



**OLHAR NOS OLHOS DA TRAGÉDIA DO BRASIL
CONTEMPORÂNEO À LUZ DA SENSIBILIDADE
POLÍTICA E INTELLECTUAL DE ODUVALDO VIANNA
FILHO NO CINQUENTENÁRIO DE SUA MORTE**

**LOOKING INTO THE EYES OF THE TRAGEDY OF
CONTEMPORARY BRAZIL IN LIGHT OF THE POLITICAL
AND INTELLECTUAL SENSIBILITY OF ODUVALDO
VIANNA FILHO ON THE FIFTIETH ANNIVERSARY OF
HIS DEATH**

Rosangela Patriota*

Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM / CNPq

 <https://orcid.org/0000-0003-1330-1905>

patriota.amos@gmail.com

Thaís Leão Vieira**

Universidade Federal do Mato Grosso – UFMT

 <https://orcid.org/0000-0001-8439-266X>

thaisleaovieira@gmail.com

* Professora Assistente Doutora no Programa de Pós-Graduação em Educação, Artes e História da Cultura (PPGEAHC) da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Professora Titular Aposentada da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). É Bolsista Produtividade nível 1C (CNPq). É Coordenadora da Rede Internacional de Pesquisa em História e Culturas no Mundo Contemporâneo. É autora de *Vianinha – um dramaturgo no coração de seu tempo* (São Paulo: Hucitec, 1999); *A Crítica de um Teatro Crítico* (São Paulo: Perspectiva, 2007); *Teatro Brasileiro: Ideias de uma História* (São Paulo: Perspectiva, 2012, em coautoria com J. Guinsburg); *História e Teatro: Discussões para o Tempo Presente* (São Paulo: Edições Verona, 2013, ebook) e *Antonio Fagundes no palco da história: um ator* (São Paulo: Perspectiva, 2018).

** Possui graduação (2003), mestrado (2005) e doutorado (2011) em História pela Universidade Federal de Uberlândia. É professora do departamento de História e do programa de pós-graduação em História (PPGHIS) da Universidade Federal de Mato Grosso. É integrante da Sociedade Internacional para o Estudo do Humor Luso-Hispânico. É autora de *Allegro Ma Non Troppo: ambiguidades do riso na dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho*. (São Paulo: Verona, 2014); *Vianinha no centro popular de cultura (CPC da UNE): nacionalismo e militância política em Brasil? Versão Brasileira (1962)*. (São Paulo: Verona, 2014).

RESUMO: Este artigo reflete sobre a relevância do legado de Oduvaldo Vianna Filho para a cultura brasileira, particularmente em relação ao seu ativismo político e cultural entre as décadas de 1950 e 1970. Ademais, este texto ressalta a importância de Vianinha como um intelectual público, que se preocupava profundamente com as questões sociais e políticas do Brasil, e como suas perspicazes reflexões continuam relevantes para o debate sobre cultura e política no país ainda hoje.

PALAVRAS-CHAVE: Vianinha; intelectual público; democracia; arte e política.

ABSTRACT: This article reflects on the relevance of Oduvaldo Vianna's legacy for Brazilian culture, particularly in relation to his political and cultural activism between the 1950s and 1970s. Furthermore, the text highlights Vianinha's importance as a public intellectual who was deeply concerned with the social and political issues of Brazil, and how his insightful reflections remain relevant to the debate on culture and politics in the country today.

KEYWORDS: Vianinha; Public intellectual; Democracy; Art and Politics.

Então é preciso embrutecer essa sociedade de tal forma, que aí eu acho que realmente só o refinamento dos meios de comunicação, dos meios de publicidade, de um certo do paisagismo urbano, que disfarça a favela, que joga, que esconde as coisas ao mesmo tempo, a volúpia do luxo, da grande construção, das belas vivendas - tudo isso é que pode transformar o homem numa pessoa interessada não na sociedade brasileira, mas em quantos metros quadrados tem o apartamento dele em relação ao do vizinho. A sociedade brasileira está sendo um pouco reduzida a isso: à ambição individual da ascensão social como um valor supremo reduzido num setor muito pequeno.

Oduvaldo Vianna Filho

I

Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974) foi uma figura central no teatro e na política brasileira entre as décadas de 1950 e 1970. Ele simbolizou a trajetória de uma geração de artistas, refletindo as esperanças e frustrações de um período marcado por transformações sociais e políticas. Sua obra e engajamento intenso deixaram um legado que transcende sua morte precoce, representando uma lição de como enfrentar adversidades com coragem e compromisso.

Vianinha viveu as promessas de uma revolução democrático-burguesa no Brasil, mas também enfrentou as consequências do golpe civil-militar de 1964. Sua capacidade analítica e sensibilidade crítica permitiram-lhe compreender as mudanças políticas e sociais, expressando-as em suas produções artísticas e textos teóricos. Ele articulou arte e política de forma única, promovendo debates públicos e incentivando a participação popular, contribuindo para a disseminação de práticas democráticas.

Fernando Peixoto (1937-2012), no prefácio para o livro *Vianinha - teatro, televisão, política*, ressaltou a importância de seus escritos como um acervo valioso para entender o processo cultural brasileiro. O crítico destacou ainda o realismo crítico de Vianinha, que abordava questões humanas e políticas, e sua dramaturgia, que investigava e propunha soluções sem perder de vista a luta pela democracia e liberdade. Suas obras, muitas vezes proibidas durante a ditadura, retornaram aos palcos como documentos vivos, refletindo conflitos ideológicos e a busca por uma unidade contra a opressão (PEIXOTO, 1983).

As análises de Peixoto vêm ao encontro dos argumentos a serem defendidos neste artigo, isto é, ao mesmo tempo que ratifica o protagonismo de Vianinha frente aos seus contemporâneos, ele propõe que seus textos sejam interpretados como documentos de época que, livres de leituras conformistas, são capazes de trazer questões e premissas capazes de instigar reflexões de nosso tempo presente.

Não há dúvidas. Esse é um desafio fascinante, discutir o nosso tempo *presente* à luz de indagações construídas há cinquenta anos. Mas como fazer isso?

Como é de amplo conhecimento, vivemos sob a égide das redes sociais, onde a informação e a disseminação de conteúdos são de uma rapidez nunca vivenciada em épocas anteriores.

Contudo, em absoluto, essa disponibilidade de dados se traduz em qualidade de repertório, não só pelo caráter descartável do conteúdo como pelo fato de não propiciar a construção de um repertório cumulativo. Ao contrário, análises circunstanciadas são substituídas por notas curtíssimas no *Instagram* e no *whatsApp* (para os mais velhos, o *Facebook* é ainda uma ferramenta importante de comunicação), que, não raramente, carecem de comprovação.

Tudo o que é sólido se desmancha no ar. Diante dessa dinâmica sociocultural – é evidente –, não teremos respostas satisfatórias. Inúmeras interpretações, construídas por meio de investigações e análises fundamentadas, são substituídas por meras narrativas. Geralmente, essa mutação ocorre especialmente pela emergência de

influenciadores (sejam eles comunicadores, em geral, sejam eles políticos e/ou religiosos), que atuam como verdadeiros oráculos, a fim de ditarem comportamentos, gostos, estilos de vida e, mais ainda, enfatizar quais serão os valores políticos, sociais e culturais que seus seguidores deverão abraçar em seus cotidianos.

Inúmeras interpretações, construídas por meio de investigações e análises fundamentadas, são substituídas por meras *narrativas*.¹ Geralmente, essa mutação ocorre especialmente pela emergência de *influenciadores* (sejam eles comunicadores, em geral, sejam eles políticos e/ou religiosos), que atuam como *verdadeiros oráculos*, a fim de ditarem comportamentos, gostos, estilos de vida e, mais ainda, enfatizar quais serão os valores políticos, sociais e culturais que seus seguidores deverão abraçar em seus cotidianos.

Não bastassem esses dados, a nosso juízo agravantes, vivenciamos, a cada dia que passa, a desvalorização da educação como espaço formativo da cidadania e da constituição de repertórios socioculturais e a ascensão cada vez maior do saber técnico desvinculado de suas bases históricas.

Mais que isso: as ciências humanas – aqui não pensamos unicamente nas vertentes europeias – que ao longo dos tempos se tornaram bases intelectuais e formativas de distintas sociedades, no decorrer do século XXI, via de regra, passaram a ser identificadas como meros discursos ideológicos, isto é, são invisibilizadas as pesquisas que fornecem credibilidade aos resultados obtidos e divulgados. Frente a isso, as *narrativas* deixam de ser um recurso de escrita e tornam-se meramente *opiniões* que, no geral, trafegam entre o *senso comum* e as *fakenews*.

Nessa dinâmica contemporânea, é possível afirmar: o paulatino desaparecimento de artistas e intelectuais públicos,² capazes de refletir e de atuarem em prol de sociedades dinamicamente democráticas, sustentadas na pluralidade de ideias e na defesa de princípios básicos, na luta contra todos os níveis de desigualdades (econômica, social, cultural), é a grande ausência sobre a qual temos de nos debruçar.

