

## **Intelectuais de esquerda e Rede Globo: o caso de *A Grande Família* (1973-1974)**

Roberta Alves Silva (UFF)

O presente trabalho buscará explorar algumas questões referentes às relações entre intelectualidade de esquerda e Rede Globo, através do estudo de caso da primeira versão do seriado *A Grande Família*.

Sua estreia foi em 26 de outubro de 1972 e se baseava nos seriados estadunidenses *Father Knows Best* (1954-1960) e *All In the Family* (1968-1979). Este modelo de série ficou conhecido nos Estados Unidos como *sitcom* (*situation comedy*), o que chamamos no Brasil de comédia de costumes (SANTOS, 2011). Porém, o programa foi um fracasso em sua fase inicial. A audiência só cresceu após substituições na direção e na redação. A partir de 1973, Paulo Afonso Grisolli se tornou o diretor e Oduvaldo Vianna Filho - o Vianinha - e Armando Costa atuaram como roteiristas (MORAES, 2000). Os três eram intelectuais de esquerda que seguiam preceitos do Partido Comunista Brasileiro (PCB).

O que teria levado à substituição? Quais mudanças foram feitas a partir da entrada destes intelectuais? Quais os interesses em comum entre membros da esquerda e emissora de direita durante o período do regime militar brasileiro? Na tentativa de responder a tais perguntas, será feito um breve apanhado sobre a formação desta intelectualidade vinculada ao PCB.

Vianinha, Armando Costa e Paulo Afonso Grisolli - junto a outros nomes como Ferreira Gullar e Gianfrancesco Guarnieri - vinham de uma tradição teatral preocupada com um teatro para o povo. Em 1961, tal preocupação culminou na elaboração do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE (MORAES, 2000). Neste grupo, os intelectuais defendiam os interesses nacionais, contra o imperialismo e a favor do fim do subdesenvolvimento. A ideologia de

valorização da nação e dos valores populares ficou conhecida como a tradição nacional-popular, existente tanto no pensamento da esquerda quanto da direita no contexto histórico em questão (CHAUI, 1984).

Até o início da década de 1960, a intelectualidade de esquerda acreditava na revolução socialista de modo romantizado, como se a transformação social fosse um dado histórico iminente (RIDENTI, 2000). Ainda que fosse necessária a aliança com a burguesia (RODRIGUES, 1981), seria o povo quem concretizaria os ideais revolucionários, portanto precisaria ser “didatizado” pelos intelectuais, responsáveis pela conscientização popular (MORAES, 2000).

Um pouco antes do golpe de 1964, e especialmente após a tomada de poder pelos militares, a postura dos intelectuais sofreu modificações. Perceberam que a cultura popular deveria ser valorizada por si mesma, sem que necessariamente devesse ser “didatizada” (PEIXOTO, 1999).

Ainda que a censura à cultura só tivesse se intensificado a partir de 1968 (NAPOLITANO, 2001), o governo ditatorial impossibilitou a total liberdade de expressão desde 1964; um exemplo foi o imediato fechamento da UNE. Por questões políticas e ideológicas, a intelectualidade que antes se preocupava com o conteúdo em detrimento da forma, passou a valorizar ambos (PEIXOTO, 1999). Foi o momento de abertura a novas propostas estéticas e de inserção mais efetiva na televisão.

Em entrevista a Luís Werneck Vianna, ao ser questionado sobre o motivo de fazer TV, Oduvaldo Vianna Filho deu a seguinte resposta:

“Sem dúvida à primeira vista, parece muito estranha uma pergunta destas feita a um escritor profissional. (...) 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 (...). Nada tenho contra o que é exibido na TV. O problema da TV não é o que ela exhibe, é o que ela deixa de exibir. Este problema foge à alçada decisória da própria TV. A omissão fustal da grande realidade é uma constante de todos os meios de comunicação. No plano da informação, portanto, a televisão não tem autonomia decisória. No plano da formação cultural, a televisão não é criadora – é extensiva, é democratizadora,

difusora de valores vigentes socialmente e também difusora de valores espirituais conquistados pela humanidade ao longo de sua grande aventura espiritual. Há valores vigentes que a publicidade divulga: de competição, representação, *status*, individuação etc. Há valores de sempre que precisam ser permanentemente veiculados, como a solidariedade, o direito ao fracasso, a beleza da justiça, da liberdade, do amor conquistado, da rebeldia diante da injustiça, a igualdade dos seres humanos, o direito à busca da felicidade. Nada criei em tudo o que escrevi para a televisão. Mas sempre procurei tornar extensivos estes valores mais nobres criados pela humanidade à custa de séculos” (PEIXOTO, 1999, p. 172).

