

A PRIMEIRA VERSÃO DE A GRANDE FAMÍLIA: UM MELODRAMA SEM VILÕES NEM MOCINHOS

ROBERTA ALIVES SILVA*

Resumo

Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Afonso Grisolli foram importantes nomes da tradição nacional-popular vinculada ao Partido Comunista Brasileiro desde finais da década de 1950. Em 1973 - ano crítico de repressão, no contexto da ditadura militar no Brasil - reelaboraram a comédia de costumes *A Grande Família*, exibida pela Rede Globo. Este artigo se fundamentará em três etapas, além de introdução e conclusão. O primeiro momento analisará a relação entre emissora capitalista e intelectualidade de esquerda, no período ditatorial brasileiro, com o intuito de auxiliar na compreensão do seriado em questão. A segunda etapa abordará aspectos estéticos e formas narrativas existentes na TV Globo em geral até chegarmos ao caso específico do seriado aqui enfocado. A terceira parte analisará quatro episódios filmados dos quais disponibilizo em minha pesquisa.

Palavras-chave: *A Grande Família; intelectualidade de esquerda; Rede Globo*

Abstract

Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa and Paulo Afonso Grisolli were important names of the national-popular tradition linked to the Brazilian Communist Party since 1950s. In 1973 - a critic year of repression during the Brazilian military dictatorship –they reworked the sitcom *A Grande Família*, aired by *Rede Globo*. This article will build in three different moments. First of all, we will analyze the relationship between capitalist station and leftist intellectuals, along the dictatorship in Brazil, to understand the show we are studying. The second phase will investigate aesthetic and narrative forms existing on *Globo* in general until we get to the specific case of the show focused here. The third part will examine four filmed episodes of this situation comedy.

Keywords: *A Grande Família; leftist intelligentsia; Rede Globo*

Artigo recebido em 25 de Outubro de 2013 e aprovado para publicação em 29 de Janeiro de 2014.

* Mestranda em História, pela Universidade Federal Fluminense e bolsista pela CAPES.

E-mail: hist.roberta@gmail.com

I. Introdução

Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Afonso Grisolli foram três importantes nomes da intelectualidade de esquerda vinculada ao Partido Comunista Brasileiro (PCB)¹. Desde meados dos anos 1950, construíram - junto a outros nomes como Ferreira Gullar e Gianfrancesco Guarnieri - uma tradição teatral preocupada com um teatro para o povo. Em 1961, tal preocupação culminou na elaboração do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE². Neste grupo, os intelectuais defendiam os interesses nacionais, contra o imperialismo e a favor do fim do subdesenvolvimento (MORAES, 2000). A ideologia de valorização da nação e de valores populares ficou conhecida como a tradição *nacional-popular*, existente tanto no pensamento da esquerda quanto no da direita, no contexto histórico em questão (CHAUI, 1984).

Até o início da década de 1960, boa parte da 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 (RIDRIGUES, 1981: 363-463), seria o povo quem concretizaria os ideais revolucionários, portanto precisaria ser “didatizado” pelos intelectuais, responsáveis pela conscientização popular (MORAES, 2000).

Quase uma década depois, em 1973, Vianinha - como Oduvaldo Vianna Filho era conhecido -, Armando Costa e Paulo Afonso Grisolli elaboravam *A Grande Família*³, um programa televisivo dentro da Rede Globo, emissora capitalista que crescia incessantemente a partir de 1969 (KORNIS, 2007).

O presente trabalho analisará quatro episódios do seriado *A Grande Família*, exibidos entre 1974 e 1975⁴. Para tanto, haverá a divisão em três etapas principais e uma conclusão ao final. O primeiro momento refletirá sobre algumas relações entre emissora

¹ Ao falar que os intelectuais eram de tradição comunista, não significa que necessariamente frequentavam reuniões partidárias, mas seguiam alguns preceitos teóricos e filosóficos do Partido Comunista Brasileiro, ou seja, havia uma *cultura política* em comum entre tais intelectuais e o PCB. Sobre o conceito de cultura política, ver: (BERSTEIN, 2009). Especificamente sobre a *cultura política comunista*, olhar: (MOTTA, 2013: 15-37).

² Ver o *Arquivo Vianninha* no site da FUNARTE. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/vianninha/biografia04.html>>. Acesso em: 24/07/2013.

³ A presente análise se restringe à primeira versão do seriado, que durou de 1972 a 1975. Desde 2001, a Rede Globo investe em seu *remake*, que em decorrência dos diferentes contextos das produções e pela longevidade da versão atual, há diferenças consideráveis entre os dois programas homônimos.

