

**TELEVISÃO, POLÍTICA E HISTÓRIA:
DIMENSÕES DA PROBLEMÁTICA SOCIAL
NA TELEDRAMATURGIA DE VIANINHA ***

Sandra C. A. Pelegrini**

As articulações entre *arte e política*, *arte engajada* e *cultura de massa* foram algumas das temáticas que motivaram os experimentos e as práticas de artistas e intelectuais na segunda metade do século XX, especialmente nos anos sessenta e setenta. Não por acaso, a produção cultural emergente nessas décadas, em maior ou menor grau, esteve inscrita no âmbito do debate acerca da cultura nacional - popular e da modernização da sociedade brasileira. Nesse sentido, a abordagem do especial *O Mata-dor*, de autoria de Oduvaldo Vianna Filho, um dos mais importantes dramaturgos brasileiros, busca contribuir para o redimensionamento da teledramaturgia na esfera do crescimento das empresas de telecomunicação no Brasil. Além disso, esse estudo pressupõe a adoção de um procedimento metodológico que visa apontar algumas das singularidades do trato de um *corpus* documental constituído de *scripts* produzidos para televisão.

Cabe ressaltar, contudo, que a metodologia adotada no presente artigo retoma concepções que marcaram os *Annales*, reconhecendo a contribuição dos estudiosos vinculados a essa escola no tocante a ampliação do ofício e da investigação histórica. Nesse horizonte, estes propiciaram a emergência de campos para se repensar as articulações entre o passado e o presente, a escolha de temáticas diferenci-

* Essa discussão faz parte integrante da tese de doutoramento **A teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho: da tragédia ao humor – a utopia da politização do cotidiano**, apresentada junto ao Programa de História Social da FFLCH/USP e orientada pelo Prof. Dr. Arnaldo Daraya Contier.

** Professora Adjunta II do Departamento de História/Centro de Ciências, Letras e Artes/Universidade Estadual de Maringá. CEP 87 900 – 020, Maringá – Paraná.

adas e a introdução de novos objetos na pesquisa da área. Como bem o lembra Rosângela Patriota, ao longo do século XX (especialmente no final dos anos sessenta e início dos setenta) observou-se uma reavaliação do discurso científico, da acepção de documento e da marcação do tempo e da dinâmica do processo histórico. O questionamento de uma noção de *história global* e o desenvolvimento da percepção de uma *história total* implicou reformulações na investigação histórica e promoveu a *relativização de conceitos* que fundamentavam os procedimentos teóricos da disciplina.

A constatação de que *toda manifestação humana tornava-se, a princípio, objeto de investigação* evidenciou certa revisão da noção de documento como portador de verdades incontestáveis, suscitando a possibilidade de que os mesmos fossem analisados mediante sua própria gestão, identificados como registro de lutas, interesses e visões de mundo¹. Sem dúvida, antes mesmo que Marc Bloch e Lucien Febvre (fundadores dos *Annales*) reconhecessem que a *presença* do homem, suas *atividades*, seu *gosto e maneira de ser* poderiam constituir significativos objetos de investigação histórica², Langlois e Seignobos assinalavam a pertinência da utilização de *obras literárias, poemas épicos, romances e peças de teatro*, para elucidar *períodos e fatos de documentação minguada*³.

Em síntese, pode-se afirmar que essa interpretação das fontes documentais terminou implicando uma total transformação da ótica tradicional da história. Dessa época para cá, as noções de documento e de produção de texto muito se ampliaram, de modo que a dramaturgia e outras formas de arte se tornaram alvos suscetíveis da leitura, da crítica e da interpretação dos historiadores⁴.

¹ A análise de Patriota, expressa na sua tese de doutoramento, está centrada no texto de Michel de Certeau, "A operação histórica", lançado na coletânea organizada por J. Le Goff e P. Nora, intitulada **História : novos problemas**, pela editora Francisco Alves, em 1979. Cf. PATRIOTA, Rosângela. **Fragments de Utopias – Oduvaldo Vianna Filho, lançado no coração de seu tempo**. São Paulo: FFLCH/USP, 1994. A referida tese foi publicada pela Hucitec, com o título **Vianinha – um dramaturgo no coração de seu tempo**, em 1999.

² FEBVRE, Lucien. **Combates pela história**. Lisboa: Presença, 1985, p. 249.

³ PATRIOTA, op. cit., p. 2.

⁴ CARDOSO, Ciro F. e Ronaldo Vainfas. **Domínios da História- Ensaios de Teoria e Metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 412-413.

Do ponto de vista desse ensaio, a teledramaturgia deve ser observada enquanto uma forma de arte cuja essência estabelece um diálogo privilegiado com as temáticas e os problemas emergentes nos anos 60 e 70, especialmente com as noções de modernidade e progresso impregnadas nos discursos em defesa da expansão da televisão brasileira. Nessa direção, torna-se relevante procurar apreender as possíveis relações entre a produção do conhecimento histórico e a teledramaturgia, percebendo-se a imagem televisiva como um dos *testemunhos* da sociedade que a produziu.

Assim, buscar-se-á pensar o especial *O Matador* primando pela tentativa de captar a teledramaturgia de Vianinha no contexto de sua época, procurando apreender-lhe os impasses e utopias numa conjuntura, simultaneamente, marcada pela repressão e censura, e ainda, pelo surgimento de novas oportunidades profissionais num veículo de comunicação como a televisão. Esse encaminhamento implica *grosso modo* o rastreamento das soluções adotadas pelo dramaturgo na confecção dos scripts para TV, especialmente aquelas que lhe permitiram resolver os dilemas decorrentes de suas opções estéticas e convicções ideológicas. A apreensão do percurso criador de Vianinha no circuito televisual demandará a captação de sua contribuição no tocante à chamada construção da linguagem televisiva e o acompanhamento da materialidade das produções circunscritas aos núcleos de criação emergentes no período de expansão da TV brasileira, às técnicas e gêneros então experimentados.

Nessa linha interpretativa, tornar-se-á prioritária a identificação das temáticas abordadas no especial *O Matador*, o perfil das suas personagens e as singularidades das locações utilizadas, de modo a observar-se toda investidura do dramaturgo numa dada linguagem que procura desvelar práticas e dificuldades dos segmentos populares. Portanto, se, por um lado, constata-se a conjuntura histórica que marcou a sociedade brasileira nos anos 60 e 70 – período de intensas mobilizações políticas e acirrados debates sobre os caminhos da cultura e da modernização, por outro, notam-se as tensões existentes entre arte e política, arte engajada e cultura de massas, levadas a termo na dramaturgia desenvolvida por Vianinha na esfera da televisão.