Frente a essa dinâmica sociocultural – é evidente –, não teremos respostas satisfatórias. No entanto, confrontar os impasses do *presente* com as avaliações

¹ Em um processo, ao nível do senso comum, tal palavra deixou de significar um ato que traduz, por meio das palavras, o efeito ou processo de narrar, de relatar, de expor um fato, um acontecimento, uma situação (real ou imaginária), para se tornar sinônimo de disseminação de falsos conteúdos.

² Sobre essa questão fundamental de nosso tempo, consultar: RAMOS, 2024.

circunstanciadas sobre o processo de modernização dos meios de comunicação serão muito profícuas para o diálogo *passado/presente*.

II

Embora em seu período de atuação tenha sido muito prolífico em produzir artistas intelectuais³ que, além do exercício de seus ofícios, elaboraram reflexões de grande alcance sobre o país e suas dinâmicas internacionais, os escritos de Vianna Filho se tornaram centrais para compreender aspectos significativos do debate de ideias e das dinâmicas políticas e culturais do período em questão.

Assim, concentrando nossas atenções sobre Vianinha, nunca é demais recordar que ele teve uma trajetória na qual arte e política estiveram intimamente entrelaçadas. Filho do casal Oduvaldo Vianna (dramaturgo, diretor teatral e de películas cinematográficas) e de Deocélia Vianna (radionovelistas), cuja vida e residência foram locais privilegiados do debate político de esquerda no país.

Ambos eram ideologicamente vinculados às premissas do Partido Comunista Brasileiro (PCB), Vianinha, desde sua primeira infância viu-se rodeado desses princípios que marcaram sua breve e fulgurante existência.

Torcia pelo Botafogo e pelo Salgueiro, segundo os amigos. Eu me lembro de duas preferências nacionais às quais se manteve fiel: uma foi obrigado a abandonar, cigarro Continental sem filtro. Outra nunca abandonou: o Partido Comunista Brasileiro. Vianinha começou cedo em tudo: tinha apenas três meses de idade quando estreou como “ator”, aparecendo em *Bonequinha de Seda*, filme realizado por seu pai, o dramaturgo (e tantas coisas mais) Oduvaldo Vianna. O pai, aliás, esqueceu de registrá-lo com o “Filho” no sobrenome e assim, oficialmente, os dois tiveram o mesmo nome. Como “militante político”, segundo sua mãe, começou no PCB com 9 anos. O pai era candidato a deputado estadual pelo PC em São Paulo. O garoto Vianinha queria, mas não deixaram, participar da campanha. Finalmente, no dia das eleições, chegou às ruas, em pé em cima de um caixote na avenida Ipiranga, distribuindo cédulas que Chateaubriand havia dado, porque Oduvaldo pertencia às Associadas (PEIXOTO, 1983, p. 12-13).

³ Dentre os profissionais a serem mencionados, destacam-se Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, José Celso Martinez Corrêa, entre outros. Para maiores informações, sobre o impacto das ideias desses artistas, no decorrer do ano de 1968, consultar PATRIOTA, 2018, p. 93-109. Também é recomendável ver RAMOS; PATRIOTA, 2002.

Essa pequena e saborosa narrativa de Peixoto expõe um dos princípios fundamentais do pensamento teórico e da obra artística (dramaturgia, teledramaturgia e roteiros cinematográficos) de Vianna Filho, a saber: a busca incessante de coerência política e estética como cidadão e em seu processo criativo.⁴

Sob esse prisma, é preciso observar com mais atenção como as questões essenciais da sociedade em que o dramaturgo viveu estiveram intrinsecamente vinculadas à maneira pela qual Vianinha desenvolveu seu processo criativo.

De acordo com Gianfrancesco Guarnieri:

o que se fazia era quase um exercício de viver brigando por ideais, mas tudo muito fechado, muito entre nós. Depois de uns três anos de movimento estudantil firme, percebemos que realmente estávamos errando. [...]. Chegamos à conclusão que precisávamos ampliar aquilo, que o movimento estudantil não era só nosso, não era só de uma cúpula. [...]. Chegamos à conclusão que o movimento cultural e principalmente o movimento artístico seriam um meio eficaz de organização, onde se poderia discutir, reforçar os grêmios, de estruturar diretórios e procurar criar um debate cultural no meio estudantil (GUARNIERI, 1983, p. 16).

Esse rememorar possibilita apreender como as questões artísticas e culturais tornaram-se ações capazes de agregar jovens às dinâmicas do movimento estudantil. Foi nesse ambiente, com a subscrição de Ruggero Jacobbi, Carla Civelli, Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Vera Gertel, entre outros, que surgiu, em 1954, o Teatro Paulista do Estudante (TPE). Ainda de acordo com Guarnieri,

Nunca colocamos nossa carreira individual como objetivo. Nossa meta era outra. Nós não tínhamos grandes responsabilidades... quer dizer... "olha, se eu não sou um bom ator é porque não tenho obrigação de ser... Estou aqui também fazendo um negócio coletivo porque achamos que através desse trabalho podemos nos organizar e desse modo servir à cultura nacional, ajudar a formar uma consciência brasileira..." E tudo que acontecia politicamente na época foi importante! Começava a surgir aquele negócio de identidade que seguia todo o processo político, houve a tentativa do golpe, o Juscelino toma posse ou não toma? O Teixeira Lott garante "Paz e democracia"... Começou-se a falar em nacionalismo, coisa que empolgava a juventude. Muita gente ouvia o cantar do galo mas não sabia exatamente de onde vinha o canto: nacionalismo... coisas nossas... [...] ... Alguns elementos do TPE e do Arena saíram, uma minoria ficou. Houve muita confusão, e dos que ficaram a gente ouvia: "Puxa vida, não sabemos de nada! É verdade, nós não sabemos nada... E o que fazer então? Vamos fazer um curso!" Falamos com Sabato Magaldi, Júlio Gouveia e Décio de Almeida Prado; pedíamos sugestões; fizemos um curso do qual participaram duzentas e tantas pessoas... era um momento de muita efervescência e tudo era meio fácil porque as pessoas estavam

⁴ Sobre a vida pessoal e a trajetória profissional de Vianinha, além das inúmeras teses e dissertações já mencionadas, citamos a bela biografia escrita por Dênis de MORAES (2000).

interessadas. As universidades começaram a criar um trabalho mais sólido com preocupações mais orientadas, e de repente começou a se viver no Brasil um clima mais cultural. Era uma coisa geral. Foi justamente nesse estado de coisas que houve a junção do TPE com o Arena. O Zé Renato propôs dar o material para que realizássemos nossos espetáculos nos colégios, ele daria a infraestrutura, a orientação artística e técnica e, em contrapartida, nós do TPE, trabalharíamos como suporte de *cast* para o Teatro de Arena, que já era profissional (GUARNIERI, 1983, p. 16-17).

Em virtude disso, iniciou-se um intenso diálogo entre arte e política. Com base nele, começavam a ser construídas sólidas bases para o surgimento de um regime democrático, estável e participativo, a partir do entrelaçamento entre progresso industrial, expectativas nacionalistas e grande participação popular.

Nesse ambiente, a *modernidade* cênica e dramaturgicamente instalara-se definitivamente nos palcos brasileiros, especialmente pelas ações do Teatro Brasileiro de Comédia, da Companhia Maria Della Costa, entre outros. Porém, se, por um lado, as inovações foram bem-vindas, de outro, os espetáculos desenvolvidos sob essa égide passaram a ser considerados limitadores e insuficientes para as exigências estéticas e históricas do período, principalmente para os jovens profissionais que viam na atividade teatral uma possibilidade concreta de intervir no processo de conscientização da sociedade. Para Vianinha:

O problema é cultural: montar Pirandello quinze anos atrás, ainda que distante e inconsistente frente à realidade da prática social, possuía algum sentido quando se referia ao teatro que até então se praticava. Espetáculos domésticos, moralistas e paternalistas, burocráticos, distanciados das raízes que lhes davam razão de existência na década de trinta. Tratava-se, então, de superar esse teatro em nome da mentalidade desenvolvimentista. Era necessária a montagem de autores que fixassem uma problemática mais geral do comportamento humano. [...] As coisas, desde a década de 1930, mudaram; não era mais possível o mesmo teatro. Pirandello não apareceu somente na cabeça de diretores importados, na sofisticação de meia dúzia de pioneiros. Não. Tem raízes e necessidades mais fundas. Pirandello e outros autores que dramatizavam uma problemática abstrata, autores que já partiam da abstração, representavam para o Brasil uma posição favorável ao desenvolvimento, ao conhecimento, à investigação científica, à ampliação da ação, do homem além dos limites domiciliares e empíricos. [...] Uma sociedade com menos dogmas já existia com um Estado legislando sobre a totalidade dos fenômenos sociais, com o homem alistando-se em partidos políticos, entrando em concorrência; precisando, para isso, de uma maior disponibilidade, de uma liberdade ética maior. Era necessário um teatro que não mais depositasse o equilíbrio social na vontade de cada um; mas que reconhecesse na complexidade do ser humano atitudes éticas igualmente ponderáveis e, mesmo assim, antagônicas. Um teatro livre da concorrência, da liberdade burguesa, do cada um por si. Pirandello tem seu papel (VIANNA FILHO, 1983a, p. 31-32).