⁴ O presente artigo é parte do trabalho que venho desenvolvendo no mestrado. Na dissertação, serão analisados também os roteiros do programa. O escopo documental inclui quarenta e seis roteiros, a maior parte disponível no acervo da Família Vianna, no CEDOC, da FUNARTE, no centro da cidade do Rio de Janeiro. Devido à dificuldade em conseguir com a Rede Globo os episódios televisionados, só foi possível a obtenção de quatro até o momento (fev. 2014). De todo modo, haverá o estudo sistemático aos dois *corpus* documentais no mestrado.

capitalista e intelectuais de esquerda, no contexto ditatorial, com o intuito de auxiliar na compreensão do programa. A segunda etapa abordará questões estéticas e formas narrativas existentes na Rede Globo em geral até chegarmos ao caso específico da série em questão. A terceira parte tratará dos episódios filmados dos quais disponibilizo em minha pesquisa.

II. Os interesses em comum: A Rede Globo e a intelectualidade de esquerda no contexto ditatorial

As emissoras de televisão, em especial a Globo, cresceram bastante com o auxílio da ditadura militar brasileira (1964-1985) (ORTIZ, 1988). Pensando na intrínseca relação entre emissoras e regime autoritário, em geral dois modelos explicativos buscam entender a inserção de comunistas na TV, durante o período em questão. Uma perspectiva encara que houve *cooptação* ao veículo televisivo e outra diz que os intelectuais de esquerda se *infiltraram* no meio de comunicação de massas que mais crescia no país com o intuito de aproveitar as *brechas* do sistema e questioná-lo internamente (ROLLEMBERG, 2009: 377-397). Este trabalho se propõe a traçar um panorama de quatro episódios televisivos do programa a partir de um viés diferente das duas óticas mais comuns acerca do tema⁵. Há a defesa da hipótese de que houve em *A Grande Família* a união de interesses em comum entre intelectuais de esquerda e emissora capitalista, durante o regime autoritário. Objetivando explicar tal hipótese, será feita a seguir uma breve contextualização histórica.

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” (MORAES, 2000).

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 (MORAES, 2000). Foi o momento de abertura a novas propostas estéticas e de inserção mais efetiva na televisão⁶.

⁵Dois exemplos de autores que apresentam e problematizam o binômio *cooptação/infiltração* são Denise Rollemberg (ROLLEMBERG, 2009: 377-397) e Igor Sacramento (SACRAMENTO, 2013: 105-129).

⁶Oduvaldo Vianna Filho, o nome mais conhecido dentre os intelectuais estudados, fez outros trabalhos na televisão antes do seriado *A Grande Família*. Em 1961, escreveu os textos da *Companhia Teatral Amafeu de Brusso*, para a TV Excelsior; em 1964, escreveu as tele-peças *O Matador* e *O Morto do Encantado Saúda e Pede Passagem*, para a TV Tupi; em 1969, trabalhou juntamente com Paulo Pontes na produção do programa de Bibi

Além da censura cada vez maior ao teatro politizado a partir de 1968⁷, a TV era um meio de comunicação que possibilitava o contato com um público muito mais amplo do que o teatral. Somado a isto, a programação brasileira destacava a produção nacional, característica incessantemente valorizada pela intelectualidade de esquerda.

Em entrevista a Luís Werneck Vianna, ao ser questionado sobre o motivo de fazer televisão, 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: 172).

A questão bastante enfatizada por Vianinha sobre a produção nacional era uma característica que desde 1969 vinha sendo aprimorada pela Rede Globo. No período anterior, em relação às telenovelas, a principal autora era a cubana Glória Magadan. Em suas produções, reinavam a inverossimilhança e os cenários exóticos. Com o sucesso de *Beto Rockfeller* (1968-69), da TV Tupi - novela que se preocupava com a verossimilhança e com diálogos contemporâneos -, Magadan foi substituída por Daniel Filho, que entrou na emissora levando para a teledramaturgia a preocupação com temas efetivamente brasileiros e o uso de uma linguagem realista. Era o início do investimento no *padrão Globo de qualidade* (KORNIS, 2007).

Além das modificações internas promovidas pela Rede Globo, o incentivo do regime militar foi fundamental para o desenvolvimento da emissora. Nas palavras de Renato Ortiz, o Estado tinha o duplo papel de “repressor e incentivador das atividades culturais” (ORTIZ, 1988: 116). Os valores nacionalistas também faziam parte do Estado. Portanto,

Ferreira, na TV Tupi; em 1972, começou a escrever episódios para o programa *Caso Especial*, da Rede Globo (SANTOS, 2011).

⁷ Duas peças escritas por Vianinha - apesar de premiadas pelo concurso do Serviço Nacional do Teatro, órgão governamental - foram imediatamente censuradas: *Papa Highirte* (1968) e *Rasga Coração* (1974). (MORAES, 2000).

regime ditatorial, TV Globo e intelectualidade de esquerda possuíam interesses em comum - como a valorização de características propriamente brasileiras -, sendo suas relações *ambivalentes*⁸.