A citação evidencia vários aspectos do pensamento do intelectual. Um é a crença de que a TV não é um espaço de criação, e sim de difusão de valores. Esta afirmação não pode ser aceita sem críticas, pois toda obra - seja literária, teatral ou audiovisual como no caso de *A Grande Família* - envolve escolhas e se insere no contexto político e social de seu tempo histórico.

A resposta também mostra o valor que Vianinha dava ao trabalho do autor nacional. O nacionalismo e a luta por produções que abarcassem problemas propriamente brasileiros sempre fizeram parte da “cultura política” (BERSTEIN, 2009) da intelectualidade de esquerda vinculada ao PCB.

Outro aspecto importante é o potencial democratizador que Vianna Filho atribuía à televisão. Desde que se tivesse o aparelho, qualquer um poderia assistir à TV: o rico, o pobre, o velho, o jovem. Desse modo, a televisão poderia atingir um público muito mais vasto e democrático do que o próprio teatro, e esta democratização do público foi uma constante luta sua e de seus pares, nunca totalmente concretizada no campo teatral (MORAES, 2000).

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

A TV era um instrumento importante de expressão para Oduvaldo Vianna Filho e certamente também para os outros intelectuais de esquerda que se inseriram na Rede Globo. É lógico que o aspecto financeiro também tinha o seu peso:

Vianinha passou por muitos momentos de dificuldade financeira ao longo de sua vida e a Globo trouxe uma estabilidade, sobretudo no momento em que precisava de dinheiro por conta do casamento com Maria Lúcia Marins e do nascimento dos filhos Pedro Ivo e Mariana, nascidos respectivamente em 1972 e 1973 (MORAES, 2000). De qualquer forma, a televisão era um mecanismo relevante em outros aspectos como o do aumento do público espectador. Em entrevista a Marisa Raja Gabaglia publicada em *O Globo*, em 22/03/1973, Vianna Filho falou que “No teatro eu pesquiso, na televisão reafirmo. Com os dois me gratifico” (PEIXOTO, 1999, p.154).

Após a breve abordagem acerca da intelectualidade aqui estudada, é necessário o entendimento de alguns aspectos que envolviam a Rede Globo durante o contexto de um regime de exceção.

No período de ditadura militar, houve muito incentivo governamental aos meios de comunicação, sobretudo à televisão. Nas palavras de Renato Ortiz, o Estado tinha o duplo papel de “repressor e incentivador das atividades culturais” (ORTIZ, 1988, p. 116).

Especificamente em relação à emissora aqui estudada, desde 1969 vinha aprimorando suas produções, buscando maior proximidade com a realidade brasileira e tentando se consagrar enquanto criadora de identidade nacional, seja por enredos sobre a história do Brasil ou por abordagens contemporâneas que tratassem de aspectos próprios da cultura do país. Tal processo se iniciou graças ao sucesso da telenovela *Beto Rockfeller* (1968-1969), da concorrente TV Tupi, que se preocupava com a verossimilhança e com diálogos realistas. Até então, era a cubana Glória Magadan a principal autora de novelas da Rede Globo (KORNIS, 2007). Em suas produções preponderavam os cenários exóticos e inverossímeis. Magadan foi substituída por Daniel Filho, que entrou na emissora levando para a teledramaturgia a preocupação com temas efetivamente brasileiros e o uso de uma linguagem realista. Era o início do investimento no “padrão Globo de qualidade” (KORNIS, 2007).

A preocupação com aspectos relativos à realidade brasileira fazia parte igualmente do pensamento da intelectualidade de esquerda. O próprio Estado

também incentivava valores nacionalistas. Além disto, o governo começou um processo de modernização dos meios de comunicação. Tal iniciativa atendia aos interesses dos intelectuais de luta contra o subdesenvolvimento, embora ainda houvesse a necessidade de muitos avanços para a contenção da desigualdade social. Portanto, as relações entre intelectualidade comunista, emissora capitalista e regime de exceção eram “ambivalentes” (LABORIE, 2011). Em outras palavras, embora houvesse ideais divergentes entre os três grupos, existiam interesses em comum que geravam benefícios a todos.

