz. Revisão Técnica: Reginaldo Prandi. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BENTLEY, E. **O Dramaturgo Como Pensador: Um Estudo da Dramaturgia nos Tempos Modernos**. Trad. Ana Zelam Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BITTENCOURT, Laurence. **Escola de Frankfurt: Indústria Cultural ou Medo da Democracia**. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/industria-cultural-ou-medo-da-democracia> (pesquisado em 12 de maio de 2011).

BLOCK, B. A. **A Narrativa Visual: Criando a estrutura Visual para Cinema, TV e Mídias Digitais**. Trad. Cláudio Mello Belhassof. São Paulo: Elsevier, 2010.

BONFITTO, M. **O Ator-Compositor: As Ações Físicas Como Eixo: De Stanislávski a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BRAGA, G. **Anos Rebeldes: Os Bastidores da Criação de Uma Minissérie**. Rio de Janeiro. Rocco, 2010.

BRECHT, B. **Poemas (1913-1956)**. Seleção e tradução: Paulo Cesar Souza. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BRIGGS, A; BURKE, P. **Uma História Social da Mídia: de Gutemberg à Internet**. Trad. Maria Carmelita Pádua Dias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

**Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande**. Rio de Janeiro: Editora Núbia, 1976. (Coleção Opinião).

COSTA, R de F. **Tambores na Noite: A Dramaturgia de Brecht na Cena de Fernando Peixoto**. São Paulo: Hucitec, 2010.

DOSTOIÉVSKI, F. **Noites Brancas e Outras Histórias**. Trad. Isa Silveira Leal. São Paulo: Martin Claret, 2004.

DUBY, G. **A História Continua**. Trad. Clóvis Marques; revisão técnica, Ronaldo Vainfas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed.: Ed. UFRJ, 1993.

DUMAS FILHO, A. **A Dama das Camélias**. Trad. Regina Célia de Oliveira. São Paulo: Martin Claret, 2008.

ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2006.

EURÍPIDES. **Medéia; Hipólito; As Troianas**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1991.

FILHO, D. **O Circo Eletrônico: Fazendo TV no Brasil**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003.

FREITAS, T. T. M. **Por Entre as Coxias: A Arte do Efêmero Perpetuada Por Mais de “Sete Minutos”**. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História –

Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia/MG, 2010.

GARCIA, S. **Teatro de Militância: A Intenção do Popular no Engajamento Político**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GOLDONI, C. **Mirandolina**. Rio de Janeiro: Ediouro.

GOMES, D (1922). **Apenas um Subversivo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

\_\_\_\_\_. **Teatro (Volumes I e II)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

GOULART, A. P; SACRAMENTO, I; ROXO M. (Org.) **História da Televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010.

GUINSBURG, J. **Pirandello: Do Teatro No Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GULLAR, F. **Cultura Posta em Questão**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

\_\_\_\_\_. **Em Alguma Parte Alguma**. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010;

MACIEL, D. A. V. **Das Naus Argivas ao Subúrbio Carioca – Percursos de um Mito Grego. Da Medeia (1972) à Gota D'Água (1975)**. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. Uberlândia, v.1, n.1, Ano 1, out/nov/dez/2004. Meio Digital, WWW.revistafenix.pro.br

MACHADO, A. **A Televisão Levada a Sério**. 4ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

MARCONDES FILHO, C. **Televisão: A Vida Pelo Vídeo**. 12ª ed. São Paulo: Moderna, 1988 (Coleção Polêmica).

MATELLARD, M e A. **O Carnaval das Imagens: A Ficção na TV**. Trad. Suzana Calazans. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1998.

MEICHES, M; FERNANDES, S. **Sobre o Trabalho do Ator**. São Paulo: Perspectiva: 2007.

OLIVEIRA, Domingos. **Minha Vida no Teatro**. São Paulo: Leya, 2010.

OLIVEIRA SOBRINHO, J. B. **50 Anos de TV no Brasil**. São Paulo: Globo, 2000.