Mônica Kornis resume bem os interesses semelhantes entre intelectualidade de esquerda e emissora:

“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: 102).

III. A melodramática decupagem clássica

Boa parte das produções audiovisuais é marcada pela descontinuidade como consequência da montagem. As opções estéticas podem evidenciar ou amenizar o aspecto descontínuo. D. W. Griffith foi um dos grandes nomes a buscar a neutralização da montagem, a partir do filme *O nascimento de uma nação* (1915), dando início à tradição do denominado *cinema narrativo clássico* (XAVIER, 2005).

As regras de confecção deste tipo de cinema ficaram conhecidas como *decupagem clássica*, em que há a ilusão de *parecer ser real* (XAVIER, 2005). Em outras palavras, especialmente em se tratando de narrativas históricas, o que se vê no cinema ou na televisão aparenta ter acontecido daquela maneira no passado. Mesmo em ficções sem inspiração em fatos reais, o espectador se envolve com a trama pela verossimilhança entre a produção audiovisual e a realidade. Ismail Xavier evidencia que o espectador geralmente sabe que será enganado, mas prefere se deixar enganar (XAVIER, 2003). O observador, ao se deparar com os acontecimentos da tela, possui um *olhar sem corpo*, pois sabe muitas vezes

⁸ O conceito de *ambivalência* foi extraído de Pierre Laborie, que ao analisar a França de Vichy, defende que o termo contradição não é o mais adequado para definir o período, porque gera antinomias que pressupõem ou uma coisa ou outra: “vichistas” ou “resistentes”, por exemplo. Em realidade, o autor acredita que os indivíduos puderam ser um pouco dos dois ao mesmo tempo. Traçando um paralelo com os intelectuais analisados, embora tivessem ideologias diferentes em relação ao regime militar e à Rede Globo, tinham interesses em comum, como a defesa de valores nacionais (LABORIE, 2011: 31-44).

mais do que os próprios personagens sobre o que se ocorre, porém não pode interferir na sequência da obra (XAVIER, 2005).

Em relação à decupagem clássica, todo o processo de montagem - o que inclui planos, cenas, sequências, escalas, dentre outros aspectos que envolvem a confecção da trama⁹ - procura causar a ilusão de continuidade. Mas como será a elaboração narrativa das produções que seguem estas regras construtivas?

Em geral, o padrão narrativo de tal tipo de decupagem é o melodrama. Este não deve ser encarado como um gênero fechado, porque varia de acordo com o contexto histórico de produção de qualquer obra, seja teatral, literária ou audiovisual. Por suas nuances, Peter Brooks adota a expressão *imaginação melodramática* (BROOKS, 1991).

O melodrama surgiu enquanto tradição teatral, na França posterior à Revolução Francesa. Com o fim do Antigo Regime, seria necessário que a nova sociedade laica seguisse um código moral que proporcionasse a manutenção da ordem, em um contexto ainda de instabilidade (BROOKS, 1991).

Portanto, a principal característica da matriz melodramática é a moralidade. Novamente usando uma expressão de Brooks, existe uma *moral oculta* (BROOKS, 1991), ou seja, uma dimensão pedagógica que evidencia, no desfecho de uma obra deste tipo, a famosa *moral da história*. Após os protagonistas passarem por percalços, há a vitória de valores éticos como bondade, honestidade, amor e amizade.

O maniqueísmo também é uma característica presente na imaginação melodramática. As ambiguidades e os problemas da experiência social são simplificados e reduzidos (XAVIER, 2003). Nas origens do melodrama, a dualidade entre o bem e o mal era extremamente evidente com o intuito de oferecer matrizes sólidas diante das incertezas de uma época pós-sagrada (XAVIER, 2003).

Com o advento do melodrama, houve o enfoque no drama individual, inserido no contexto familiar; característica que se perpetua na atualidade. Além disto, o exagero de expressões e sentimentos também é uma de suas marcas construtivas (KORNIS, 2008).

Desde a consolidação do cinema narrativo clássico, o melodrama passou a fazer parte de inúmeras produções audiovisuais. Sua estrutura pedagógica, que elogia determinados valores morais, ajuda a construir identidades nacionais a partir de experiências individuais. Através do microcosmo da sociedade, há a abordagem simplificada de problemáticas mais amplas de uma nação. Hollywood vem fazendo este processo ao longo de

⁹ Ismail Xavier detalha inúmeros termos que envolvem o processo de montagem (XAVIER, 2005).

quase um século nos Estados Unidos e a Rede Globo faz o mesmo desde o final dos anos 1960 no Brasil (KORNIS, 2007).

O melodrama não pôde se manter o mesmo de suas origens teatrais e das perspectivas iniciais de Griffith. Nesse sentido, a matriz melodramática sofre alterações de acordo com contextos históricos, lugares de fala, autores e inclusive por demandas de mercado em um constante processo de modernização. Em todo caso, há a continuidade de determinados preceitos originais, como o maniqueísmo, o exagero, o drama individual e especialmente o desfecho com solução moral (KORNIS, 2008).