Cabe ressaltar que o tratamento da dramaturgia produzida para a televisão exige do pesquisador alguns cuidados. Torna-se oportuno, por exemplo, driblar as armadilhas que envolvem os *conceitos-fetichê* da *indústria cultural*, evitando-se os riscos decorrentes do excesso de positi-

vidade ou, no extremo oposto, de negatividade no trato desse material⁵. Tal procedimento pode resvalar numa análise simplista e superficial que, em última instância, pode converter-se em *uniformidades esquematizantes*. Talvez o encaminhamento mais viável seja o da promoção de indagações sobre a validade dos procedimentos assentados no *método da negação* – reconhecido nas formulações de Adorno e Horkheimer, que acusam essa produção de *desviar e consumir as energias necessárias à reflexão*. Nesses termos, parece inegável que a formulação do próprio conceito de *indústria cultural*, divulgado na obra *Dialética do Esclarecimento* (1947), tenha tornado-se referência amplamente utilizada no universo conceitual das ciências sociais e da comunicação⁶.

Mas, voltando-se às assertivas de Umberto Eco, cabe lembrar que ele adverte para o fato de que a recusa deliberada da chamada indústria da cultura, tal como o fazem os adeptos da *crítica apocalíptica* circunscrita à negação em bloco da produção nessa área, tende a embutir uma dificuldade dissimulada no trato desse material. O enfrentamento dessa problemática exige, portanto, que sejam desmistificadas algumas proposições dogmáticas em relação à indústria da cultura, e em particular, à televisão.

A indústria da cultura, como se afirmou antes, desde longa data tem sido caracterizada predominantemente como **lócus** hierarquizado e desigual de comunicação. Todavia, proposições têm sido feitas no sentido de relativizar a relação estabelecida entre emissores e receptores, especialmente no tocante à passividade, via de regra reservada a estes últimos. Além disso, constituiria uma prática pouco eficaz elencar, por exemplo, aspectos positivos e negativos de um veículo de divulgação de idéias, perdendo-se de vista que a questão da massificação dos valores não está circunscrita ao aparelho doméstico, mas estende-se à programação organizada e emitida com base em diversos interesses⁷. Outra forma de análise, também arriscada, mas bastante aceita entre os estudos especializados, seria a de considerar que a televisão é capaz de promover alienação dos

⁵ Refiro-me basicamente às inferências de Umberto Eco em **Apocalípticos e integrados** (1964), que se desdobraram numa síntese crítica do pensamento contemporâneo em **A estrutura ausente** (1968). O primeiro volume citado será aqui referido a partir da sua publicação pela editora Perspectiva, em 1979, e o outro, mediante a sétima edição, pela mesma editora, em 1997.

⁶ Cf. Adorno argumenta em **Dialética do Esclarecimento**, publicado em 1947. Aliás, a teoria crítica da Escola de Frankfurt tornar-se-ia mais conhecida pela sua crítica à cultura de massa do que pelos seus demais estudos em outras áreas do conhecimento, como a crítica literária, a sociologia, a filosofia etc. FREITAG, Bárbara. **A Teoria Crítica: Ontem e Hoje**. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 65-66.

⁷ MARCONDES FILHO, Ciro. **Televisão. A vida pelo vídeo**. São Paulo: Moderna, 1994.

assistentes em tempo integral, servindo unicamente para reforçar as normas sociais (repetidas à exaustão) e suscitar o conformismo⁸.

Cumpra lembrar ainda que se entendermos as manifestações culturais inseridas num determinado contexto socioeconômico, perceber-se-á que o seu projeto é mais amplo e envolve uma série de influências ideológicas e plásticas que lhe conferem singularidade. Estas, por sua vez, são mediadas pela natureza dos grupos sociais onde se originam, por situações específicas de seus produtores e pelo *locus* no qual se manifestam⁹. No caso específico do estudo da teledramaturgia faz-se necessário acrescentar que, a *análise da comunicação audiovisual* pressupõe o estudo de um *fenômeno comunicacional complexo que põe em jogo mensagens verbais, mensagens sonoras e mensagens icônicas*¹⁰. Por tratar-se de um produto que conjuga linguagem e imagem, a análise deve atentar para a especificidade que embute a somatória desses elementos. No caso da análise de *O Matador*, essa percepção pressupõe procedimentos analíticos informados pela tentativa de decodificar os signos implícitos na produção de Oduvaldo Vianna Filho; depurar as referências teóricas, estéticas e políticas presentes na sua obra - emanadas da apreciação de um *corpus documental* assentado no levantamento do repertório, dos *insights*, depoimentos e entrevistas do autor, e também, nas matérias veiculadas nos principais periódicos do País, em declarações de atores, diretores e demais profissionais do meio.

Vianinha e a produção de textos para a televisão

A par da consagrada obra dramaturgica desenvolvida por Oduvaldo Vianna Filho no teatro brasileiro, das suas atuações como roteirista e ator em produções cinematográficas, as suas experiências iniciais na televisão ocorreram mediante a confecção de *Cia Teatral Amafeu de Brusso* - primeiro teletexto produzido pelo dramaturgo e apresentado pela TV Excelsior de São Paulo (06/03/1961). Essa comédia, dividida em três partes, ao problematizar questões relativas a infra-estrutura de uma com-

⁸ Refiro-me principalmente à crítica tecida por Theodor Adorno e Max Horkheimer, em *A indústria cultural. O iluminismo como mistificação de massas*, publicado em 1978, na coletânea organizada por Luiz Costa Lima, intitulada **Teoria da Cultura de massa**, p.154-204; e também ao texto *Televisão, consciência e indústria cultural*, publicada em **Comunicação e Indústria Cultural**, organizada por Gabriel Cohn, em 1977, p. 346-354.

⁹ ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 266.

¹⁰ ECO, Umberto. **A estrutura ausente. Introdução à pesquisa semiológica**. São Paulo: Perspectiva, 1997, p.140.

panhia independente de teatro, tecia veladas críticas aos grupos originários do Teatro Brasileiro de Comédia, especialmente, no que diz respeito ao vedetismo, à ausência de um espírito de coletividade e aos tímidos experimentos no campo de novas propostas estéticas. Retratando as dificuldades econômicas das companhias independentes de teatro, o autor procura mostrar os impasses do modelo de teatro empresarial e as polêmicas de um grupo que oscilava entre os ideais de seus membros e a carência de subvenções do Estado e de financiamentos bancários.

Embora tenha confeccionado alguns outros trabalhos, Vianna voltaria a escrever substancialmente para televisão somente em 1964, no ano seguinte inscreveu dois de seus textos no concurso de dramaturgia da TV Tupi: *Matador*¹¹ e *O Morto do Encantado morre, saúda e pede passagem*¹². Evidenciando certa eloquência com a linguagem televisiva, os referidos textos foram classificados em primeiro e quinto lugares, respectivamente, no Concurso de Teleteatro – evento promovido pela TV Tupi de São Paulo e TV de Vanguarda do Rio de Janeiro¹³. Nesses dois *scripts* – um texto dramático e uma comédia de costumes com toques de *nonsense* – estariam *prefigurados os dois veios teledramatúrgicos posteriores que Vianinha viria a desenrolar e que chegariam ao seu mais alto grau de representatividade com o trabalho na Rede Globo de Televisão*¹⁴.