As ideias acima ilustram, a maneira pela qual Vianinha problematizava as escolhas estéticas em diálogo com as questões que perpassavam a sociedade de então. Alicerçadas nas premissas gerais do materialismo histórico, as suas interpretações visavam articular as mediações entre aspectos conjunturais frente ao caráter estrutural.

Em outros termos, apesar de as ideias de *progresso* e de *modernização* tivessem sido eixos temáticos, sobretudo entre as décadas de 1930 e 1970, não se pode dizer que as interpretações se mantiveram constantes e foram as mesmas para todos os grupos sociais, como também não foram examinadas em caráter isolado.

Um exemplo do que está sendo dito pode ser vislumbrado a partir do tema do *nacional*, especialmente após o advento do processo de independência, na segunda metade do século XIX, que foi objeto de disputas e de diferentes interpretações de variados segmentos políticos e intelectuais.

Na década de 1950 não foi diferente: o tema do *nacional* voltava a público, embalado pelas reflexões do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). A busca do homem brasileiro, da soberania e da autonomia do país ganhou a adesão dos *setores progressistas*, entre os quais estavam jovens atores, diretores e dramaturgos, que construíram uma proposta engajada de se fazer teatro, como atestam duas declarações, proferidas, em momentos distintos, por José Celso Martinez Corrêa:

Outra coisa que teve muita influência sobre nós foi o ISEB, o Instituto Superior de Estudos Brasileiros, um grupo de caras que pensava que cada um tinha que se comprometer com a realidade nacional. Antes da minha época, a visão que se tinha do artista, do intelectual, era uma coisa etérea, afastada dos compromissos reais com a vida, desvinculada de tudo. De repente, com o ISEB existia uma força para pensar e assumir as coisas como elas eram. E eles transmitiram essa força para nós. Essa vontade de assumir a profissionalização (CORRÊA, 1998a, p. 27).

X.X.X.X.X.X.X.X.X.X.

Gostava muito. Era exatamente aquele espírito, maravilhoso. O Guerreiro Ramos. Agora, essa palavra, nacionalismo, não bate. Eu digo que eu sou brasilista. [...] O Iseb, aliás, era anti-imperialista, antissociedade global, digamos. [...] Diariamente, no teatro, era muito quente isso, com as conferências desses caras, que eram geniais. Roland Corbisier, Guerreiro Ramos, Álvaro Vieira Pinto, Nelson Werneck Sodré, nomes que vão ser lembrados de agora em diante. [...] Chegar a Brasília era fácil, as portas se abriam. Essas ideias tinham poder, e eram inéditas. Havia uma facilidade, um fluxo favorável (SÁ; FRIAS FILHO, 31 ago. 1997, p. 5).

No que se refere ao Teatro de Arena de São Paulo, essas ideias adquiriram materialidade com o impacto estético e político da encenação, em 1958, de *Eles não usam Black-Tie* (Gianfrancesco Guarnieri), tanto que o lugar dessa companhia, na historiografia do teatro brasileiro, é a de ser a responsável pela renovação da cena *nacional*, ao redefinir o papel da arte e, em especial, do teatro na vida cultural do país, como se verifica na seguinte análise de Sábato Magaldi:

Eles não usam black-tie, estreada em 1958, no Teatro de Arena de São Paulo, trouxe para o nosso palco os problemas sociais provocados pela industrialização com o conhecimento das lutas reivindicatórias de melhores salários. O título, de claro propósito panfletário, pareceria ingênuo ou de mau gosto, não fosse também o nome da letra de samba que serve de fundo aos três atos. Embora o ambiente seja a favela carioca, o cenário existe apenas como romantização de possível vida comunitária, já que a cidade simboliza o bracejar do indivíduo só. Nem por isso o tema deixa de ser profundamente urbano, se o considerarmos produto da formação dos grandes centros, e nesse sentido a peça de Gianfrancesco Guarnieri se definia como a mais atual do repertório brasileiro, aquela que penetrava a realidade brasileira do tempo com maior agudeza (MAGALDI, 1997, p. 245).

Novas épocas e discussões ganharam os palcos. Surgiram o texto politizado e a busca de um teatro comprometido com a realidade. Motivado pela excelente acolhida de *Eles não usam Black-tie*, tanto pelos críticos quanto para o público, o Teatro de Arena criou os *Seminários de Dramaturgia*, a fim de fomentar a confecção de peças voltadas para temas que promovessem a *conscientização* e o debate de problemas relativos às camadas subalternas da população.

Contudo, essa preocupação não era exclusiva do Arena. Em Pernambuco, sob o governo de Miguel Arraes, criara-se, por iniciativa de artistas como Ariano Suassuna e Luiz Mendonça, entre outros, o Movimento de Cultura Popular (MCP).

Já no Rio de Janeiro, as perspectivas de instrumentalizar a arte, em prol de mudanças sociais e políticas, deram origem ao Centro Popular de Cultura (CPC).

Por fim, ao lado dessas experiências engajadas, firmava-se no cenário cultural paulistano o Teatro Oficina, fundado por estudantes do curso de Direito do Largo São Francisco - SP, que foi responsável pela encenação de textos de Jean Paul Sartre, Maximo Gorki, Clifford Odets, Tennessee Williams, etc.

Essa polifonia de expectativas e de ações formaram o caldo político e cultural de Oduvaldo Vianna Filho, para quem as questões atinentes da sociedade brasileira deveriam se prioritárias para o processo criativo.

Vianinha, que no TPE já atuava como ator, iniciou no Teatro de Arena seu percurso dramaturgico. No ano de 1957, no Teatro de Segunda-Feira, apresentou a comédia de costumes, em um único ato, *Bilbao, Via Copacabana*.

Por meio da farsa, o texto contrapõe as aspirações de ascensão social da classe média – que se deixa seduzir por um *estrangeiro* que, pelos mais diferentes motivos, justifica a venda de um faqueiro de alto valor por um preço módico –, ao olhar mais experimentado de Rainha, funcionária de Patroa, a jovem recém-casada.

Bilbao é construída por meio da repetição de ações e diálogos, com vistas a enfatizar as artimanhas de Pablo, a partir de visões crédulas e incrédulas, para gerar o efeito cômico, destacando a esperteza do personagem, a partir de sátiras aos códigos sociais de um grupo específico, no caso, a classe média carioca.

Nesse processo, o desvelamento das situações demonstra como a incapacidade em absorver informações, de forma crítica, transformou as personagens em vítimas de suas próprias ambições, em oposição à percepção atenta de Rainha.

A saborosa narrativa, entremeada pela sucessão de erros e pelos risos suscitados em cada situação, foi obscurecida pelo impacto artístico e político gerado pela encenação, em 1958, de *Eles não usam black-tie*, que não só permitiu ao Teatro de Arena manter as portas abertas como também deflagrou as discussões que possibilitaram a criação dos Seminários de Dramaturgia.

Nesse ambiente, Oduvaldo Vianna Filho elaborou *Chapetuba Futebol Clube*, um drama que versava sobre anseios, sonhos e frustrações de um pequeno time futebol que chega à final do campeonato. Marcados pelas expectativas de vitória, os jovens jogadores ficam frente a frente com interesses políticos e econômicos dos segmentos abastados da região.

Após a contusão forjada pelo goleiro Maranhão, o mais experiente da equipe, que, por vários motivos aceitou o suborno que lhe foi oferecido, a equipe do *Chapetuba* sai derrotada do campo e aos anseios daquele grupo aguerrido soma-se mais um fracasso aos insucessos acumulados ao longo do processo.

Sob esse aspecto, a peça de Vianinha trazia para a cena esporte mais popular entre os brasileiros, não com a intenção de enfatizar as questões lúdicas atinentes ao tema, mas com ênfase em destacar, ao lado das relações de trabalho, o *amor à camisa* que une aqueles profissionais ao *Chapetuba Futebol Clube*.

Por fim, essa abordagem não se estabeleceu de forma dicotômica. O dramaturgo buscou, no desenvolvimento do conflito dramático central, trazer elementos da individualidade psicológica de cada personagem.

Nesse ambiente, quais foram as ponderações de Vianinha sobre seu trabalho e impacto em relação à sociedade brasileira no início da segunda metade do século XX?