É na perspectiva de uma melodramática decupagem clássica que a seguir serão analisados os episódios filmados de *A Grande Família*. Pelo próprio nome da série, o drama familiar sempre se evidenciou. Como toda produção é fruto de seu tempo, haverá a preocupação em perceber os aspectos dos anos 1970 que foram privilegiados. Além disso, como o seriado se passava no subúrbio carioca, se buscará evidenciar o modo como foi representada uma grande capital como o Rio de Janeiro, em suas gírias, referências e costumes¹⁰.

A seguir, haverá a tentativa de responder algumas perguntas como: Quais teriam sido os valores morais mais destacados pelo programa? Como questões nacionais mais amplas foram apresentadas a partir do microcosmo da família? Como foi feita a representação do cotidiano familiar inserido no subúrbio carioca? Quais estereótipos e exageros foram usados? Como se deu o processo de montagem?

IV. Um melodrama sem vilões nem mocinhos

A Grande Família teve uma trajetória antes da entrada dos intelectuais de esquerda - Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Afonso Grisolli - no programa. Seu primeiro episódio estreou em 26 de outubro de 1972 e se baseava nos seriados estadunidenses *Father Knows Best*, que passou entre 1954 e 1960 e *All In the Family*, que durou de 1968 a 1979. Este modelo de seriado era conhecido nos Estados Unidos como *sitcom* (*situation comedy*), o que chamamos no Brasil de *comédia de costumes* (SANTOS, 2011).

¹⁰Vianinha também escreveu produções que tinham o interior do país como cenário e passados no Nordeste do Brasil, havendo referências diferentes de uma cidade como o Rio de Janeiro. Como exemplo, podemos citar a tele-peça *O matador* (1964) e a peça teatral *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, em parceria com Ferreira Gullar. Estes roteiros, bem como inúmeros outros do autor podem ser encontrados no CEDOC, da FUNARTE, no Arquivo da Família Vianna.

Foi somente após a inserção da intelectualidade vinculada ao PCB, no início de 1973, que a audiência subiu¹¹. A razão foi o fato de que a família Silva - sobrenome dos protagonistas do programa - se abrigou (MORAES, 2000). Os problemas, os diálogos, as referências, passaram a fazer parte da realidade brasileira. Tal fator agradava tanto aos interesses dos intelectuais que vinham de uma tradição nacional-popular quanto fazia parte do processo iniciado pela Globo, em 1969, de valorização da identidade nacional em seus programas (KORNIS, 2007).

Pelo menos após a entrada de Vianinha, Costa e Grisolli, os episódios do seriado eram marcados por algum problema ou conflito ocorrido a um ou mais membros da família, havendo ao final uma solução positiva e moral¹². A ambientação era feita quase que exclusivamente dentro da residência dos Silva¹³.

Em uma análise superficial, os personagens aparentam ser marcados por estereótipos: Lineu (Jorge Dória) era o pai e provedor do lar; Irene - chamada por todos de Nenê - (Eloísa Mafalda), a mãe, se enquadrava no perfil da dona de casa tradicional; Floriano - o Seu Flor - (Brandão Filho) era o idoso e resmungão pai de Nenê; Maria Isabel - a Bebel - (Djeane Machado e depois Maria Cristina Nunes), a filha mais velha, era mimada e sonhava com a ascensão social; Agostinho Carraro (Paulo Araújo), esposo de Bebel, era o típico malandro; Júnior (Osmar Prado), estudante de medicina, era o intelectual de esquerda que se comportava como a *consciência* da família, julgando o comportamento dos familiares; Artur - conhecido como Tuco - (Luiz Armando Queiroz)¹⁴, o caçula, era o *hippie* desligado¹⁵. Contudo, houve casos em que os personagens se comportaram de forma ambígua em relação à personalidade padrão. Nenê já se revoltou pelo fato de ser dona de casa, Júnior defendeu determinado princípio moral na teoria, mas se contradisse na prática e Tuco falou algo extremamente coerente, mesmo sendo o mais desatento. Desta maneira, um estudo minucioso da caracterização dos protagonistas evidencia que foram elaborados de forma humanizada,

¹¹O site *Memória Globo* traz a informação de que dois meses após a entrada de Grisolli e Vianinha houve o crescimento da audiência. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-238221,00.html>>. Acesso em: 22/07/2013.

¹² A afirmação foi feita pela análise do material que disponibilizo para a pesquisa e que já foi previamente analisado em minha monografia (SILVA, 2012).

¹³Todos os roteiros e episódios televisivos que tenho disponíveis são ambientados no interior da casa da família, contudo, em conversa com a professora doutora Ismênia de Lima Martins, soube que pelo menos um dos episódios mostrou os personagens em um ambiente externo, no caso, em um show da banda de Tuco.