A partir de 1968, o dramaturgo passaria a escrever com regularidade para a televisão, produzindo, juntamente com Paulo Pontes, para a TV Tupi do Rio de Janeiro, o programa Bibi Ferreira, depois o programa

¹¹ Na versão original, o elenco era composto Ellen de Lima (como ela), Antônio Sampaio (como amigo), Sadi Cabral (como santeiro), Pedro Pimenta (como Fundão), Vanda Lacerda (velha), Moná Delacy (velha, mãe de Argemiro), José Damasceno (Azevedo), Lícia Magna e Marlene Fernandes (duas mulheres no bar, prostitutas), Kléber Drable (comissário), César Montenegro (vereador), Ary Fontoura (advogado), Antônio Miranda (Seu Euclides, dono do bar), Adalberto Silva, Carlo Ângelo e Waldir Onofre (policiais), Paulo Graça (amiguinho dela).

¹² O *script* de *O Morto do Encantado, saúda, morre e pede passagem* (1964), na montagem efetuada pela TV Globo, no início dos anos setenta, contou com a participação de Flávio Meliáceo no papel principal. A abordagem escolhida nesse projeto dramatúrgico privilegiou o *modus vivendi* dos segmentos populares, com certa ênfase na explicitação dos conflitos e contradições potencialmente emergentes entre tipos sociais que personificavam o popular e remetiam à realidade nacional. A despeito do tom irreverente do trabalho, o encadeamento dos acontecimentos permite que seja, de certa maneira, apontada a dimensão histórica da luta cotidiana das classes menos favorecidas. Recentemente, a Rede Globo exibiu nova montagem desse texto no Programa *Brava Gente*.

¹³ VIANNA, Deocélia. **Companheiros de Viagem**. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 193.

¹⁴ BETTI, Maria Sílvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Edusp, 1997.

da Cidinha Campos¹⁵. Com o término do programa Oduvaldo Vianna passaria a integrar o núcleo de criação dos *Casos Especiais* da TV Globo como *free-lancer*, desligando-se da TV Tupi. Ao integrar-se a esse núcleo, Vianinha estaria participando de um projeto que se *enquadrava na preocupação da emissora de melhorar a qualidade de seus programas, coincidindo com o início da consolidação da rede*. O “padrão Globo de qualidade” se consagraria *com o advento da TV a cores no Brasil, que exigiria perfeição técnica e, principalmente, aprimoramento visual*. De certa forma, a *unificação da programação correspondia à meta do regime militar de acelerar, através da expansão da mídia eletrônica, a chamada integração nacional*¹⁶.

Na TV Globo, o dramaturgo foi responsável pela adaptação de clássicos como *Medéia*, de Eurípides, *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho; *Mirandolina*, de Goldoni, *Noites brancas*, de Dostoievski (essas duas últimas em parceria com Gilberto Braga) e *Ratos e Homens*, de John Steinbeck. Mais tarde, lançar-se-ia em aventuras criativas mais ambiciosas, como por exemplo, a criação de originais como *Ano novo, vida nova* ou *As aventuras de uma garrafa de champagne*, *Enquanto a cegonha não vem* ou *As aventuras de uma moça grávida*, o primeiro episódio do programa piloto *Turma, minha doce turma* (que após a sua morte seria convertido em *Caso Especial*). Além de *O Matador*, a emissora exibiria também *O morto do encantado, morre, saúda e pede passagem* e o seriado *A Grande Família*.

Diante do recrudescimento do regime militar, em meio à eclosão de inúmeras indagações quanto aos caminhos para a retomada das liberdades democráticas e às tentativas de driblar a censura que cerceava o trabalho desenvolvido no teatro, Vianna Filho passaria a apostar na tele-dramaturgia, interpretando-a como uma modalidade de trabalho privilegiada, capaz de propiciar atividades regularmente remuneradas e de abrir novas possibilidades de popularização para sua arte¹⁷. Considerando que a

¹⁵ Diversos outros textos de teatro foram criados para serem apresentados na televisão. *Copacabana via Madri*, *As duas mulheres* e *Trânsito* foram alguns dos especiais que Vianinha escreveu juntamente com Paulo Pontes para o programa de Bibi Ferreira.

¹⁶ MORAES, Denis de. **Vianinha - Cúmplice da paixão**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991, p. 233.

¹⁷ Refiro-me especialmente a situação criada após a decretação do AI-5, em 13/12/1968, a partir do qual seria suspenso o *habeas corpus*, anteriormente permitido, aos acusados de crimes contra a segurança nacional e infração contra a ordem econômica e social, e ainda seria estabelecida à censura direta aos meios de comunicação. Entretanto, na área teatral, verificam-se interdições de vários espetáculos desde 1965. Sobre o assunto consultar o artigo *A censura e os embates contra um inimigo em potencial*, inserido na coletânea

televisão poderia despontar também como um campo de atuação para o artista socialmente engajado e comprometido com os problemas de seu tempo, o dramaturgo procuraria atuar nas brechas do sistema de comunicação, não abandonando seu projeto inicial, mas procurando apresentar nas telas uma visão crítica da sociedade brasileira ancorada numa leitura da estética realista e na exploração dos impasses e as possibilidades dessa “realidade”¹⁸.

Os pressupostos essenciais da dramaturgia proposta por Vianinha nos tempos do Centro Popular de Cultura, como por exemplo, a necessidade de transformar a sociedade brasileira, tornar a arte mais acessível aos segmentos populares e buscar uma linguagem política e estética capaz de estabelecer um diálogo expressivo com esses segmentos seriam reafirmados de forma acentuada nos *scripts* produzidos para a televisão.

O Matador: vítima ou marginal?

O princípio norteador da obra de Vianinha no teatro, qual seja, o desejo tematizar o universo das pessoas “simples” e o propósito de investir em construções cênicas, diálogos e temáticas que reiterassem o anseio de promover a aproximação entre a dramaturgia e as vivências dos segmentos populares de modo a conscientizá-los da necessidade de transformação da sociedade brasileira seria reafirmada na confecção de *Matador* – seu primeiro texto televisivo premiado. Além disso, o dramaturgo apostava na possibilidade de enveredar por um veículo de comunicação que pudesse oferecer maior amplitude à sua produção¹⁹.