ORTIZ, R. **A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural**. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

\_\_\_\_\_. **A Escola de Frankfurt e a Questão da Cultura**. Disponível em:

[http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs\\_00\\_01/rbcs01\\_05.htm](http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_01/rbcs01_05.htm) (pesquisado em 16 de junho de 2011).

\_\_\_\_\_. **A Morte Branca do Feiticeiro Negro: Umbanda e Sociedade Brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 1999.

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia de Televisão.** São Paulo: Moderna, 1998.

PATRIOTA, R. J. **Guinsburg, A Cena Em Aula: Itinerários de Um Professor em Devir.** Organização Rosangela Patriota, J. Guinsburg. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

\_\_\_\_\_. **O Tema da Traição na Dramaturgia Brasileira Pelas Lentes do Grupo Tapa.** *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais.* Uberlândia, v.7, n.3, ano VII, set/out/Nov/dez/2010. Meio Digital, [www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)

PERROT, M. **As Mulheres ou os Silêncios da História.** Trad. Viviane Ribeiro. Bauro/SP: EDUSC, 2005.

PONTES, P. **Teatro de Paulo Pontes: Volume I.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

\_\_\_\_\_. **Teatro de Paulo Pontes: Volume II.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

PRANDI, R. **A Mitologia dos Orixás.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RAMOS, A. F. **Canibalismo dos Fracos.** Bauru, SP: EDUSC, 2002. (Coleção História).

RAMOS, A. F; PATRIOTA, R; PESAVENTO, S. J. **Imagens na História.** São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

RAMOS, A. F; PEIXOTO, F; PATRIOTA, R.(Orgs.). **A História Invade a Cena.** São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008. (Série *A História Invade a Cena*)

RAMOS, A. F; CAPEL, H. S. F; PATRIOTA, R (Orgs.) **Criações Artísticas, Representações da História: Diálogos entre Arte e Sociedade.** São Paulo: Hucitec;

Goiânia: Ed. Da PUC Goiás: 2010. (Série A *História Invade a Cena*)

REIS, J. C. **As Identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002, p.10.

RODRIGUES, N. **O Óbvio Ululante: As Primeiras Confissões**. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

\_\_\_\_\_. **A Cabra Vadia: Novas Confissões**. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

ROSENFELD, A. **A Arte do Teatro: Aulas de Anatol Rosenfeld (1968)**. São Paulo: Publifolha, 2009.

\_\_\_\_\_. **O Mito e o Herói No Moderno Teatro Brasileiro**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996

SABBAG, L. **Fábio Sabag: Uma Vida Sob os Holofotes**. São Paulo: All Print Editora, 2007.

SARTRE, J. P. **Que é Literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés. 3ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2004.

\_\_\_\_\_. **As Moscas**. Trad. Caio Liudvik. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SCHWARZ, R. **O pai de família e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SODRÉ, M. **O Monopólio da Fala: Função e Linguagem da Televisão no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1977. (Coleção Vozes do Mundo Moderno).

SOUSA, D. P. A. de. **Pode Ser A Gota D'Água: Em Cena a Tragédia Brasileira da Década de 1970**. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História – Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia/MG, 2009.

STEINBECK, J. **Ratos e Homens**. Trad. Ana Ban. Porto Alegre: L&PM, 2009.

TÁVOLA, A da. **O Ator**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. (Coleção Televisão em Leitura Crítica).

\_\_\_\_\_. **A Liberdade de Ver**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. (Coleção televisão em Leitura Crítica).

\_\_\_\_\_. **A Telenovela Brasileira: História, Análise e Conteúdo.** São Paulo: Globo, 1996.

TREMBLAY, Gaëtan. **De Marshall McLuhan a Harold Innis ou da Aldeia Global ao Império Mundial.** Trad: Cristiane Freitas Gutfreind. Revista Famecos. Nº22. Porto Alegre: dezembro de 2003.

VIEIRA, P. **Paulo Pontes: a Arte das Coisas Sabidas.** Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo. São Paulo/SP, 1989.

WILLIAMS, R. **Tragédia Moderna.** Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

\_\_\_\_\_. **Drama em Cena.** Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.