¹⁴ Informações sobre os atores extraídas de: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-238221,00.html>>. Acesso em: 22/07/2013.

¹⁵A partir da terceira temporada, a família ganhou um novo membro, Chiquinha, filha de Bebel e Agostinho.

passíveis de erros e acertos. Portanto, *A Grande Família* era um melodrama sem vilões nem mocinhos.

V. Uma análise de episódios

Dentre os quatro episódios que serão abordados, um fazia parte da terceira temporada - “Fantástico: o Primeiro Ordenado do meu Genro” (31/01/1974) - e três da quarta e última temporada: “Há Método na Loucura de Tuco?” (20/02/1975), “Não me Leve a Mal, Meu Amor, Mas Eu Não Aguento Você” (13/03/1975) e “Pesadelos de Uma Noite de Verão” (20/03/1975). Os dois primeiros eram em preto e branco e os dois últimos, coloridos. Há a possibilidade de Vianinha ter roteirizado “Fantástico: o Primeiro Ordenado do meu Genro”, mas certamente não elaborou os outros, pois faleceu em 16/07/1974. Após sua morte, Paulo Potes, também de tradição comunista, assumiu a redação junto a Armando Costa. Nos créditos, a autoria do programa continuou sendo em nome de Oduvaldo Vianna Filho, possivelmente como um tributo. As problemáticas do programa permaneceram as mesmas da época em que o principal roteirista ainda era vivo.

A família Silva fazia inúmeras referências à realidade brasileira dos anos 1970. Houve a abordagem de dificuldades financeiras, em um contexto de arrocho salarial da classe média, em decorrência da crise do *milagre brasileiro*; foram enunciadas questões como a emancipação da mulher, os problemas vivenciados por idosos, bem como características do movimento *hippie*. Existiram ainda alusões a jogos de azar, ao futebol e a programas da própria Rede Globo.

Os quatro episódios seguiram as regras da decupagem clássica. Todo o processo de montagem foi contínuo aos olhos do espectador. As cenas majoritariamente aconteceram nos seguintes cômodos da casa: sala, cozinha, quarto de Lineu e Nenê, quarto de Bebel e Agostinho e quarto de Júnior e Tuco. Por causa das dificuldades financeiras vivenciadas pela família, Seu Floriano não tinha um quarto próprio, precisando dormir no sofá da sala. Em momentos de passagem de tempo e troca de ambiente, havia uma música indicando ao espectador que uma mudança ocorreu. Nestas situações, havia a transição de uma imagem para a outra, ao invés do uso da técnica do corte.

A utilização dos planos era facilmente compreensível ao telespectador. Era comum a escolha por *planos conjuntos*, onde eram filmados dois ou mais membros da família, e pela técnica do *plano-contraplano*, mostrando diferentes pontos de vista em um diálogo. O *primeiro plano*, ou *close-up*, era usado para destacar um personagem ou alguma

expressão emotiva como espanto ou alegria. Em relação ao *plano geral*, não era tão frequente, sendo aplicado algumas vezes para fazer a ambientação de determinada cena. Havia momentos em que se optava por um *plano-sequência* maior, quando a câmera seguia um personagem enquanto se movimentava ou mostrava um panorama do posicionamento da família em determinado cômodo. Porém, em geral, os planos eram rápidos e dinâmicos¹⁶.

A música era usada tanto como indicativo de passagem de tempo, como já mencionado, quanto para evidenciar alguma emoção ou característica de determinado personagem. Por exemplo, houve um momento em que Agostinho apareceu acompanhado por um samba que combinava com sua personalidade de malandro. Aconteceu também de tocar uma música triste e melancólica no dia em que Seu Flor estava cabisbaixo. Dentre os quatro episódios, o mais frequente foi a opção por músicas extradiegéticas - ou seja, não escutadas pelos personagens na cena, sendo apenas ouvidas pelos espectadores - e instrumentais; contudo, também houve situações em que os membros da família escutaram canções, como no caso em que Seu Flor colocou “A Deusa da Minha Rua”, de Sílvio Caldas, para tocar na vitrola.

Partindo para a análise dos episódios propriamente dita, “Fantástico: o Primeiro Ordenado do meu Genro” narrou o dia em que Agostinho recebeu um salário pela primeira vez. Bebel contou de forma exagerada a notícia à família; de tão feliz que estava, chorou de alegria. Todos ficaram extremamente empolgados com o fato de que o personagem malandro e que não gostava de trabalhar tinha se tornado responsável, no momento em que sua esposa estava grávida.

Após a alegria veio a tristeza, Bebel contou aos familiares - desta vez rindo de nervoso e igualmente de forma exagerada - que seu esposo queria apostar todo o dinheiro em corrida de cavalos.