Em diversas situações, Vianinha, não se negaria a reconhecer que a televisão (apesar dos seus *vícios*) era um poderoso instrumento de comunicação, capaz de oferecer *brechas* que deveriam ser ocupadas pelos intelectuais combativos e cômicos de suas “funções” sociais. Contudo, o realismo naturalista adotado nos *scripts* inclinava-se a obscurecer as possibilidades críticas da teledramaturgia, pois a linguagem e o formato utilizados dissimulavam a narrativa, tornando os textos uma extensão das experiências do próprio telespectador. O uso de expressões facilmente

História, Espaço e Meio Ambiente, organizada por Rivail C. Rolim, Sandra C. A. Pellegrini e Reginaldo Dias, publicado pela ANPUH-PR, em 2.000.

¹⁸ Vianna Filho, Oduvaldo. Entrevista a Ivo Cardoso. In: PEIXOTO, Fernando. **Teatro, televisão e política**. São Paulo: Brasiliense: 1983, p. 174-187.

¹⁹ O texto integral da peça foi publicado pela **Revista de Teatro** (julho - agosto de 1965), com a recomendação de que a peça representava *um grande serviço* àqueles que desejassem *orientação técnica sobre peça para TV*.

decodificadas e a ordenação quase casual da ação dramática somada a uma construção cênica ancorada em planos gerais, planos americanos e *closes*, em composições triangulares e justaposições entre planos/contraplanos, tendiam, em maior ou menor grau, a transportar o telespectador ao cerne do enredo, envolvendo-o de tal forma que acabavam afastando-o do universo do estranhamento e da crítica.

O texto escrito e premiado em 1964 foi exibido na TV Globo, pela primeira vez, no programa *4 no Teatro*, em 07 de junho de 1965. Na ocasião, o trabalho contou com direção de Sérgio Brito e foi protagonizado por Sebastião Vasconcelos. A segunda versão de *O Matador* foi exibida em 1972, com a adaptação de Domingos de Oliveira, sob a direção de Régis Cardoso e contou com a participação de Tarcísio Meira, no papel principal, e Mário Lago, como santeiro²⁰.

No *script* de *Matador*, o dramaturgo procura revelar ao telespectador o drama de Epitácio Lino Alaor, um assassino profissional angustiado com os rumos de sua vida. O enredo desenvolve-se fundamentalmente numa cidade do interior da Bahia (não nomeada pelo autor) e se desloca, de acordo com os locais onde ocorrem os assassinatos encomendados, para o Rio Grande do Norte e Paraíba.

Nas produções cinematográficas, bem como, nos programas televisivos, o tempo cronológico não é obrigatoriamente definido em espaço cênico delimitado como ocorre nos espetáculos teatrais. A ação dramática é organizada mediante a estruturação de diferentes ambientes (interior da igreja, escritório da transportadora do personagem Fundão, bar, delegacia, quarto de pensão onde vive o protagonista, entre outros). Conforme determinações expressas por Vianinha, as cenas se iniciam ou se fecham a partir da técnica do escurecimento, de efeitos da iluminação, da fusão de imagens que justapostas, tendem a caracterizar a passagem do tempo e os contrapontos originários do desenvolvimento da estória. As situações se realizam no plano do presente. Predominam os diálogos mas também se verificam interlocuções imaginárias entre o protagonista e personagens não definidas.

A construção dramática não conta com a presença formal do narrador, mas o desenrolar das situações, na escritura original, ocorre ao som

²⁰ Do Caso Especial *O Matador*, participaram Álvaro Aguiar, Ivan de Almeida, Gracinda Freire, Léa Garcia, Mário Lago, Macedo Neto, Emiliano Queiroz, Marcos Wainberg, João Zacarias, Dartagnan Melo e Tarcísio Meira, no papel principal. Esse programa seria reapresentado em 27.02.1977, e ainda, receberia nova versão, apresentada em 20.10.1988, a partir da direção executiva de Paulo Afonso Grisoli e da interpretação de Nuno Leal Maia como protagonista.

de canções que transportam a trama para a realidade em que se inseria o protagonista. Uma canção principal perpassa todo o desenvolvimento do enredo, tematizando as dores, a solidão e o código de honra do matador, por intermédio dos seguintes versos inspirados em Literatura de Cordel:

Viajante, viajor
 Pelo mundo sem maldade,
 Mata homem, mata amor,
 Deixa a sua crueldade.
 Vai levando sua dor
 Atira morte, atirador
 Epitácio Lino Alaor
 Profissão: matador
 Matador. Matador.

Sua vida, sua dor
 Inda e vinda pela vida
 Vai vivendo sem amor
 Sem Maria, sem Cida
 Epitácio Lino Alaor
 Profissão: matador
 Matador. Matador²¹.

Com um sorriso
 Vida encomprida
 Ganha valor
 Ganha juízo
 Epitácio Lino Alaor
 Profissão: sofredor
 Sofredor. Sofredor²².

Pela vida, pela vida,
 Sem entrada, sem saída
 Mas também, mas também
 Procurando um amor
 Epitácio Lino Alaor
 Profissão: matador
 Matador. Matador²³.

²¹VIANNA FILHO, O. Matador. In: **Revista de Teatro**, julho - agosto de 1965, p. 33- 36.

²² Ibid., p. 38.

²³ Ibid., p. 39.

Matador, matador
 Respeita companheiro
 Matador, matador
 Tem o mesmo paradeiro
 Sua vida, sua dor
 Inda e vinda pela vida
 Sem amigo, sem inimigo²⁴

Vou andando, só comigo
 Sem valor, sem sabor
 Epitácio Lino Alaor
 Profissão: matador
 Matador. Matador.
 Morredor. Morredor²⁵.

Essa canção de Geny Marcondes foi composta especialmente para o espetáculo apresentado em junho de 1965. Nessa oportunidade foi cantada por José Damasceno, acompanhado por Jodacil Damasceno no violão. Mediante esse tipo de recurso técnico, amplamente utilizado pelo dramaturgo nos tempos do Centro Popular de Cultura²⁶, o texto apresentava o protagonista e os demais personagens com quem este se relacionava em espaços sociais distintos.

Todavia, como o texto foi produzido com o intuito de ser veiculado pela televisão, apresenta características que evidenciam uma tentativa de alcançar o desenvolvimento de uma linguagem apropriada para a televisão. Não se tratava da adaptação para TV, nem tão pouco de um teatro televisionado. As cenas foram predominantemente recriadas mediante a utilização de cenários próprios e locação de ambientes externos (campo ou cidade). A montagem das mesmas priorizou o realismo na descrição de situações que permeavam a vivência dos segmentos populares, de modo a desnudar práticas políticas comuns no interior do Nordeste (como encomendas de assassinatos), torturas policiais (vultos na escuridão da noite espancam o preso procurando não deixar marcas), figuras típicas do universo social (o padre, o santeiro, o dono de bar, as prostitutas, os policiais).

²⁴ Ibid., p. 43.

²⁵ Ibid., p. 49.