Mônica Kornis resume bem as relações entre intelectuais de esquerda e Rede Globo:

“A afirmação da telenovela numa perspectiva realista, além de associada ao resgate da nacionalidade brasileira, repercutiu positivamente junto a dramaturgos ligados ao proscrito Partido Comunista Brasileiro (PCB) e às experiências culturais dos Centros Populares de Cultura (CPCs), fechados com o golpe militar de 31 de março de 1964. Por essa razão, além de Dias Gomes, outros escritores, entre os quais Ferreira Gullar, Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri, ingressaram na Rede Globo na década de 1970, privilegiando o fato de que seus trabalhos, voltados para o registro de aspectos da realidade nacional, conseguiram atingir um público amplo e popular. Apesar da forte presença da censura federal também direcionada à programação televisiva durante todo regime autoritário, houve nesse movimento o esforço em reciclar, no interior da indústria do entretenimento mias bem-sucedida do país já a partir da década de 1970, os ideais de um projeto nacional-popular que havia marcado o debate político e cultural nos anos 1950 e nos primeiros anos da década de 1960, cujo objetivo central fora o de levar a arte ao povo como forma de conscientizá-lo sobre a realidade brasileira” (KORNIS, 2007, p. 102).

Especificamente em relação ao seriado *A Grande Família*, o programa sofreu muitas modificações com a entrada de Paulo Afonso Grisolli, Oduvaldo Vianna Filho e Armando Costa. O primeiro diretor, Milton Gonçalves, explicou o motivo do fracasso inicial da série da seguinte maneira:

“O problema é que a série lá nos Estados Unidos abordava o dia-a-dia de uma família americana. Ao transpor isso para o Brasil, você não tinha correspondência na família brasileira. O Roberto Freire ficava em São Paulo

10.4025/6cih.pphuem.134

escrevendo o programa com preocupações sociais, ideológicas, querendo discutir a realidade brasileira. O *script* ia direto para a Linha de Shows e não para o Departamento de Novelas. Chegava lá e o Augusto César Vannucci, com toda razão, da ótica dele, queria transpor o programa em comédia. Já era, portanto, a segunda versão. Antes de chegar a mim, o *script* passava pelas mãos do Max Nunes para colocar umas piadas. Quando eu pegava o texto para dirigir e o passava ao elenco, vinham outras versões. Aí ficava uma salada, não podia ir para a frente. Eu dizia para o Borjalo [da cúpula da Central de Produções]: 'Não dá, Borjalo, esse programa está híbrido'. Insistia para que o programa seguisse a linha proposta pelo Roberto Freire, de crítica social. Fui brigando, brigando, até um dia alguém da direção disse: 'Esse programa está muito ruim.' Ora bolas, tinha que estar muito ruim mesmo. E anunciaram que quem iria escrevê-lo agora seriam o Vianinha e o Armando Costa. Cheguei até a imaginar: com o Vianinha vou poder dialogar, me entender. Mas já era tarde e me sacaram da direção" (MORAES, 2000, p. 335-336).

Com a entrada dos intelectuais que compartilhavam uma cultura política em comum e vinham de uma tradição que se preocupava com questões propriamente brasileiras, o programa deixou de ser híbrido. Comédia, crítica social e verossimilhança com realidade nacional se inseriram de forma homogênea nos roteiros. Em entrevista logo antes do primeiro episódio da nova fase do seriado ir ao ar, Oduvaldo Vianna Filho afirmou que "A *Grande Família* proletarizou-se por um problema de identificação com o público" (PEIXOTO, 1999, p. 155). Com a proletarização, a série conseguiu ampliar sua audiência. Portanto, a Globo se beneficiou do sucesso promovido pelas alterações e a intelectualidade conseguiu um público extenso.

Toda a análise de *A Grande Família* é feita a partir do material disponível que inclui, até o momento, quarenta e seis roteiros - quase todos existentes no CEDOC, da FUNARTE, no centro da cidade do Rio de Janeiro - e quatro episódios televisivos. Estes seguem a linha narrativa da "imaginação melodramática" (BROOKS, 1991), ou seja, ainda que *A Grande Família* não tivesse disputas entre heróis e mocinhos - sendo seus personagens representados de forma humana, passíveis de erros e acertos -, a solução de todas as problemáticas que se apresentavam aos familiares era feita pela via moral.