Eu não escolhi o futebol como posição e nem parti pra escrever uma peça sobre futebol partindo de uma ideia que me dirigisse a ele. O futebol que chegou a mim. Eu me interessei pela coisa e fui escrever. Agora, eu tenho a impressão que isso é um reflexo, um sintoma, ainda, de um surto nacionalista de teatro. E o *Chapetuba* sofreu muito disso, no sentido de trazer pro palco a nossa realidade, procurar retratá-la quase que cronisticamente, sem discuti-la muito, sem procurar levantar seus problemas, suas causas, suas origens - mas trazer simplesmente a nossa realidade, a nossa fala, a nossa maneira e procurar pesquisar o sentido que nós temos. Eu acho que foi isso que fez com que eu escrevesse sobre futebol. E a peça me parece que não vai, também, muito além dessa crônica brasileira, um pouco assim nacionalista, um pouco verde-amarela das nossas coisas, das nossas bossas. Mas, de qualquer maneira, me parece que já representa um pulo, um avanço no sentido de uma temática nossa. Mesmo que não seja uma temática que esteja diretamente ligada aos fatos, aos fenômenos que nós vivemos. Mas naturalmente a coisa vai caminhar pra... um dia nós vamos deixar de escrever sobre futebol, vamos deixar de escrever sobre outros problemas brasileiros e vamos escrever então sobre as ideias brasileiras, sobre a nossa cultura. E vamos desenvolver, então, no teatro, uma cultura, uma pesquisa, realmente mais aprofundada, mais... que intervenha com mais poder e com mais vigor dentro da nossa realidade (VIANNA FILHO, 1983b, p. 37).

Vianna Filho justificou a escolha do tema, a partir de uma perspectiva nacionalista, no sentido de pertencimento a uma sociedade a uma cultura. Contudo, ao expor essas preocupações, articulada às do Teatro do Arena, ele já apontava o centro de suas preocupações: o desenvolvimento de pesquisas mais consistentes sobre a cultura brasileira, que fossem capazes de extrapolar os limites das salas de teatro e construir uma capilaridade social, política e cultural no território brasileiro.

Esses argumentos foram reiterados em diversas oportunidades como, por exemplo, em uma reflexão crítica específica sobre o Teatro de Arena:

Não que o Arena tenha fechado seu movimento em si mesmo; houve um raio de ação comprido e fecundo que foi atingido com excursões, com conferências etc. Mas a mobilização nunca foi muito alta porque não podia ser muito alta. E um movimento de massas só pode ser feito com eficácia se tem como perspectiva inicial a sua massificação, sua industrialização. *É preciso produzir conscientização em massa, em escala industrial. Só assim é possível fazer frente ao poder econômico que produz alienação em massa.* O Teatro de Arena, esbarrando aí, não teve capacidade, naquele momento, de superar esse antagonismo (VIANNA FILHO, 1983c, p. 93).

O raciocínio acima, exposto sob outra ótica, reafirma a sua urgência em ampliar as bases de atuação, porque apesar de naquele momento atuar profissionalmente em emissoras de televisão (TUPI, EXCELSIOR), sediadas na cidade de São Paulo, Vianinha continuou a ver na atividade teatral o espaço, por excelência, para construir efetivamente uma arte de intervenção.

Aliás, essa preocupação motivou a criação do CPC - Centro Popular de Cultura⁵ -, posteriormente, CPC da UNE (União Nacional dos Estudantes).

O teatro de rua, que na verdade é teatro de sindicatos, faculdades, associações de bairro e rua, tem para nós uma característica que foi determinada pelas suas condições objetivas. [...]. Na nossa experiência, preferimos agora tentar adaptar-nos a estas circunstâncias, às quais acrescem as características do público. Um público buliçoso, em condições geralmente não ideais para espectador, flutuante etc., que não permite o estabelecimento de tramas e situações mais complexas. Somente um trabalho paulatino do teatro brasileiro, da classe teatral, das forças populares, poderá permitir o aparecimento de locais mais apropriados, de teatros populares. Ao mesmo tempo, para grupos pobres, o problema de montagem de cenários, refletores, transportes etc., encarece demasiado a produção, limita a possibilidade de apresentação desses textos. O CPC da UNE resolveu-se inicialmente pela revista, procurando reavivar e manter uma tradição de sátira impiedosa, de crítica de costumes - espetáculos com quadros isolados, com uma ligação dinâmica que permita a permanente chamada da atenção do público, com música, poesia e as formas mais variadas que permitam sempre uma mudança no tom do espetáculo. Esta adaptação às condições objetivas nos parece fundamental em todo o tipo de realização de trabalho de cultura popular (VIANNA FILHO, 1983d, p. 98).

Esses fragmentos são elucidativos para que possamos observar não só as ações de Vianinha frente à produção teatral, entre as décadas de 1950 e 1960, como também evidenciam a maneira pela qual essas realizações artísticas, na verdade, desenvolveram efetivas sintonias com a conjuntura brasileira de então. Em virtude disso, as buscas em torno do sentido de nacionalidade e de dimensão popular se transformaram na mola mestra desencadeadora de um pulsante processo político e cultural.

III

Foram tempos em que se acreditou, efetivamente, na possibilidade de transformação do país. Mas tal crença seria frustrada pelo Golpe civil-militar de 1964. Em

⁵ Para saber mais, consultar: VIEIRA, 2013.

meio à perplexidade, Vianinha e seus parceiros (Armando Costa, Paulo Pontes) elaboraram o roteiro do espetáculo *Opinião*,⁶ que sob a direção de Augusto Boal, a fim de responder à deposição de João Goulart.

Porém, à medida que os dias passavam, a fase de otimismo encerrou-se e as atividades culturais passaram a conclamar a população a se organizar em prol de práticas de *resistência* frente à nova situação, especialmente, pela prevalência da interpretação formulada pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), segundo a qual o golpe fora desferido contra as classes trabalhadoras e suas formas de organização.⁷ Por isso, os setores comprometidos com as práticas democráticas deveriam atuar pelo retorno do Estado de Direito.⁸

Todavia, a ideia de *resistência*, nos limites da legalidade institucional, não foi uma tese aceita integralmente pelos setores de esquerda, pois o PCB, que já havia sofrido várias dissidências, recebeu severas críticas, fosse por sua política de alianças, fosse por suas análises sobre a conjuntura brasileira. Grupos que optaram por ações mais radicais, como a luta armada, combateram duramente essa opção política.

No nível estético, essa divergência veio a público inicialmente com o filme *O Desafio*⁹ (1965) de Paulo César Saraceni. Na sequência foi a vez de *Terra em transe* de Glauber Rocha.

O primeiro, por meio de um envolvimento amoroso entre uma mulher burguesa e um jornalista de esquerda, construiu uma metáfora sobre o equívoco político materializado na defesa de uma aliança entre segmentos da esquerda e a burguesia nacional e colocou em cena, no imediato pós-golpe, uma reflexão sobre as derrotas dos setores progressistas nos embates de 1964. Embora houvesse um caráter pioneiro em *O*

⁶ O espetáculo é de autoria de Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes. Foi interpretado por Zé Ketí, João do Vale e Nara Leão (Maria Bethânia), sob a direção de Augusto Boal.

⁷ Para saber mais a respeito do impacto da repressão entre trabalhadores rurais, consultar: RAMOS, 2006.

⁸ Esta reflexão foi desenvolvida em meu trabalho sobre a dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho (*Vianinha – um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999), especialmente no capítulo 3 “Teatro e Política: a historicidade da dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho”.

⁹ A grande ironia do filme de Paulo César Saraceni é que Oduvaldo Vianna Filho, um feroz crítico desse trabalho, é protagonista do filme, interpretando o jornalista Marcelo que se envolveu emocionalmente com a mulher de um rico empresário. Para saber mais sobre esse filme, consultar: RAMOS, 2019, p. 30-45.

Desafio foi, sem dúvida, a película de Glauber Rocha, em 1967, que acirrou significativamente o apaixonado debate político.

Esse importante filme, ao discutir do ponto de vista das estruturas sociais e econômicas a falência do populismo,¹⁰ redimensionou a criação artística no Brasil, tanto para aqueles que o defenderam, quanto para os que repudiaram a sua interpretação. No que se refere particularmente ao teatro, essa obra provocou um impacto determinante na trajetória do Teatro Oficina, como revelou José Celso Martinez Corrêa:

a eficácia do teatro político hoje está no que Godard colocou a respeito do cinema: a abertura de uma série de vietnãs no campo da cultura – uma guerra contra a cultura oficial, a cultura do consumo fácil. Pois com o consumo não só se vende o produto, mas também se compra a consciência do consumidor. [...]. Um filme como *Terra em transe*, dentro do pequeno público que o assistiu e que o entendeu, tem muito mais eficácia política do que mil e um filmecos politizantes. *Terra em transe* é positivo exatamente porque coloca quem se comunica com o filme em estado de tensão e de necessidade de criação neste país (CORRÊA, 1998b, p. 98-99).

Com uma dimensão mais abrangente, o diretor reavaliava o significado sociopolítico da produção cultural na busca de uma transformação histórica, especialmente, no sentido de rever a maneira pela qual se via a criação artística, bem como as interpretações, construídas por ela.