²⁶ Esse recurso usado na composição das peças do CPC também foi utilizado no *Show Opinião* e na comédia *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, escrita em 1966, em parceria com Ferreira Gullar.

O perfil do personagem principal é traçado a partir de um misto de rudeza e ingenuidade. Ele mata suas vítimas sem ao menos saber quem são, mas como devoto de Nossa Senhora, sempre encomenda as almas antes do assassinato. Defronte à imagem da santa (em close), repetidas vezes, roga pela sua própria alma, pede que seus pecados sejam perdoados e que seja salvo o espírito de quem vai morrer. Caracterizado por um paletó surrado, chapéu, óculos escuros e voz mansa, o personagem exhibe um revólver e com orgulho afirma, em inúmeras passagens, sua exímia pontaria a longa distância. Absorto em pensamentos, Epitácio descreve suas aptidões com a arma, imitando os tiros com a boca:

Epitácio – Pá... Dez metros. Puxa? Dez metros, seu? É. Pá. Vinte metros. Vinte metros? Não acredito. Vinte? É, seu. Sem machucar ninguém. (...) Epitácio é melhor. Acerta no som da voz. Epitácio tem mais pontaria que a desgraça, que o Demo, que Belzebu, que o Cão ele mesmo que se morde de ver Epitácio com tanta pontaria, tanta pontaria escoregando pelo meu corpo²⁷.

Solitários, Epitácio não têm parentes, nem mulher, nem amigos. Tem apenas um companheiro de bar, a quem empresta dinheiro e paga bebida. Fascinado pela beleza das mulheres nuas retratadas em calendários, cola-os pelas paredes do quarto de pensão onde vive, mas desconfia de que elas não existam de verdade.

Apaixona-se por uma moça que vive na pensão ao lado da sua, uma prostituta jovem e faceira que penteia o cabelo na janela do quarto (enquadrada da cintura para cima). A personagem aparece *lânguida, escorrida*, cantarolando acaba atraindo a atenção de Epitácio. Insinua-se, mas resiste aos convites dele, se envolve com outros homens. Interessado, ele lhe oferece balas de goma, latas de sardinha portuguesa compradas no Largo da Concórdia (ou Matriz). Ela corresponde sorratamente e tem com ele uma única noite de amor. Embora prometa esperar por ele, desaparece sem deixar pistas, após uma das viagens do matador.

Fundão, apelido de Otávio Gonçalves, é uma espécie de empresário intermediário nas transações. Encarregado de contratar os serviços do matador, no episódio encomenda a morte de dois homens: um político do Rio Grande do Norte – chamado Luís Severo, e um jovem lavrador de nome Argemiro Passos Ribamar. O pseudo-empresário é seu contratante e protetor: providencia advogado, falsifica carteira de trabalho, testemunha a seu favor, lhe fornece um alibi quando necessário. Esse personagem

²⁷ VIANNA FILHO, O. Matador. In: **Revista de Teatro**, op. cit., p. 35.

é imenso, obeso e extremamente sonolento. É o proprietário da Transportadora Belém, onde se situa seu escritório de fachada. Epitácio Lino Alaor lhe tem profunda gratidão por ter oferecido um *enterro de primeira classe* para sua mãe (com o *caixão cheio de flor até a borda*), considera-o como um pai ou irmão, mas ao mesmo tempo o responsabiliza pelas mazelas de sua “profissão”.

Desde o início do drama, apesar de se vangloriar da fama de bom atirador, o maior sonho de Epitácio é deixar de ser matador. Ele estuda eletrônica por correspondência e fez algumas tentativas em outras atividades que não deram certo.

Epitácio – Uma vez arranjei um dinheiro, aluguei um canto na Baixa, comecei um comércio. Perdi tudo. Comprava mais caro, vendia mais barato. Perdi tudo. Tenho a mão dura, a cabeça cheia de fantasma, não sirvo pra coisa calma todo dia. (...) Depois fui fiscalizar jogo. Brigava, me enganavam, eles me enganavam, apresentavam conta errada. Gastava o dinheiro que me davam, esquecia. (...) ²⁸

Cabe ressaltar, que o episódio da morte de Argemiro Passos Ribamar não explicita, no texto, a possível ligação dele com Movimentos de Liga Camponesa do Nordeste, mas denuncia que essas mortes de lavradores, ligadas ou não a essas entidades, freqüentemente encomendadas por latifundiários e/ou políticos, eram muito comuns naquele período.

Mas, ainda perturbado por ter causado a morte do jovem lavrador Ribamar, o matador procura um padre para que este o livre dos pecados. Como o padre, amedrontado pelas confissões, se recusa a absolvê-lo, Epitácio, mais uma vez, roga a Nossa Senhora:

Epitácio – Minha mãe, não quero mais minha mãe, me livre, me liberte. Me ponha um pouco de luz na lama. Nem riqueza lhe peço, nem amor, só lhe peço que me dê a graça de não Ter nojo de mim. De ser como qualquer outro com seu amor próprio. Me dê um facho, minha mãe. Tire Fundão da minha existência, minha mãe. Tire Fundão da minha existência. Me dê outra graça sem ser minha pontaria do inferno. Mas dê, Virgem, lhe subo de joelho o Bonfim, lhe subo de joelho todas as ladeiras da Bahia. Amém ²⁹.

Arrependido e cambaleante, Epitácio Lino Alaor aproxima-se de um santeiro que estava na porta da igreja, o mesmo que teve nos braços o

²⁸ Ibid., p. 47.

²⁹ Ibid, p. 46.

jovem lavrador assassinado. Sem reconhecê-lo e observando-lhe a perturbação, o artesão acaba lhe oferecendo a imagem rústica de São Francisco de Assis. Envolvido pela descrição da história do santo como *um homem que andava no meio dos deserdados chamando todos de irmãos, tirando as culpas das suas costas (...), pondo a culpa no destino* e extremamente impressionado com as habilidades manuais do santeiro, acaba lhe oferecendo pouso e comida. Na pensão, durante um desabafo, identifica-se e assume todas as mortes que carrega consigo. Diante da revelação, o santeiro, comovido, constata ser Argemiro o menino que ele havia ensinado a ler e vendia seus santos na feira. Enfurecido, com o revólver nas mãos, tenta atingir Eptácio, mas erra. Eptácio precipita-se sobre ele, travando um embate rápido que termina com o ferimento grave de Santeiro. Lamentando o fato de o tiro não ter sido certo, teme por sua reputação e acaba dando o tiro derradeiro.

Aturdido com o ocorrido se dirige a um telefone público para contatar o advogado. A cena, operada em tomada aberta, mostra em primeiro plano a figura de Eptácio Lino Alaor junto ao telefone e, em plano secundário, um pequeno empório (utilizando a técnica do plano/contraplano). A câmera aproxima-se lentamente, fechando o quadro no rosto do matador.