Com a desaprovação da família à vontade de tentar ganhar ainda mais dinheiro, Agostinho saiu de casa para o desespero de sua mulher, que passou a chorar copiosamente ao longo do episódio. Enquanto Bebel se lamentava, Seu Flor escutava no rádio que as apostas de Agostinho estavam dando certo. Todos se reuniram e nutriram expectativas de que a família pudesse melhorar de vida.

Após um tempo, as previsões de Agostinho tinham se efetivado e em meio à comemoração familiar, o personagem voltou para casa. O marido de Bebel contou que não

¹⁶As terminologias específicas em relação à linguagem audiovisual foram extraídas da leitura de Ismail Xavier (XAVIER, 2005).

teve coragem de arriscar o dinheiro, pois pensou na filha que estava para nascer e viu que não poderia cometer tal risco. O capítulo se desfechou com toda família brigando com Agostinho, que ficou sem entender o motivo.

Embora a finalização de “Fantástico: o Primeiro Ordenado do meu Genro” tenha sido o desgosto da família, a moral venceu, com Agostinho optando por não correr o risco de prejudicar o bem-estar da esposa grávida e se arrependendo da inicial irresponsabilidade. No mesmo episódio, houve alusão ao *star system* da Rede Globo, em um diálogo no qual Nenê fala que Tarcísio Meira é mais bonito que Francisco Cuoco. Portanto, neste episódio são evidenciados os hábitos de se assistir à televisão e de apostar em jogos de azar, próprios do cotidiano de uma classe média urbana da década de 1970.

Em “Há Método na Loucura de Tuco?”, a família apareceu ocupada logo na primeira cena: uns se arrumando para ir ao sítio do amigo de Lineu, enquanto Bebel e Agostinho pensavam na festa que teriam à noite. No meio de grande falatório, Tuco estava meditando na sala, alheio à sua volta, atrapalhando e estressando os familiares, sendo criticado por todos, com termos como “maluco da aldeia” e “idiota”.

Júnior combinou de sair com a namorada. Lineu, Nenê e Seu Flor foram ao sítio, prometendo para Bebel e Agostinho que voltariam antes das oito da noite para cuidarem da filha do casal, Chiquinha, enquanto os dois iam à festa. O tempo passou; Agostinho e Bebel precisavam sair, porém, os familiares não voltavam do sítio. Um pouco receosos, os pais do bebê deixaram a filha aos cuidados do distraído Tuco.

O tio ficou desesperado por nunca ter cuidado da sobrinha; não conseguia trocar sua fraude e nem sabia como alimentá-la. Enquanto Tuco estava atônito, uma vizinha bateu à porta e pediu para que sua neta dormisse na casa da família com o esposo. O *hippie*, de tão atordoado, não entendeu o pedido e aceitou a estada de dois estranhos em sua casa.

A chegada do casal foi marcada por uma briga, porque vieram de Minas Gerais para comemorar a lua-de-mel no Rio de Janeiro, mas o marido reencontrou uns amigos de faculdade e ficou bêbado. Tuco entrou em pânico, pois a sobrinha não parava de chorar e a neta da vizinha se lamentava constantemente, enquanto o esposo tentava dormir.

Durante sua parte deste episódio, Chiquinha chorou e vomitou. Tuco não sabia o que fazer, até que, depois de muito tempo, descobriu que o bêbado desconhecido era pediatra. Este, após tomar um café preparado pela esposa, conseguiu recuperar a consciência e diagnosticar Chiquinha como tendo infecção estomacal, que se não tratada a tempo, poderia causar desidratação e levar à morte. Tuco comprou os remédios indicados pelo médico e medicou a sobrinha.

Quando a família retornou e descobriu que o caçula distraído salvou a vida do bebê, todos se arrependeram das reclamações que fizeram durante a manhã, por causa da meditação no meio da sala, e abraçaram alegremente Tuco, que foi considerado um herói. Deste modo, novamente apareceu o desfecho moral, com a valorização do personagem inicialmente criticado.

“Não me Leve a Mal, Meu Amor, Mas Eu Não Aguento Você” aborda a briga do casal da terceira idade: Floriano e a namorada Juventina, conhecida como Dona Juva (Elza Gomes). Tudo se inicia com Juva fazendo uma visita aos familiares sem a presença de Flor. Conta que o namorado pediu férias da relação, pois reclamava da geleia de jabuticaba que ela preparava e lhe dava azia, dos passeios no parque, das idas ao cinema e do fato de que Juventina tinha a mania de ficar horas ao telefone. A família reunida riu da situação. Em seguida, Seu Flor chegou e houve um momento de constrangimento até a ex-namorada ir embora. Neste momento, o idoso contou a mesma história, mas sob seu ponto de vista, fazendo críticas ao relacionamento.