Sob esse aspecto, *Terra em transe* propunha novos olhares para a cultura e para a política, com vistas a romper qualquer pretensão de pacto ou de frente de resistência. Na história da arte e da cultura no Brasil, o filme de Glauber Rocha estabeleceu um marco com o qual as mais diversas linguagens, de maneira direta ou indireta, tiveram de dialogar e, no campo teatral, o espetáculo *O Rei da Vela* foi um excelente exemplo disso.

Investigamos a ação do imperialismo e a agonia tantas vezes revitalizadas da burguesia nacional, assim como em nome de um radicalismo revolucionário não hesitávamos em criticar aspectos do marxismo soviético, desconfiando, não sem conflitos internos, tanto da cultura acadêmica nacional quanto do PC brasileiro. Estávamos fascinados pela obra de Glauber Rocha (o espetáculo foi dedicado a ele, depois que assistimos *Terra em transe*, com o qual nos identificávamos inteiramente (PEIXOTO, 1982, p. 73).

¹⁰ Sobre este tema, vale a pena consultar os seguintes trabalhos: RAMOS, 1996, pp. 477-492 e RAMOS, 2008, p. 163-180.

Terra em transe consolidara o seu *lugar* na arte e na história política do país.¹¹ Esquemas interpretativos tinham sido questionados, e a possibilidade do acirramento da luta apresentava-se no horizonte. As suas indagações mobilizaram artistas e intelectuais a reverem seus pressupostos.

Nesse ambiente, como Oduvaldo Vianna Filho se posicionou frente a esses embates?

À época, depois do retumbante sucesso e da grande repercussão gerado pelo musical *Opinião*, Vianinha escreveu, mas não levou aos palcos, duas peças: *Moço em Estado de Sítio* (1965) e *Mão na Luva* (1966)¹². Nelas, o *olhar* positivado pelas expectativas advindas da revolução democrático-burguesa, que estaria em curso, com o fortalecimento das camadas subalternas, seja política, seja culturalmente, foi, a pouco e pouco, cedendo lugar a reflexões mais críticas, que se traduziram em perspectivas mais argutas com relação à dinâmica das relações sociopolíticas e culturais naquele Brasil que passara a viver sob a égide de um Estado Autoritário.

Nesse ambiente, ainda em termos teatrais, junto ao grupo Opinião, Vianna Filho retomou os primórdios de seu percurso artístico: a dimensão cômica seja por intermédio da literatura de cordel, seja através da revista política e, com ela, veio a público *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (em parceria com Ferreira Gullar) e *Dura lex sed lex no cabelo só gumex*.

Contudo, a conjuntura brasileira havia se transformado e, em virtude disso, a linguagem dramaturgicada de Vianinha também. Em sua última década de vida, suas personagens, assim como suas abordagens, foram adquirindo novas nuances. As incertezas, os conflitos, as dúvidas, assim como as impotências frente às dinâmicas da sociedade que seguia rumo a um processo de modernização.

Excetuando os textos acima mencionados e as emblemáticas peças *Papa Highirte* (1968) e *Rasga Coração* (1974), premiadas pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), censuradas pelas forças do arbítrio e liberadas em 1979, as obras produzidas entre 1964 e 1974, predominantemente, voltaram-se para televisão (*A longa noite de Cristal*) e publicidade [*Corpo a Corpo* e *Allegro Desbundaccio (Se Martins Penna Fosse Vivo)*].

¹¹ Acerca dos debates suscitados pelo filme *Terra em transe*, consultar: RAMOS; PATRIOTA, 2012, p. 124-141.

¹² Análises mais detalhadas sobre essas peças, especialmente destacando o lugar político e estético dessas peças podem ser encontradas nos seguintes livros: PATRIOTA, 1999; PATRIOTA, 2007.

Seja por meio do drama (*A longa noite de Cristal, Corpo a Corpo*), seja através da comédia (*Allegro Desbundaccio*),¹³ Vianinha colocou em cena impasses e conflitos decorrentes dos caminhos ofertados por um mercado, que se tornava predominante no âmbito da economia simbólica. Ele trouxe para a ribalta os impasses, as contradições e os enfrentamentos advindos de outras linguagens e de formas de comunicação.

Todavia, a presença desses temas em sua dramaturgia, de modo algum, significou que estávamos diante de um neófito nesse debate. Pelo contrário. Desde muito jovem, a carreira teatral de Vianna Filho esteve intrinsecamente vinculada a atividades televisivas e cinematográficas.

Na extinta TV Excelsior, Vianinha escreveu *A Cia. Teatral Amafeu de Brusso* (1961) e, por solicitação do diretor Flávio Rangel (1934-1988), junto com Armando Costa, foi o redator do programa *O show é o Rio*.

Já no ano de 1965, na também extinta TV Tupi, participou de um concurso de dramaturgia com as obras *O Matador* e *O morto do encantado saúda e pede passagem*. Junto com Paulo Pontes e Maurício Sherman, integrou o Grupo de Criação da TV Brasileira, que foi responsável pela organização do Festival de Música do Carnaval e pelo Festival Universitário, ao lado de outras iniciativas.

Constata-se, assim, que não se tratava de participações bissextas, como se desprende das ponderações de Maurício Sherman:

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

As palavras acima, ao mesmo tempo que ratificam a capacidade criativa de Vianna Filho, apresentam uma interpretação sobre sua atuação televisiva, articulada a pressupostos que nortearam sua atividade teatral, no que se refere à possibilidade de ampliação de público e de divulgação de temas e de ideias coadunadas com um

¹³ Para saber mais, consultar: VIEIRA, 2013.

momento histórico, no qual se vislumbravam perspectivas transformadoras em favor de uma sociedade mais democrática e com maior justiça social.

Tais percepções permitem-nos levantar a seguinte hipótese: no período anterior a 1964, a atuação de profissionais da arte (atores, diretores, dramaturgos, cenógrafos, figurinistas, etc.), em diferentes veículos de comunicação (teatro, televisão, cinema, rádio), era vista como inerente à própria dinâmica do mercado de trabalho? De certa forma, em maior ou menor grau, havia uma *naturalização* desse trânsito no âmbito dessa produção de bens simbólicos, especialmente, se, naquelas circunstâncias, interesses individuais não se colocavam frontalmente em oposição aos princípios políticos.

Apesar de, no decorrer da primeira metade do século XX, ser possível constatar, em território brasileiro, a existência de uma indústria cultural, também não se pode negar que as emissoras de rádio e de televisão eram, predominantemente, de alcance regional. Nesse sentido, as programações, em algum nível, eram diversas, em sintonia com o público, com os realizadores e com as referências culturais das regiões.

Possivelmente, ao lado disso, as emissoras de televisão teriam um papel secundário na escala de valores e de prioridades, em particular, pelo alto grau de visibilidade que o teatro possuía na imprensa escrita, nas universidades, entre os intelectuais e formadores de opinião, em geral,

Tal situação, mesmo após o golpe civil-militar de 1964, em princípio, não sofreu grandes alterações, inclusive, em 1968, Vianinha e Paulo Pontes, na TV Tupi, do Rio de Janeiro, tornaram-se redatores do programa de Bibi Ferreira e posteriormente passaram a colaborar com a atração comandada por Cidinha Campos.

Nesse ambiente, enquanto a derrota frente aos golpistas era um fato consumado e a luta política, em relação às dinâmicas institucionais, havia se transformado, entre artistas, intelectuais e formadores de opinião, algumas percepções ainda se faziam presentes:

Em 1964 instalou-se no Brasil o regime militar, a fim de garantir o capital e o continente contra o socialismo. O governo populista de Goulart, apesar da vasta mobilização esquerdizante a que procedera, temia a luta de classes e recuou diante da possível guerra civil. Em consequência, a vitória da direita pôde tomar a costumeira forma de acerto entre generais. O povo, na ocasião, mobilizado mas sem armas e organização própria, assistiu passivamente à troca de governos. Em seguida sofreu as consequências: intervenção e terror nos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento geral de salários, expurgo especialmente nos escalões baixos das Forças Armadas, inquérito militar na Universidade, invasão de igrejas, dissolução das organizações estudantis, censura, suspensão de habeas corpus, etc. Entretanto, para surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada

naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante. Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país. Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estreias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado. Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom. Esta anomalia - que agora periclita, quando a ditadura decretou penas pesadíssimas para a propaganda do socialismo - é o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 64 e 69. Assinala, além de luta, um compromisso (SCHWARZ, 1978, p. 61.)

Esse pequeno e oportuno fragmento de Roberto Schwartz é importante para que, em algum nível, se possa delinear alguns aspectos da sensibilidade que envolvia artistas, intelectuais, estudantes, profissionais liberais, entre outros.

Pelas declarações, pelas obras produzidas e pelas projeções de enfrentamentos à ditadura, de certa forma, percebe-se a continuidade das pautas alicerçadas estética e política no período anterior ao golpe.