Como se pode observar, operando um enquadramento nos moldes do *big close*, ou seja, da ocupação inteira da tela com o rosto do personagem interpretado por Tarcísio Meira, destacam-se as linhas de expressão de seu rosto, desnudando toda a angústia do matador. A intensidade dramática dessa imagem ganharia maior força na fala mansa e pausada do protagonista que profere as seguintes palavras:

Eptácio – O advogado está? A senhora diga pra ele ir dormir em paz, dona. Matei mais um. Pode dizer pra ele que estou aqui pela vida comendo o pão amassado pelo cão, que ele pode ir dormir com a paz da Virgem, com o facho de luz da Ave-Maria, que estou aqui na rua, feito fantasma, comendo minha vida inteira. Diga pra ele, dona que morreu mais um, diga. Que estou aqui bebendo veneno, engolindo gasolina, comendo pedra, com dentes quebrados, meu olho acostumado a ver o escuro, meu ouvido só escutando o barulho de eu me desfazendo, dona...³⁰

Visivelmente contrariado e destruído, Eptácio retorna ao seu quarto de pensão. Indiferente, deita-se ao lado do cadáver jogado num

³⁰Ibid., p. 48.

canto do quarto e procura adormecer. A voz do cantor vai-se perpetuando, enquanto a câmera passeia entre os corpos dos dois. No *script* original publicado pela *Revista de Teatro*, o desfecho previsto por Vianinha implica num foco de luz que vai se fechando lentamente, sob a sonoridade da canção principal do enredo, dissolvendo-se para o fim.

Por certo, embora as cenas iniciais apontem a encomenda do assassinato de um trabalhador rural, a personagem central não é um camponês, nem tampouco um proprietário de terras, muito pelo contrário, ele é um pistoleiro apresentado como uma vítima do mandonismo local e da perversidade da classe dominante. Nesse sentido, nota-se que a intenção principal do autor é focalizar os percalços vividos por um homem cujas ações são manipuladas por um pequeno empresário vinculado a políticos influentes no interior nordestino.

Portanto, a construção do enredo não se ocupa do tema da modernização do campo, nem preconiza a necessidade de organização dos trabalhadores rurais (atitude assinalada em algumas de suas produções teatrais datadas do período anterior ao golpe de 1964). Mas a confecção da trama e a composição do personagem principal, construído e apresentado como mais uma instância de exploração do sistema, de certa forma, acaba reiterando, nas entrelinhas, a idéia de “atraso” do campo. Vianinha já havia apontado esse tipo de interpretação, em outras peças confeccionadas nos tempos do CPC da UNE. No entanto, a discrepância no desenvolvimento econômico e social da região aparece fortemente sinalizada pela existência da corrupção, do mandonismo local e das práticas “reacionárias” de políticos e empresários radicados nessa área. Os tipos rurais de origem abastada, e também, os personagens mais humildes, haviam sido problematizados em outras peças da autoria do dramaturgo, como por exemplo, em *Quatro quadras de terra* (1963) e *Os Azeredos mais os Benevides* (1964). O texto da primeira peça recebeu o prêmio Casa de las Americas (de Cuba), e a segunda, Menção Honrosa no Concurso de Dramaturgia do SNT, em 1966.

No conjunto da obra de Vianinha, percebe-se que as situações ambientadas na cidade e no campo receberam tratamentos diferenciados. Se, no âmbito urbano, a necessidade de conscientizar a população acabou enfatizada pelo autor, reafirmando a urgência de alianças com segmentos dominantes comprometidos com os interesses nacionais³¹, em *O Matador*, parece reconhecida a impossibilidade da construção de uma aliança entre os interesses dos trabalhadores rurais e os latifundiários. Em outras pala-

³¹ Perspectiva assentada na democrático burguesa PCB completar

bras, talvez, esse encaminhamento dado ao enredo estivesse evidenciando a eficácia da articulação apenas entre os trabalhadores e os chamados segmentos “progressistas” urbanos.

A preocupação com a modernização e a divulgação de um ideário de “progresso” frequentemente despontavam nas peças produzidas por Vianinha, nessa época. Entretanto a modernização do espaço rural aparecia quase sempre associada a sua articulação à cidade - aspecto que em contrapartida colocava em evidência o “atraso” de que supostamente se cercava³². Por certo, inúmeras interpretações sobre as possibilidades de desenvolvimento do País estiveram ancoradas num ideário de progresso que, por sua vez, assentou-se em diferentes patamares. Temas como a industrialização, soberania nacional frente ao capital estrangeiro, a organização das classes trabalhadoras, entre outros, alimentaram projetos de significativos segmentos sociais brasileiros, desde os entusiásticos anos do Governo JK até a efervescência política e as expectativas de transformação que permearam os últimos momentos do governo de Jango.

Em *O Matador* todas essas questões ficam subentendidas, não sendo tratadas de forma direta. A estrutura realista do texto volta-se, principalmente, para a reflexão sobre as circunstâncias que envolvem aspectos da violência no Nordeste. Inscrito nesse horizonte, o perfil psicológico do protagonista vai-se construindo mediante o delineamento de impasses interiores e angústias pessoais. O personagem não aponta referências no futuro ou passado (a não ser as frustrações decorrentes das atividades que tentou, mas não conseguiu desenvolver). Sua conduta parece regida pela imposição de vontades alheias às suas.

Comprometido com a proposta de buscar uma dramaturgia genuinamente nacional e popular³³, voltada para os desvendamentos dos impasses do cidadão brasileiro e para superação das mazelas do País, o autor tende a explicitar representações de frações da sociedade brasileira expostas a opressão cotidiana e a marginalidade, como é o caso do próprio pistoleiro ou das prostitutas, que, sem opção, se mantêm na marginalidade. Ao justificar-se perante o santeiro, Epitácio diria:

³² PELEGRINI, Os anos 60 - Um projeto político-cultural em debate. **História**. Assis: Edunesp, 1991, p. 85-100.

³³ A expressão *nacional-popular* inscreve-se na esfera de diferentes formas de manifestação cultural, vinculadas a projetos políticos sociais centrados na questão nacional e na possibilidade de se recuperar um dado passado histórico-cultural tido como patrimônio das camadas populares, capaz de promover as transformações político-sociais consideradas necessárias para a realização da Revolução Brasileira.