A preocupação com a valorização da moralidade não era uma característica apenas do seriado, mas fazia parte de todo o conjunto da produção televisiva da Rede Globo; marca que permanece na emissora até os dias de hoje (KORNIS, 2007). A questão da moral também era importante para a intelectualidade de esquerda, pois nas palavras de Vianinha citadas anteriormente, a TV era um espaço de extensão dos “valores mais nobres criados pela humanidade à custa de séculos” (PEIXOTO, 1999, p. 172).

Em relação aos *scripts*, valorizavam frequentemente algumas problemáticas centrais envolvendo a família, dentre as quais: dificuldades financeiras, problemas ligados ao idoso, questões que envolviam as mulheres e relações com os vizinhos. Mas afinal, quem eram os membros desta família?

O seriado era composto por sete protagonistas. Sua caracterização se marcava por estereótipos: Lineu (Jorge Dória) era o pai e provedor do lar; Nenê (Eloísa Mafalda), a mãe, se enquadrava no perfil da dona de casa tradicional; Floriano - o Seu Flor - (Brandão Filho) era o idoso e resmungão pai de Nenê; Bebel (Djeane Machado e depois Maria Cristina Nunes), a filha mais velha, era mimada e sonhava com a ascensão social; Agostinho (Paulo Araújo), marido de Bebel, era o típico malandro; Júnior (Osmar Prado), estudante de medicina, era o intelectual de esquerda que se comportava como a “consciência” da família, julgando o comportamento dos familiares; Tuco (Luiz Armando Queiroz), o caçula, era o hippie desligado. Contudo, houve casos em que os personagens se comportaram de forma ambígua em relação à sua personalidade. Por exemplo, Júnior defendeu determinado princípio moral na teoria, mas se contradisse na prática e Tuco falou algo extremamente coerente, mesmo sendo o mais desatento. Desse modo, a representação dos protagonistas buscou valorizar o lado humano, apresentando contradições em seu comportamento.

Todas as cenas de *A Grande Família* aconteciam no interior da casa dos Silva; sobrenome dos familiares. Não havia tomadas externas. Era comum a participação de outros personagens, como vizinhos e parentes que faziam visitas aos protagonistas. Uma característica da série que também se inseria

na imaginação melodramática (BROOKS, 1991) era o drama familiar: a partir do núcleo da família, questões sociais mais amplas eram abordadas.

Vários roteiros mostraram as dificuldades financeiras da família. Desde a atuação no campo teatral, ainda no final dos anos 1950 e início da década de 1960, os intelectuais trataram de questões relativas à desigualdade social existente no Brasil. No contexto de produção da série no início dos anos 1970, o país começava a sentir os efeitos da crise do “milagre econômico” e o consequente arroxo salarial da classe média, representado em *A Grande Família* sobretudo na fala de Lineu, personagem que sempre estava preocupado com as contas apertadas dos familiares.

Alguns *scripts* enfatizaram questões vivenciadas por mulheres à época. Um exemplo foi o machismo. Em “Afiml quem manda no decote da minha mulher?” (07/06/1973), Bebel foi duramente criticada pelos homens da família por vestir um vestido decotado. No episódio “Bebel vai à guerra” (18/10/1973), a mesma personagem lutou para conseguir um emprego contra a vontade do marido. Por não ter nenhuma especialização, a personagem mimada acabou aceitando trabalhar como manicure para conseguir uma renda própria.

Outra abordagem de problemas relacionados ao universo feminino foram os episódios em que a trama girou em torno de Nenê. A compreensiva, amorosa e altruísta dona de casa passou por momentos de crise existencial. Houve casos em que a matriarca gastou todo dinheiro das compras do mês em depilação, roupas de luxo, comidas enlatadas e bebidas. Nestas situações, Nenê só voltava a si quando a família valorizava seu papel no lar. A preocupação com o reconhecimento da importância das donas de casa também esteve presente nos roteiros dos intelectuais de esquerda.

Uma questão que igualmente apareceu na elaboração do seriado foi o cuidado com o idoso. Seja no tratar das relações amorosas de terceira idade ou da esclerose da velhice, a valorização da figura dos anciões foi usual em *A Grande Família*. O maior representante do grupo era Seu Flor, mas houve casos em que os familiares precisaram cuidar de um tio de idade com problemas mentais.