Nesse período, Vianinha continuou a exercer suas atividades no teatro, nos debates político-culturais, promovidos por diversos grupos e categorias sociais, e, na televisão, após encerrar sua colaboração com a TV Tupi-RJ, passou a atuar como *freelancer* na TV Globo, particularmente, nos casos especiais.

Curiosamente, em meio a essa aparente continuidade, para muitos, as opções de Vianna Filho, sob perspectivas distintas, passaram a ser objeto de questionamento.

Em nível de oposição à ditadura instaurada, ele passou a ser qualificado como *reformista*, defensor da *resistência democrática*, em oposição aos que aderiram e/ou defendiam a luta armada.¹⁴ Sob esse prisma, o *revolucionário* de outrora tornava-se o *reformista* do presente, apesar de seu inconformismo se manter intacto, assim como seu compromisso com as lutas populares e contra a injustiça econômica e social.

Ele não havia se afastado de suas posturas anteriores. Então, o que mudou?

Inquestionavelmente, foi a conjuntura e as relações de poder, tanto no que diz respeito aos interesses do Estado pós 1964, quanto a mudanças estruturais como as transformações significativas na área das telecomunicações, associadas à produção de discursos que visavam, sob óticas distintas, a construção de *identidades* política, econômica, social e cultural.

A pouco e pouco, essa nova realidade passou a pautar o debate no país e, com ele, as condições de produção no campo simbólico também mudaram.

¹⁴ Para maiores informações, consultar: PATRIOTA (1999) e MORAES (2000).

De onde o Sr. Roberto Marinho tirou dinheiro e segurança necessários para bancar os riscos de seu empreendimento sem comprometer o sucesso a longo prazo da empresa por necessidades de lucro imediato é assunto a ser discutido. Por um lado, é verdade que o governo brasileiro mudava os termos de suas relações com o precário empresariado nacional, depois do golpe. Ao paternalismo e personalismo nas relações de favores e poder (que marcaram o estilo de homem como Chateaubriand, por exemplo), sucederam-se relações mais adequadas aos termos do grande capital. [...]. Na década de 70 é que a televisão passa a ter um alcance mais amplo, atingindo as classes populares etc. Coincide com a expansão da Globo, que aliás, desde sua implantação, sempre investiu muito em todos os avanços tecnológicos possíveis.

[...]. “/.../ É no início da década de 70 que se consolida a “inflexão para cima” na economia brasileira, cujo marco é 1968. Delineia-se a estratégia governamental, a qual, sob o pano de fundo de uma política econômica desenvolvimentista, implanta sofisticados aparelhos ideológicos e repressivos /.../ Vivencia-se um momento de superestimação dos padrões de racionalidade, de pragmatismo, de eficiência, de onde emerge o tecnocrata como protótipo do realizador de um novo trabalho político /.../”.

Continuando com a opinião do jornalista Gabriel Romeiro: “Esse governo investiu muito em comunicações, de maneira geral. Isso tem a ver com o projeto de Política de Integração Nacional, com a preocupação de não deixar regiões afastadas do país sob influência de rádios e comunicações de outros países etc” (KEHL, 1986, p. 177, 178, 179).

Essa análise, tão bem circunstanciada, de Maria Rita Kehl agrega à nossa reflexão uma chave essencial para que compreendam os ritmos das transformações. Enquanto as iniciativas teatrais, cinematográficas, literárias, intelectuais e educacionais construía barricadas de resistência ao arbítrio, enfrentando censuras, prisões, cassações e interdição de espaços, sob os olhos, em princípio, desavisados, ocorriam transformações na sociedade na maneira de produzir e consumir cultura.¹⁵

Nesse sentido, aquelas emissoras de tevê, nas quais a maioria dos artistas, identificados com as pautas progressistas, havia atuado, de forma paulatina, foram sucumbindo frente à força do poder econômico e dos recursos tecnológicos, agora, concentrados em uma única emissora. Como assim?

Se a TV Globo cumpriu nos últimos 16 anos (desde que passou a transmitir em rede uma programação única e produção especializada, em setembro de 1969 - quando estreou o “Jornal Nacional”) um papel importante, de fazer deste país fragmentado que é o Brasil alguma coisa

¹⁵ Nesse contexto, vale à pena recordar. No filme *Bye Bye Brasil* (Carlos Diegues, 1979), em especial a cena na qual os integrantes da Caravana Rolidei, após descobrirem que o público não compareceu porque ele estava na praça assistindo à novela *Dancing Days* (Gilberto Braga, 1978/1979), durante a madrugada, destroem o aparelho de televisão e, na noite seguinte, com plateia lotada, realizam o espetáculo.

parecida com uma nação civilizada, isso se deve ao fato de ter-se tornado um eficiente veículo de integração nacional. São cinco emissoras geradas em rede (o número máximo de emissoras para um mesmo grupo proprietário, permitido pelo Código Nacional de Telecomunicações vigente), mais 36 emissoras afiliadas (maneira tranquila de se contornar a limitação de geradoras imposta pelo código, uma vez que a geração da programação é totalmente centralizada em São Paulo e Rio) e centenas de estações repetidoras municipais. Essa imensa rede transmite uma única programação para cerca de 75% dos 15 milhões de aparelhos de televisão existentes no país, ou seja, para dois terços dos 75 milhões de telespectadores brasileiros (KEHL, 1986, p. 168).

A prática do monopólio, em absoluto, significou total perda de autonomia para elaboração da programação e da pauta jornalística. Na verdade, as intervenções da censura concentravam-se especialmente sobre as pautas políticas e econômicas, aquelas que, em última instância, davam credibilidade à emissora que, graças ao processo de integração nacional, via EMBRATEL, almejava em se constituir a voz oficial do país. Por outro lado, mesmo sob o olhar atento dos censores, em algum nível, o setor destinado ao entretenimento e, em particular, à ficção, ficou a cargo de vários profissionais que se formaram em meio aos fortes embates entre arte e política.

Nesse ambiente, artistas como Oduvaldo Vianna Filho, Dias Gomes, Ferreira Gullar, Armando Costa, Paulo Pontes e Gianfrancesco Guarnieri, entre outros, procuraram utilizar as potencialidades da mídia, especialmente a televisão, para difundir uma *dramaturgia nacional* que alcançasse públicos mais amplos¹⁶. Em vez de se absterem do uso dos meios de comunicação de massa, esses artistas exploraram as possibilidades de ampliar a visibilidade de temas sociais e políticos, utilizando a televisão como uma plataforma para divulgar produções que abordassem questões relevantes do contexto brasileiro.

Junto a essas potencialidades anunciadas, existia ainda uma questão de sobrevivência, mesmo com todas as resistências e críticas sofridas pela televisão por parte dos segmentos mais radicais. Aliás, esse aspecto foi explicitamente observado por Daniel Filho na seguinte passagem:

Vianinha era um homem de teatro que veio para a televisão, o que foi ruim para o teatro e bom para a televisão. *A televisão se aproveitou das dificuldades que o teatro vivia: repressão e falta de dinheiro.* A TV Globo era a única emissora que oferecia estabilidade financeira para todos esses profissionais e, no caso de Vianinha, a chance de morrer dignamente, com todo o apoio que recebeu na época do câncer que o

¹⁶ Sobre essa questão, consultar: SACRAMENTO; SILVA, 2009, p. 65 – 80.

minou durante um ano e meio. Um de nossos melhores autores nos deixou aos 38 anos (grifos nossos) (FILHO, 2001, p. 47).

Estimado leitor, pelo conjunto de informações, aqui disponibilizadas, evidencia-se o alto grau de complexidade presente na dinâmica sociopolítica e cultural. Nessas circunstâncias, observa-se ainda que Vianinha tinha clara percepção das mudanças no processo histórico como se vislumbra no depoimento abaixo:

A diferença que eu acho mais marcante é o problema da discussão, do debate, a riqueza do debate de antes de 64. E o isolamento, o ilhamento atual. Apesar de existirem órgãos como o *Argumento*, o *Movimento*, como o *Opinião*, que procuram preencher essa necessidade do debate, que inclusive vem se avivando novamente, vem novamente recrudescendo. Uma coisa que não acontecia há uns três anos atrás, as pessoas realmente não tinham necessidade nenhuma de comunicar nada a outra, de falar nada a outra, porque estavam diante da apatia e com certo amor à apatia. Isso, o debate, está começando a acontecer. Mas antes de 64 isso era institucional, era orgânico, fazia parte da realidade, não era uma coisa que você tinha que impor à realidade e lutar: fazia parte da realidade, debates constantes, conferências, assembleias, cursos, trocas de impressão, seminários de dramaturgia, laboratórios de interpretação. Isso do ponto de vista do teatro. Eu me lembro que também isso acontecia em todos os outros campos, conferências constantes. O teatro Cultura Artística, lá de São Paulo, que tem 1000 e poucos lugares, constantemente estava cheio, com conferências de escritores sobre literatura brasileira. Havia o ISEB, que dava cursos de História do Brasil, problemas da cultura brasileira eram permanentemente levantados, os *Cadernos do Povo*. Milhares de manifestações que tinham o objetivo de levantar o debate e tornar aceso na consciência que o problema fundamental do homem é ele e a sua sociedade e não ele com seus próprios problemas. Isso que eu acho que era decisivo e que hoje realmente sumiu. O intelectual tem que exercer uma atividade, apesar das condições em que ele vive (VIANNA FILHO, 1983e, p. 185).