Epitácio – Não posso, Santeiro. Dou um tiro de quarenta metros. Não vê que eu sou o cão com um revólver na mão, sou um forte? Sou um homem feito de revólver na mão. Fazer o quê? Me meter na Prefeitura, vou ser lixeiro? Vigia? Acordando às 6 horas da manhã, casa bichada, comendo arroz catado em feira? Eu quero largar isso, Santeiro. Lhe juro. Mas não tenho coragem, fico igual aos outros. Você sabe fazer santo, tem um corisco nas mãos, tem uma graça de Deus. Eu também tenho: a pontaria. Sem isso sou um qualquer. Ninguém pode viver sendo um qualquer, Santeiro. Ninguém.³⁴

Por último, convém lembrar que a montagem do texto exibido pela TV Globo, em 1972, como *Caso Especial* número dezessete, foi gravada em cromia preto e branco e processou algumas alterações na seqüência do roteiro. A estrutura cênica foi subdividida em quatro partes e intercalada com vinhetas do programa e comerciais. As três primeiras partes consistem de um tempo de nove a dez minutos, e a última, de quinze minutos. A trilha musical que acompanha o especial aparece ancorada na sonoridade do violão e de outros instrumentos de percussão³⁵, como, por exemplo, o berimbau e caxixi, que reforçam o tom de suspense, tragédia ou tristeza do enredo. É significativa a utilização desse instrumento de origem africana, pois os mesmos reportam não só a uma sonoridade típica de uma dada região, como também a uma dança e um jogo (luta) repleto de malícia e gingado próprios dos capoeiras. Essa opção do autor converte-se num deliberado movimento que visa resgatar e divulgar elementos peculiares ao universo e às práticas populares nordestinas.

As variações processadas nas falas originais das personagens são quase imperceptíveis, no entanto algumas passagens foram suprimidas da gravação. Esse é o caso da cena em que Epitácio, amargurado com a morte do jovem lavrador, procura um padre para se redimir dos pecados cometidos, e também da cena na qual, embriagado, ameaça atirar na boca do amigo de bar quando este se nega a contar novamente os seus feitos no

³⁴ VIANNA FILHO, O. *Matador*. In: **Revista de Teatro**, op. cit., p. 47.

³⁵ Na cena em que o Santeiro está ensinando eletrônica a Epitácio, no momento em que o artesão consegue fazer o rádio funcionar, está tocando a canção *Gol de Placa*, sucesso popular da época, na voz de Maria Alcina. VIANNA FILHO, O. **O Matador**. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 1972 (Caso Especial no. 17 - Documento número: 51-0006635, no. do cassete 0006635/0006635, RRC – Centro de Documentação da TV Globo/Rio de Janeiro).

episódio em que teria humilhado um sujeito chamado Capistrano³⁶. O seu encontro com Azevedo, um outro respeitado matador profissional, também não é representado no especial.

Mais à frente, ainda foi suprimido um denso momento do original, os instantes em que o matador, na escuridão da noite, é esmurrado na cela por quatro ou cinco policiais, que nas suas falas explicitam o cuidado de não deixar marcas. No original, a cena é bastante violenta. O preso é covardemente tomado de surpresa enquanto dorme, surrado mesmo depois de perder os sentidos, é recolocado inconsciente no banco de madeira onde se encontrava e recoberto com um cobertor. Indícios apontam para o fato de que a idéia inicial era justamente evidenciar práticas policiais comuns àquela época; no entanto, se a cena foi inserida na adaptação realizada por Domingos de Oliveira, para o especial dirigido por Régis Cardoso, certamente não ultrapassou as malhas da censura então instaurada, não constando do Especial exibido pela TV Globo, em 1972.

Tanto na adaptação para o Caso Especial quanto no original, o prólogo da peça é gravado no interior de uma igreja, à noite. Todavia, na primeira versão, Epitácio aparece ajoelhado diante de Nossa Senhora rogando o seu perdão, enquanto na adaptação para o especial optou-se por um *close-up* numa vela acesa e, em seguida, num crucifixo. Sob a sonoridade lenta de instrumentos de percussão, quase numa balada fúnebre, foram enquadradas as mãos do matador colocando munição no seu revólver. Imediatamente, em quadro, o personagem aparece atirando em direção a uma varanda de casa abastada do interior. Num plano secundário, aparece a vítima caída. A resolução cênica do desfecho do enredo também recebeu uma pequena mas significativa alteração. Ao invés de Epitácio telefonar para o advogado, voltar para o quarto de pensão e adormecer ao lado do cadáver do santeiro, na finalização do especial, o matador telefona e reaparece solitário, cavalgando pelos campos, como se estivesse fugindo³⁷.

³⁶ Em todos os encontros de Epitácio com o amigo de bar, geralmente depois de embriagados, essa estória era contada repetidas vezes: *Amigo – Capistrano era o sujeito mais bambambam que existia por aqui. Aí ele teve uma rixa com você. Então o Capistrano veio porque veio, veio falando que fazia e acontecia, vou te dar uma surra. Então você tirou o revólver e comeu ele de bala e aí tirou a calça dele a tiro, aí ele ficou nu no meio da rua*. VIANNA FILHO, O., Matador. In: **Revista de Teatro**, op. cit., p. 42.

³⁷ A cena também poderia ser interpretada como se ele estivesse retornando ao seu cotidiano, ou seja, como se estivesse à procura de outra vítima para assassinar, cumprindo outra tarefa encomendada. VIANNA FILHO, O. **O Matador**. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 1972 (Caso Especial no. 17 - Documento número: 51-0006635, no. do cassete 0006635/0006635, RRC – Centro de Documentação da TV Globo/Rio de Janeiro).

A canção que remetia à sina de Epitácio Lino Alaor, colocando em versos a sua dor e solidão, na montagem dirigida por Régis Cardoso foi circunscrita apenas à sonoridade do dedilhado de violão. Somente no último quadro, enquanto a câmera vai afastando-se da imagem de Epitácio cavalgando sobre o cerrado, são cantados os versos da estrofe: *Profissão: matador. Matador, matador.*

O destino do matador, tanto no original como nas gravações realizadas pela TV Globo, parece ser perpetuado, e como não houvesse uma outra saída, o protagonista resignar-se-ia a ele. O desfecho do enredo mostra-se muito mais disposto a propor a constatação desse drama do que a apontar possibilidades de resolução do conflito (algo que seria indicado apenas de forma implícita). O fato de esse final não ser eticamente positivo, feliz ou construtivo, sugere algumas constatações que nos levam a estabelecer uma relação entre esse desfecho e a situação de desencanto e imobilidade que circundou o autor e a militância de esquerda pega de surpresa pelos militares em 1964. Na contracorrente das elaborações anteriores do dramaturgo para o teatro, nas quais se observa a predominante representação positiva de tipos estereotipados munidos interiormente de uma força social e política intrínseca extraordinária, a postura paradoxalmente rude e frágil de Epitácio Lino Alaor aparece atribuída ao resultado das contradições inerentes à sociedade em que estava inserido.

Esse desfecho do enredo de *O Matador* inscreve-se na esteira dos acontecimentos políticos que abalaram o País em 1964, inserindo-se no universo conceitual de uma dada compreensão de cultura que denota, em última instância, o contínuo alinhamento a arte considerada engajada e comprometida socialmente, mas que se veria abalada, não em sua essência, e sim nas suas estratégias de ação.