Um pouco depois, um amigo de Seu Floriano, Cacá (Abel Pêra), contou que viu Juventina saindo com outro. Este fato desencadeou no ciúme do ancião da família, que manteve uma postura de relutar contra o fato de estar sentido “dor de cotovelo”. Os familiares perceberam o sofrimento de Seu Flor, mas este se manteve orgulhoso e fingindo indiferença.

Cacá novamente fez uma fofoca e contou que Gamboa (Renato Murse), o novo namorado de Dona Juva, era casado e pai de oito filhos, mas em seguida desmentiu o que dissera. De todo modo, Flor, fingindo ser outra pessoa, denunciou o boato para Juventina.

O *clímax* do episódio foi a chegada de Gamboa e Dona Juva à casa dos Silva para tirarem satisfação com Seu Floriano. No fim, os ex-namorados tiveram uma conversa em particular e se entenderam, descobrindo que se amavam mesmo com os defeitos de cada um. Posteriormente, Seu Gamboa, a sós com Seu Flor, contou que de fato era casado e que em realidade tinha nove filhos. Disse que estava cansado de seus problemas familiares e resolveu ter um novo relacionamento, mas que, embora gostasse muito de Juva, sentia falta da mulher e dos seus meninos. Os protagonistas estavam escondidos escutando a conversa dos dois e ficaram indignados com a revelação.

A finalização de “Não me Leve a Mal, Meu Amor, Mas Eu Não Aguento Você” foi o enfoque na felicidade do casal da terceira idade que finalmente havia feito as pazes. Portanto, a solução moral neste caso foi o reconhecimento do amor mediante as diferenças e manias comuns a idosos.

Neste episódio, Seu Flor escutou a música “A Deusa da Minha Rua”, que apesar de ser anterior aos anos 1970, era uma referência compreendida por um público mais velho, como o personagem idoso da família. Outros hábitos de época evidenciados foram: o costume de se escutar rádio, a prática de se ouvir vitrola e a mania de preencher a loteria esportiva, sempre jogada por Seu Flor. Além disso, o cinema também foi mencionado como parte do cotidiano do casal da terceira idade.

Quanto a “Pesadelos de Uma Noite de Verão”, este é o penúltimo episódio da primeira versão de *A Grande Família*. Seu início foi marcado pela família à mesa reclamando de um dia extremamente quente. Após muitas ideias para solucionar o calor, resolveram comprar um aparelho de ar condicionado usado e à prestação. Agostinho liderou a negociação com Pedrada (Eliezer Motta), seu amigo de jogos de azar.

Com a chegada do ar refrigerado, houve muitas discussões de onde instalá-lo e todos queriam se beneficiar com o frescor. Por fim, Lineu deu a palavra final e decidiu que seria no quarto de Bebel, Agostinho e Chiquinha, com o intuito de causar bem-estar à netinha.

A notícia da compra do aparelho rapidamente se espalhou pelo conjunto habitacional onde os Silva moravam. À noite, inúmeras pessoas se aglomeraram no quarto refrigerado e assistiram a uma novela da Globo na época, cujo protagonista era o galã dos anos 1970, Tarcísio Meira. Ao dar meia-noite, Bebel e Agostinho expulsaram as pessoas do quarto, inclusive os familiares.

Durante a madrugada, os membros da família acordaram com calor e descobriram que o ar condicionado pifou. Chamaram o vendedor que imediatamente solucionou o problema, porém, o defeito se repetiu. Os familiares descobriram através de um vizinho que o ar já havia sido seu. Por isso, perceberam que Pedrada sempre vendia e consertava o aparelho até o momento que o comprador se cansava e então partia para outra venda, criando um círculo vicioso.

A família Silva conseguiu seu dinheiro de volta, mas o verão quente continuou. Após a retirada do ar refrigerado, a parede ficou com um buraco. Inicialmente reclamaram do prejuízo, porém depois perceberam que dali saía um vento refrescante. Dessa maneira, apesar da perda do aparelho, o desfecho foi feliz, com os familiares rindo de si mesmos por estarem aproveitando o frescor de um lugar inusitado.

Em “Pesadelos de Uma Noite de Verão”, há a ênfase, muito comum à intelectualidade vinculada ao PCB, na abordagem acerca de problemas financeiros vivenciados pelas classes medianas e populares, ao mesmo tempo em que evidencia a descrição feita por Vianinha ao programa, que dizia que: “No fundo, *A Grande Família* é a

autogozação das nossas dificuldades” (PEIXOTO, 1999: 155), na medida em que os Silva agiram de forma bem-humorada em relação ao buraco na parede. Dando continuidade, o autor disse que: “A partir daí, é fazer com que a família possa enfrentar esses problemas de maneira menos dolorosa, menos desgastante, sem entrechoques. A linguagem é a mais atual possível. Resumindo: *A Grande Família* é acima de tudo a crônica de uma família saudável” (PEIXOTO, 1999: 155).