As palavras de Vianinha, proferidas às vésperas de sua morte, em 1974, são extremamente lúcidas e críticas em relação ao Brasil da década de 1970, a partir do ponto de vista do que ele compreendia ser o papel do *intelectual*, em especial em um regime democrático.

A conquista da arena pública, a fim de estimular debates, críticas e produção de conhecimento, é um campo em disputas, no qual o desfraldar das bandeiras era uma luta a ser travada em todos os espaços e por todos aqueles identificados com projetos de transformação.

As ponderações por ele apresentadas são evidências significativas de que o período pré 1964 era vivido por vários segmentos como um processo a caminho da revolução democrático-burguesa.

No entanto, há algo de grande relevância nas palavras de Vianinha: o fato de que a vida democrática não floresce e nem sobrevive somente por normas e instituições funcionando. A sua presença social precisa se fazer sentir e se tornar necessária para grupos distintos que se tornam instituintes de sua existência. Mas como fazer isso?

É claro, ele não apresenta regras, muito menos condutas, mas, a seu juízo, o fundamental é suscitar a emergência e a necessidade de discussão, de problematizar, de romper os limites do senso comum e estabelecer espaços e exercícios de problematização

Para além do controle e do cerceamento público e cultural, paulatinamente, a morte do debate público, o escasseamento dos encontros a fim de estabelecer convergências e dissonâncias foram cruciais para o reordenamento da ordem cultural.

Some-se a isso as transformações ocorridas na área de comunicações, que redimensionaram espaços e redefiniram, em algum nível, o lugar do debate mais abrangente, na medida em que a televisão passou a disputar na esfera das ideias com o teatro e com o cinema. Enquanto essas práticas artísticas se reorganizavam no campo da resistência democrática, com especial ênfase nas pautas em favor da liberdade e do Estado de Direito, a televisão, ao privilegiar o cotidiano e as expectativas populares, em torno da ideia de uma nação, ampliava significativamente o seu alcance social.

O que eu acho é o seguinte: a tragédia da classe dominante no subdesenvolvimento já foi descoberto. [...]. Somos é subdesenvolvidos - explorados. O que é que nós somos? Nós não somos porra nenhuma, somos é explorados. Diariamente tiram tudo da gente. Então, esta descoberta do subdesenvolvimento a classe dominante tem que tomar conhecimento dela diariamente. Tem que saber dela. O instrumento que ela usa, publicidade, ao mesmo tempo é deformante; a matéria-prima da publicidade, a matéria-prima da classe dominante hoje em dia, é a insatisfação. Você ser classe dominante é ser ao mesmo tempo ter que promover insatisfação. É verdade que um determinado tipo de insatisfação. Você não poder mais ser letárgico, não poder mais ser cabisbaixo e aceitante, mas ter que ser interventor, cria muita contradição e muitas fissuras dentro do processo das classes dominantes e dos processos culturais, o processo, em geral da sociedade subdesenvolvida e do Brasil em particular. Eu acho que é nessas fissuras, nesses rachas, nessas incoerências, nessas incongruências, que o intelectual deve atuar e desenvolver o seu trabalho. É claro que o intelectual, diante do sistema de poder, não tem o que dizer, porque a censura não vai deixar, não vai permitir - ele não tem o que dizer, mas a censura não vai permitir o seu trabalho. Mas, diante desses milhares de problemas, que, inclusive, partem da própria insatisfação com que o Brasil hoje se olha a si mesmo, com que os subdesenvolvidos se olham a si mesmos, eu acho que existe um campo enorme, aí, de trabalho e de possibilidade. E a televisão se inclui nisso (VIANNA FILHO, 1983e, p. 183-184).

Apresentamos, nesse momento, outro trecho dessa longa entrevista de Vianinha ao jornalista Ivo Cardoso. Lida em sua totalidade, em conjunto com o depoimento concedido Luís Werneck Vianna,¹⁷ ambas são documentos essenciais para que compreendamos a lucidez de Oduvaldo Vianna frente às circunstâncias históricas vivenciada pelo Brasil de então.

No trecho destacado mais acima, ao retomar as vivências anteriores a 1964, o artista refletiu criticamente sobre as condições de mobilização e de ocupação de espaços públicos, com o intuito de intensificar o debate, fornecer informações e efetivamente estimular o engajamento de os mais diferentes segmentos sociais em favor das pautas progressistas que objetivavam entranhar os princípios da democracia no cotidiano da população.

Vianinha foi crucial em sua percepção, pois ele traduziu o grande impasse da nossa contemporaneidade: a vida democrática só se dissemina e se torna um valor social, um elemento da cultura, quando ela deixa de ser discurso e se torna prática cotidiana.

Para ele, as experiências empreendidas, entre o final da década de 1950 e os primeiros anos da de 1960, por artistas, intelectuais, profissionais liberais, entidades estudantis, partidos políticos, sindicatos, que almejavam, por meio de ações diversificadas, estimular a adesão social em prol de vivências democráticas. Some-se a isso tudo, o projeto de alfabetização de adultos propiciado pelo método Paulo Freire.

Vianinha foi um dos muitos agentes que leu aquela conjuntura revolucionária!

Exatamente por possuir essa interpretação do processo, que culminou com a deposição do governo João Goulart, nosso dramaturgo tinha consciência do que efetivamente se perdeu com o golpe de 1964. Por possuir essa abrangência conjuntural, ele conseguiu apreender que as mudanças em curso, não se referiam apenas ao cerceamento das liberdades políticas, de pensamento e de criação, mas se processavam alterações estruturais em termos da infraestrutura e, entre elas, aquelas que diziam respeito aos meios de comunicação.

Para além dos investimentos atinentes à modernização, por intermédio da EMBRATEL, promovendo a integração nacional, somou-se a popularização do aparelho televisivo, que, ao longo dos anos, se tornou o eletrodoméstico de maior relevância nos lares brasileiros, ocupando, assim, lugar de destaque nas habitações, por ser capaz de reunir, na maioria das vezes, a família em torno das informações por ele fornecidas.

¹⁷ Este material está disponível no livro PEIXOTO, 1983.

Sem dúvida, foi essa visão de conjunto que propiciou a Vianinha ratificar a nossa condição de subdesenvolvimento e, com isso, desvelar as estratégias do que a historiografia denominou MODERNIZAÇÃO CONSERVADORA.

Ao reconhecer a constituição de um conjunto de informações, mediado pelas estratégias da publicidade, Vianna Filho explicitou um dos lugares primordiais da derrota de 1964: o campo da comunicação, no qual o caráter polifônico decorrente dos diferentes espaços foi substituído pela informação e pelas análises que visavam estabelecer ideias congruentes em favor de uma nação voltada para os propósitos da integração se sobrepondo às particularidades e às divergências.

Em lugar de grupos, debatendo, divergindo e construindo consensos, surge o indivíduo isolado, frente ao seu aparelho de televisão, recebendo interpretações que reafirmavam a homogeneidade da ideia de um *novo país, moderno e principalmente unido em torno dos lemas da bandeira: ordem e progresso*.

Em virtude disso, Oduvaldo Vianna Filho questiona: *o que pode um intelectual em uma sociedade de classes? Mais ainda, quais são seus efetivos espaços de atuação?*

Perante essa indagação, ele profere uma de suas estratégias mais importantes: *atuar nas brechas!* Construir caminhos alternativos, mas também não se furtar em ocupar espaços dentro do *establishment* e nele construir possibilidades interpretativas que, em alguma medida, possam confrontar o caráter uníssono das informações veiculadas.

Vianinha, na Rede Globo de Televisão, escreveu casos especiais (*Medeia, Noites Brancas, As aventuras de uma moça grávida, Turma, minha doce turma*). Supervisionou outros, como a adaptação de *A Dama das Camélias*, que levou a assinatura de Gilberto Braga, além de haver roteirizado o seriado *A Grande Família* juntamente com Armando Costa.

Vianinha ocupou brechas, produziu conteúdos de qualidade, ofereceu grande contribuição para o universo da teledramaturgia.

Contudo, a grande questão que ele colocou continua em aberto e, agora, nos sessenta anos do Golpe Civil-Militar de 1964, e nos cinquenta anos de sua morte, suas indagações continuam ecoando: como retomar espaços públicos? Como estabelecer as pautas democráticas como vivências cotidianas?

Mesmo após o fim do Estado Autoritário, que no ano de 2025 completará quarenta anos, e com o restabelecimento do Estado de Direito retomamos efetivamente as práticas democráticas?