Por certo, a adesão do dramaturgo ao trabalho audiovisual enfrentou dura crítica por parte da esquerda: uma referente ao questionamento da qualidade dos projetos veiculados pela TV, outra referente ao tratamento oferecido ao público telespectador; e por último, a sua suposta capacidade de cooptação que levaria o artista a prostituir-se enquanto profissional combativo. Entretanto a própria dramaturgia de Vianinha viria a contestar a homogeneidade de tais colocações: em momento algum, o dramaturgo abandonaria seu projeto inicial, muito pelo contrário, ele procurou dar continuidade ao trabalho de defesa da cultura nacional na esfera televisual.

Mesmo sem desconhecer que a pretensa “transparência” do texto – comum ao realismo naturalista – poderia suscitar uma reação muito próxima do conformismo, Vianinha apostava na possibilidade de desper-

tar elementos problematizadores do social. Nesse aspecto reside a genialidade de sua produção: rapidamente adequada às exigências técnicas do sistema de comunicação de massa, chegando a contribuir efetivamente para a edificação de um conceito de dramaturgia brasileira de televisão, mas disposta a não escamotear sua intensa inquietude transformadora, inclinando-se ao desnudamento da cultura nacional e distanciando-se do pseudo-*hollywoodismo* pretendido pela Rede Globo, na década de 1970.

No âmbito da produção historiográfica, o estudo da teledramaturgia aponta a viabilidade da ampliação do campo e dos objetos da história e, desse modo, contribui para constatação daquilo que a terceira geração da Escola dos Annales salientou, qual seja, a necessidade de se trazer para o centro das pesquisas históricas temas e fontes outrora marginalizadas pela historiografia tradicional.

CORPUS DOCUMENTAL

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

VIANNA FILHO, Oduvaldo. A televisão como expressão. In: **O Globo**. Rio de Janeiro, 22.03.1973.

_____. Entrevista a Ivo Cardoso. In: PEIXOTO, Fernando. **Teatro, televisão e política**. São Paulo: Brasiliense: 1983, p. 174-187.

_____. Entrevista de Oduvaldo Vianna Filho. In: VIANNA, Luiz Werneck. **Opinião**. 29.07.1974, p. 161-173.

_____. No teatro eu pesquiso. Na televisão reafirmo. Com os dois me gratifico. In: GABAGLIA, Marisa Raja. **O Globo**. Rio de Janeiro, 22.03.1973.

_____. Matador. In: **Revista de Teatro**, julho - agosto de 1965.

_____. **O Matador**. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 1972 (Caso Especial no. 17 - Documento número: 51-0006635, no. do cassete 0006635/0006635, RRC - Centro de Documentação da TV Globo/Rio de Janeiro).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. A Indústria Cultural. In: COHN, Gabriel. **Comunicação e Indústria Cultural**. São Paulo: Ed. Nacional, 1977 .

- _____. **Televisão, consciência e indústria cultural.** In: COHN, Gabriel. **Comunicação e Indústria Cultural.** São Paulo: Ed. Nacional, 1977 .
- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. A indústria cultural. O iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da Cultura de massa.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- BETTI, Maria Silvia. **Oduvaldo Vianna Filho.** São Paulo: Edusp, 1997 (Artistas Brasileiros, n. 6).
- BLOCH, Marc. **Introdução à história.** Lisboa: Europa-América, s/d (4ª edição)
- CARDOSO, Ciro F. e Ronaldo Vainfas. **Domínios da História- Ensaios de Teoria e Metodologia.** Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- ECO, Umberto. **A estrutura ausente. Introdução à pesquisa semiológica.** São Paulo: Perspectiva, 1997.
- _____. **Apocalípticos e integrados.** São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. A inovação do seriado. In: **Sobre os espelhos e outros ensaios.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- FEBVRE, Lucien. **Combates pela história.** Lisboa: Presença, 1985.
- FREITAG, Bárbara. **A Teoria Crítica: Ontem e Hoje.** São Paulo: Brasiliense, 1990 (3ª edição).
- MARCONDES FILHO, Ciro. **Televisão. A vida pelo vídeo.** São Paulo: Moderna, 1994 (7ª edição).
- MORAES, Denis de. **Vianinha - Cúmplice da paixão.** Rio de Janeiro: Nórdica, 1991.
- PATRIOTA, Rosângela. **Fragmentos de Utopias – Oduvaldo Vianna Filho, lançado no coração de seu tempo.** São Paulo: FFLCH/USP, 1994 (tese de doutoramento).
- _____. **Vianinha – um dramaturgo no coração de seu tempo.** São Paulo: Hucitec, 1999.
- PELEGRINI, Sandra C. A . A sociabilidade feminina nos palcos brasileiros – um destaque à produção de Leilah Assunção. **Estudos Históricos.** Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2002 (V. 28, p. 87-102).
- _____. Os anos 60 - Um projeto político-cultural em debate. **História.** Assis: Edunesp, 1991 (V. 10, p. 85-100).
- _____. A censura e os embates contra um inimigo em potencial . In: ROLIM, Rivaíl C. PELEGRINI , Sandra C. A. DIAS, Reginaldo (orgs.). **História, Espaço e Meio Ambiente - VI Encontro Regional de História.** Maringá: ANPUH/Paraná, 2.000.

RESUMO

**Televisão, Política e História:
Dimensões da problemática social
na teledramaturgia de Vianinha**

O presente artigo é um estudo da produção de Oduvaldo Vianna Filho na televisão. Ao enveredar pelas possíveis articulações entre a sua teledramaturgia e um projeto nacional de cultura debatido em múltiplas instâncias da sociedade brasileira, a análise termina por revelar o sentido atribuído por Vianinha à atuação num veículo da mídia como a televisão. Tomando como referencial os enfoques desenvolvidos na criação de Casos Especiais como *O Matador*, procura-se analisar a investidura do dramaturgo numa dada linguagem que procura desvelar os impasses vivenciados pelos segmentos populares e propõe a politização do cotidiano.

Palavras-Chave: pesquisa histórica, teledramaturgia, cultura, televisão.

ABSTRACT

**Television, Politics and History:
Dimensions of the social questions
on the tele-dramaturgy from Vianinha**

The present article discusses the viewpoint of Vianinha in the television. In setting out for possible articulations between his teledramaturgy and a national project of culture – then debated in the multiple layers of the Brazilian society – the research in the end reveals the sense attributed by “Vianninha” to the working in a media vehicle such as the television. Taking as reference the focuses developed in the creation of the television special series like: *O Matador*, as to analyses the playwright investiture in a particular language that tries to reveal the impasses lived by the popular class and proposes the politicization of everyday life.

Keywords: history research, tele-dramaturgy, culture, television.