Houve outras questões sociais mais amplas que surgiram na série a partir dos problemas cotidianos dos personagens. A perspectiva era sempre a da valorização de valores morais. O padrão era o de geralmente aparecer um problema ou conflito envolvendo um ou mais protagonistas e ao final haver uma solução positiva que envolvesse a todos da família.

Por fim, se os intelectuais de esquerda e a Rede Globo se preocupavam com aspectos da realidade nacional, como estes se apresentaram em *A Grande Família*?

Em relação à linguagem falada no seriado, o próprio Vianinha a definiu como “a mais atual possível” (PEIXOTO, 1999, p. 155). O uso de gírias e expressões coloquiais era muito frequente. Foram ditas palavras como: “broto”, “matusca”, “ranhete”, “macacada”, “amizadinha”, “chatura”, “caretice”, dentre outras que se enquadravam no vocabulário popular do período.

Foram feitas diversas referências a características próprias do cotidiano brasileiro, como diálogos incluindo o futebol - antiga paixão nacional -, o uso de radinho de pilha, a compra do desodorante “Avanço”, popular na época, os jogos de azar como corrida de cavalos ou a loteria esportiva etc. Eram muito comuns conversas que faziam referências a outras programações da Rede Globo, como telenovelas de época, a *Sessão Coruja* ou o *Programa Sílvio Santos*, que à época fazia parte da emissora. Além disso, o *star system* da televisão também foi privilegiado, Nenê era encantada pela beleza de Tarcísio Meira, que era um dos galãs dos anos 1970. Glória Menezes, Francisco Cuoco, Chico Anísio e outros nomes foram bastante citados. Porém, a menção não foi apenas aos atores, profissionais de outras áreas igualmente foram mencionados pelos personagens do programa, como Emerson Fittipaldi, Caetano Veloso e Carlos Machado.

Em suma, *A Grande Família* era um programa de humor que possuía exageros tanto pelo gênero de comédia de costumes, bem como por fazer parte da imaginação melodramática. Contudo, abordava problemáticas da realidade brasileira, em uma perspectiva bastante contemporânea a seu tempo de produção. Tratava, a partir do núcleo da família Silva, questões sociais mais

amplas. A preocupação em narrar referências, costumes e valores próprios do cotidiano nacional eram interessantes tanto para a Rede Globo quanto para os intelectuais de esquerda que se inseriram na emissora. Esta queria aprimorar seu padrão de qualidade e a intelectualidade buscava a valorização de aspectos nacionais e populares, atingindo um público mais amplo na TV.

### Referências bibliográficas:

*Arquivo Vianninha*: <<http://www.funarte.gov.br/vianninha/biografia04.html>>.

BERSTEIN, Serge. “Culturas políticas e historiografia”. In: AZEVEDO, Cecília; BICALHO, Maria Fernanda; KNAUS, Paulo; QUADRAT, Samantha; ROLLEMBERG, Denise (orgs.). *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

BROOKS, Peter. “The melodramatic imagination”. In: LANDY, Marcia. *Imitations of life: a reader on film and television melodrama*. Detroit: University Press, 1991.

CHAUÍ, Marilena. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2ª Ed., 1984.

KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

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

LABORIE, Pierre. “1940-1955. Os franceses do pensar-duplo”. In: QUADRAT, Samantha; ROLLEMBERG, Denise (orgs.). *A Construção Social dos Regimes Autoritários: Legitimidade, Consenso e Consentimento no Século XX – Europa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

*Memória Globo*: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-238221,00.html>>.

MORAES, Dênis de. *Vianinha: cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Record, 2ª Ed., 2000.

NAPOLITANO, Marcos. "Sonhando com a modernidade: a cultura brasileira nos anos 1950". In: *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950 – 1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.

ORTIZ, Renato. "O mercado de bens simbólicos". In: *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PEIXOTO, Fernando. *Vianinha Teatro, Televisão, Política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RODRIGUES, Leôncio Martins. "O PCB: os dirigentes e a organização". In: FAUSTO, Boris (org.) *História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo: Difel, 1981. vol. 10.

SANTOS, Giordano Bruno Reis dos. *Vianninha e a Grande Família: intelectuais de esquerda no Brasil dos anos 1970*. 2011. 140 p. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2011.

XAVIER, Ismail. "Melodrama". In: *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.