De fato a linguagem do seriado buscou ser atual para a época, se utilizando de expressões coloquiais e frequentes no cenário carioca. Foram ditos termos como: “amizadinha”, “fundir a cuca”, “urucubaca”, “sirigaita”, dentre outros. Além disso, Tuco criava neologismos, muitas vezes com terminação em “visk”. Por exemplo, em vez de falar geleia, dizia “geleioviska”, ou de modo diferente, no lugar de dizer observando, falava “urubuservando”.

Para além da linguagem, referências da década de 1970, próprias da classe média suburbana foram muito ditas, como algumas já mencionadas. Os costumes de ver televisão, de apreciar atores famosos, de apostar em jogos de azar, de escutar e assistir futebol são alguns exemplos. Em relação ao esporte tão amado pelos brasileiros, o Corinthians foi inúmeras vezes citado, como sendo um time que sempre perdia, porque no período os corinthianos sofreram derrotas consecutivas. Embora não fosse um clube do Rio de Janeiro, o Corinthians, dada sua quantidade de torcedores, era uma referência nacional.

Outras referências do período estão nos roteiros que serão analisados na dissertação. Como exemplo, várias vezes foram citadas as obras do metrô, que estavam ocorrendo no Rio de Janeiro nos anos 1970. Houve também um *script* que falava sobre o desodorante popular da época “Avanço”, como sendo o único possível de ser comprado pela família.

Os roteiristas, bem como a representação dos próprios atores, buscou criar uma identificação com o público, especialmente com a classe média urbana que passava por um momento de arrocho salarial, promovido pelo Estado ditatorial no período em questão.

VI. Conclusão

A breve análise dos quatro episódios filmados buscou mostrar que as relações entre intelectuais de esquerda e Rede Globo, durante o regime ditatorial, não precisam ser encaradas como *cooptação* ou *infiltração*. Em realidade, houve interesses em comum em

ambos os lados: a intelectualidade continuou abordando questões nacionais e populares e a emissora conseguiu aumentar a audiência.

Alguns trabalhos encaram como contradição as relações entre artistas comunistas e televisão¹⁷ ao longo dos governos autoritários brasileiros; aqui há a proposta de encará-las como *ambivalentes*¹⁸. Palavras como “contradição”, “paradoxo”, “ambiguidade” causam estranhamento. A noção de ambivalência propõe a quebra de concepções dualistas que rejeitam a coexistência de oposições. Portanto, ao mesmo tempo em que os intelectuais de esquerda refutaram a ditadura, se beneficiaram de um meio controlado e modernizado pelo regime.

Seria ingenuidade achar que existiu ilimitada liberdade de expressão na televisão, ao contrário houve censura do regime e autocensura das emissoras. Entretanto, este meio de comunicação de massas abriu caminhos para a continuidade de abordagens nacionais e populares, como no caso do programa *A Grande Família*, a partir da entrada de intelectuais de esquerda em sua elaboração. Ao mesmo tempo em que o seriado usou a linguagem melodramática, comum aos programas da Rede Globo, tratou de problemas financeiros promovidos pelo próprio regime ditatorial. Somando a isto, houve grande sensibilidade, por parte dos roteiristas, na construção dos personagens, que foram tratados como humanos passíveis de erros e acertos. Neste sentido, o programa pode ser considerado um melodrama aos moldes da Rede Globo, porém, elaborado com a sensibilidade de membros da esquerda brasileira do período.

VII. Bibliografia

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.

BORELLI, Silvia Helena Simões; ORTIZ, Renato; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. 2ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

¹⁷Como exemplo de pesquisadores que encaram esta relação como contraditória, podemos citar Reinaldo Cardenuto (CARDENUTO, 2013) Marcelo Ridenti (RIDENTI, 2010).

¹⁸LABORIE, Pierre. *op. cit.*

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, p. 31-44.

LAMARÃO, Luisa Quarti. *A crista é a parte mais superficial da onda: Mediações culturais na MPB(1968-1982)*. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2012.

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

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. “A cultura política comunista: alguns apontamentos”. In: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p. 15-37.

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. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PEIXOTO, Fernando. *Vianinha Teatro, Televisão, Política*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

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, p. 363-463.

ROLLEMBERG, Denise. “Ditadura, intelectuais e sociedade”. In: AZEVEDO, Cecília; BICALHO, Maria Fernanda; KNAUS, Paulo; QUADRAT, Samantha; ROLLEMBERG, Denise (orgs.). *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: FGV, 2009, p. 377-397.

SACRAMENTO, Igor. “Por uma teledramaturgia engajada: a experiência de dramaturgos comunistas dos anos 1970”. In: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p. 105-129.

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

SILVA, Roberta Alves. *Vianinha, Armando Costa e a construção do cotidiano da Grande Família brasileira*. Monografia (Graduação em História) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2012.

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

_____. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VIII. Sites Consultados

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

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