Oduvaldo Vianna Filho, às vésperas de sua morte, em 1974, apontou algo, de grande importância, para além da repressão, da censura e do arbítrio, a *ditadura militar esvaziou o espaço público como lugar de debate, de conhecimento e de cidadania* e a televisão aberta ocupou com grande galhardia esse lugar.

Todavia, os anos se passaram. Novas tecnologias foram incorporadas ao cotidiano das pessoas. Emissoras de televisão perderam o protagonismo que tiveram durante no passado e passaram a disputar espaços com tevê a cabo, streaming e redes sociais.

Apesar desses vários espaços à disposição, o debate rareia a cada dia. Curtir postagens, emitir opiniões no *instagram* ou na *plataforma X*, quando muito, é se fazer presente no mundo virtual e não estabelecer diálogos críticos que possam sinceramente auxiliar na construção de opiniões e vivências democráticas.

Vianinha não vivenciou o processo de redemocratização, mas, possivelmente, aqueles que participaram da luta democrática, provavelmente, tiveram expectativas de retomar os princípios e as práticas que foram alijadas da vida cotidiana após o golpe de 1964.

No entanto, em tempo de efemérides estivemos na iminência de acompanhar um novo golpe de Estado. Felizmente, tal projeto não vingou, mas, ao contrário, do que pensávamos, nos dias de hoje, existem importantes setores da sociedade, não só no Brasil, que questionam a validade da democracia como forma de governo e como prática social.

A história sempre está em movimento, assim como os conceitos. Todavia, se nós não estamos vivendo *tempos sombrios* como bem refletiu Hannah Arendt sobre a Alemanha da primeira metade do século XX, estamos a viver um período no qual a questão democrática precisa ser resgatada pelas forças sociais, no sentido de propiciar que os indivíduos, mais que consumidores, possam recuperar a cidadania em seus cotidianos, por meio do bem comum, da solidariedade e da empatia.

Para isso, o espaço público precisa ser recuperado. Os intelectuais e os cidadãos precisam retomar o gosto pela palavra e pelas discussões que, em última instância, devem focar o coletivo.

Por esse motivo, cidadãos como Oduvaldo Vianna Filho deixaram uma lacuna imensa, não só pelo seu talento criativo, mas por sua grande capacidade de indignação, de generosidade e ter sido capaz de avaliar as circunstâncias em que viveu e, a partir delas, compreendeu os limites e as brechas que o fez cidadãos atuantes!

Para Vianinha, nossas homenagens e uma grande saudade!

REFERÊNCIAS

- CORRÊA, José Celso Martinez. Romper com a família, quebrar os clichês. In: STAAL, Ana Helena Camargo (Org.). **José Celso Martínez Corrêa - Primeiro Ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)**. São Paulo: Editora 34, 1998a, p. 27-30.
- CORRÊA, José Celso Martinez. O Poder de Subversão da Forma. In: STAAL, Ana Helena Camargo de (Org.). **José Celso Martínez Corrêa - Primeiro Ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)**. São Paulo: Editora 34, 1998b, p. 98-99.
- FILHO, Daniel. **O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- GIANFRANCESCO GUARNIERI. In: KHOURY, Simon (Org.). **Atrás da Máscara I**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 15-17.
- KEHL, Maria Rita. Eu vi um país na TV. In: SIMÕES, Inimá F.; COSTA, Alcir Henrique da; KEHL, Maria Rita. **Um país no ar - história da TV brasileira em três canais**. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 167-276.
- MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 3ª. ed. São Paulo: Global, 1997.
- MORAES, Dênis de. **Vianinha - cúmplice da Paixão**. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha - um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.
- RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosângela (Orgs.). **História e Cultura: Espaços Plurais**. Uberlândia/MG: ASPPECTUS, 2002.
- PATRIOTA, Rosângela. **A crítica de um teatro crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PATRIOTA, Rosângela. O teatro no Brasil no ano de 1968 - a ribalta como espaço de luta e de utopias. In: **1968 - Reflexos e Reflexões**. São Paulo: Edições SESC, 2018, v. 1, p. 93-109.
- PEIXOTO, Fernando. A Fascinante e Imprevisível Trajetória do Oficina (1958-1980). In: **Dionysos**. Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, janeiro/1982, n. 26, p. 29-111.
- PEIXOTO, Fernando. Um prefácio. In: PEIXOTO, Fernando (Org.). **Vianinha - teatro - televisão - política**. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 11-17.
- RAMOS, Alcides Freire. *Terra em transe: a desconstrução do populismo*. In: DAYRELL, Eliane G.; IOKOI, Zilda M. G. (Orgs.). **América Latina: desafios e perspectivas**. Rio de Janeiro/São Paulo: Expressão e Cultura/EDUSP, 1996. v. 4, p. 477-492.

RAMOS, Alcides Freire. A historicidade de Cabra marcado para morrer (1964-1984, Eduardo Coutinho). **Nuevo Mundo Mundos Nuevos** [Online], Debates, 2006. Disponível em: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/1520>.

DOI: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.1520>. Acesso em 11 nov. 2024.

RAMOS, Alcides Freire. Imagens da sensibilidade revolucionária no cinema brasileiro dos anos 1960. In: PATRIOTA, Rosângela; PESAVENTO, Sandra Jatahy; RAMOS, Alcides Freire. (Org.). **Imagens na História**. 1ed. São Paulo: HUCITEC, 2008, v. 1, p. 163-180.

RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosângela. *Terra em Transe* e *O Rei da Vela*: estética da recepção e história. **Confluente: Revista di Studi Iberoamericani**, 4(2), p. 124-141, 2012. DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/3436>.

RAMOS, Alcides Freire. Muito além do ressentimento e da inação – pensando as sensibilidades dos anos 1960, no Brasil, a partir do filme *O desafio* (1964, Paulo César Sarraceni). In: PATRIOTA, Rosângela; ZAHER, Mônica Abed. (Org.). **Sensibilidades históricas** - entre narrativas, gestos e imagens. 1ed. São Paulo: Edições Verona, 2019, v. 1, p. 30-45.

RAMOS, Alcides Freire. O Outono da Democracia/Esfera Pública e a Metamorfose do Intelectual Público. In: PATRIOTA, Rosângela; RAMOS, Alcides Freire; MORAES, Gerson Leite de (Orgs). **Democracia, Cultura e Educação: reconstruindo diálogos e espaços de inclusão**. São Paulo: Hucitec, 2024, p. 13-35.

SÁ, Nelson de; FRIAS FILHO, Otávio. Decano do gozo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 31 ago. 1997. Caderno Mais, p. 5.

SACRAMENTO, Igor; SILVA, Marco Antonio Roxo da; RIBEIRO, Ana Paula Goulart. O PCB e a modernização midiática: propostas para a análise das relações entre comunistas e a televisão nos anos 1970. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 15, n. 2, p. 65-80, jul./dez. 2009.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. In: _____. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61-92.

SHERMAN, Maurício. Depoimento. In: VIANNA, Deocélia. **Companheiros de Viagem**. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 193-195.

VENTURA, Mary. A paixão do encontro do intelectual com o povo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 6 out. 1979. Caderno B, p. 6.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Oduvaldo Vianna Filho, *Allegro Desbum... JC*, **Segundo Caderno**, domingo, 29 jul. 1973a. Depoimento dado a Marcílio Eiras Moraes.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Entrevista. Vianinha, a difícil arte de viver. Da Sucursal do Rio. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 18 ago. 1973b. Primeiro Caderno, p. 36.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Uma crise preparada há quinze anos. In: PEIXOTO, Fernando (Org.). **Vianinha - Teatro - Televisão - Política**. São Paulo: Brasiliense, 1983a, p. 31-35.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Limites de *Chapetuba*, atividades do Arena (uma entrevista). In: PEIXOTO, Fernando (Org.). **Vianinha - teatro - televisão - política**. São Paulo: Brasiliense, 1983b, p. 36-44.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Do Arena ao CPC. In: PEIXOTO, Fernando (Org.). **Vianinha - teatro, televisão, política**. São Paulo: Brasiliense, 1983c, p. 90-97.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Teatro de rua. In: PEIXOTO, Fernando (Org.). **Vianinha - teatro, televisão, política**. São Paulo: Brasiliense, 1983d, p. 98-99.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Entrevista a Ivo Cardoso (fev. 1974). In: PEIXOTO, Fernando (Org.). **Vianinha: teatro, televisão, política**. São Paulo: Brasiliense, 1983e, p. 174-187.

VIANNA, Deocélia. **Companheiros de Viagem**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

VIEIRA, Thaís Leão. **Vianinha no centro popular de cultura (CPC da UNE): Nacionalismo e Militância em Brasil - Versão Brasileira (1962)**. São Paulo: Edições Verona, 2013. E-book. ISBN: 9788567476018.

VIEIRA, Thaís. **Allegro ma non troppo: ambiguidades do riso na dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Edições Verona, 2013. E-book. ISBN:9788567476025.

RECEBIDO EM: 13/11/2024
PARECER DADO EM: 20/12/2024