

PUGA, Dolores*

<https://orcid.org/0000-0002-8652-4766>

RESUMO: Cinco décadas após sua morte, Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, permanece como um dos mais importantes dramaturgos brasileiros, cuja trajetória no teatro e na televisão esteve profundamente ligada ao engajamento político e à resistência cultural durante a ditadura empresarial-militar. Este artigo, escrito 51 anos depois de seu falecimento e após o marco dos 60 anos do golpe de 1964, analisa sua contribuição estética e ideológica, destacando obras emblemáticas como *A Mais-Valia Vai Acabar*, *Seu Edgar*, *Rasga Coração* e a adaptação televisiva de *Medeia* para a série *Casos Especiais* da Rede Globo em 1972. A partir dessas produções, discute-se como Vianinha articulou elementos do teatro épico, do teatro de revista e da teledramaturgia para construir narrativas que uniam crítica social e inovação estética. Também se examina a atualidade de seu legado, ressaltando a relevância de suas reflexões e práticas artísticas para os desafios contemporâneos à democracia e à justiça social no Brasil.

PALAVRAS CHAVE: Oduvaldo Vianna Filho; Dramaturgia brasileira; Teatro engajado; resistência cultural; teledramaturgia.

ABSTRACT: Five decades after his death, Oduvaldo Vianna Filho, known as Vianinha, remains one of the most important Brazilian playwrights, whose career in theater and television was deeply intertwined with political engagement and cultural resistance during the business-military dictatorship. Written 51 years after his passing and in the aftermath of the 60th anniversary of the 1964 coup, this article analyzes his aesthetic and ideological contributions, highlighting emblematic works such as *A Mais-Valia Vai Acabar*, *Seu Edgar*, *Rasga Coração*, and the television adaptation of *Medeia* for Rede Globo's *Casos Especiais* series in 1972. Drawing on these productions, the study discusses how Vianinha combined elements of epic theater, revue theater, and television drama to construct narratives that merged social critique with aesthetic innovation. It also examines the continuing relevance of his legacy, underscoring the significance of his reflections and artistic practices for addressing contemporary challenges to democracy and social justice in Brazil.

KEYWORDS: Oduvaldo Vianna Filho; Brazilian dramaturgy; Political theater; cultural resistance; television drama.

* Doutora em História Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHC/UFRJ), na linha Poder e Discurso. Professora Associada do curso de História da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Câmpus de Três Lagoas (UFMS/CPTL). Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul do mesmo Campus (UFMS/CPTL). Líder do Grupo de Pesquisa "Usos e Desusos das Linguagens Artísticas" e vice-líder do Grupo "História Antiga e Usos do Passado: novas perspectivas entre o passado e o presente". E-mail: dolores.puga@ufms.br

INTRODUÇÃO

Oduvaldo Vianna Filho, conhecido como Vianinha, é uma figura central na dramaturgia brasileira, sendo responsável por integrar teatro e televisão na luta por uma expressão cultural genuinamente brasileira, comprometido com questões sociais e políticas. Desde jovem, Vianinha demonstrou predileções para o ativismo político e, ao longo de sua carreira, apresentou suas obras como veículo para contestar e problematizar a realidade brasileira. Em 2024, completando 50 anos de sua morte, é possível refletir sobre esse marco significativo que simboliza a sua trajetória e o impacto duradouro de seu trabalho, algo que reverbera ainda em 2025, 51 anos depois. Sua ligação com o Partido Comunista Brasileiro (PCB) e sua atuação crítica contra a ditadura empresarial-militar brasileira consolidaram-se como símbolo de resistência cultural e política no país. Analisar sua contribuição é essencial para entender como o teatro e a televisão, além de atuarem como entretenimento, podem ser ferramentas de conscientização e transformação social.

ENGAJAMENTO POLÍTICO NO TEATRO E NA TV

Filho de um dos pioneiros do teatro moderno brasileiro, Oduvaldo Vianna, Vianinha cresceu em um ambiente onde o teatro e o ativismo eram fortemente entrelaçados. Sua filiação ao PCB foi um marco em sua vida e obra, levando-o a explorar temas sociais e políticos em suas criações. A adesão ao PCB e o contexto de perseguição e censura intensificados pela ditadura empresarial-militar a partir de 1964 aumentaram sua interação contra o autoritarismo. Obras como *A Mais-Valia vai acabar, seu Edgar*, de 1960 marcaram o teatro brasileiro ao colocar a luta operária e a vida da classe trabalhadora no palco. Esse compromisso político não apenas potencializou a denúncia contra a opressão e a desigualdade, mas também alimentou uma produção dramática que buscava representar a resistência cultural.

A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar é uma peça de caráter didático e satírico, com a qual Oduvaldo Vianna Filho oferece uma crítica contundente ao sistema capitalista e às suas relações de exploração. Utilizando a teoria da mais-valia de Karl Marx, a peça traz uma linguagem acessível e humorada para abordar o cotidiano da



O LEGADO DE VIANINHA NA DRAMATURGIA NACIONAL: REFLEXÕES SOBRE ARTE E RESISTÊNCIA 51 ANOS DEPOIS

classe trabalhadora, que, em grande parte, desconhecia os mecanismos de exploração. A figura de Seu Edgar representa o empresário, enquanto outros personagens vivenciam as consequências das dinâmicas capitalistas.

A peça é considerada um marco no teatro político brasileiro, pois serviu como um meio de conscientização de classe em um período em que o Brasil vivia entre forças progressistas e conservadoras. Num cenário em que as classes mais baixas eram historicamente desfavorecidas, *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar* promove o questionamento das condições de trabalho e incentiva a reflexão sobre a exploração econômica. Essa obra possibilitou um novo nível de reflexão sobre as desigualdades sociais e a alienação econômica, questões ainda atuais na sociedade brasileira.

Outra importante obra a ser destacada é *Rasga Coração*, de 1974, uma das peças teatrais mais emblemáticas, feitas um pouco antes de sua morte, e se tornou uma obra-prima que questiona os rumores das lutas políticas e sociais. Ao narrar a história de um homem, Manguari Pistolão – que avançou durante décadas por um Brasil mais justo e se vê confrontado por seu filho com o qual questiona a eficácia e o legado das lutas anteriores –, Vianinha explora a complexidade tensionada entre gerações de militantes. A peça oferece uma leitura profunda sobre as frustrações dos ideais revolucionários e sobre como a luta social se transforma, às vezes perdendo o contato com as necessidades de uma nova geração.

Ambientada no Brasil da ditadura militar, *Rasga Coração* dialoga com a perda de liberdade e a resistência política. Manguari é uma figura trágica que vive o conflito de uma geração que tentou reformar o país mas vê sua luta desvalorizada pela juventude. A peça destaca as falhas, mas também as forças, de diferentes projetos de resistência social, e questiona a perenidade do compromisso com a justiça social em tempos de repressão. Sua suspensão inicial pela censura evidencia o quanto essa obra foi considerada perigosa ao regime, sendo liberada apenas em 1979, às vésperas da redemocratização. *Rasga Coração* continua a ser relevante, inspirando reflexões sobre como o movimento social deve se renovar para enfrentar as desigualdades e a opressão.

Além do teatro, Vianinha é lembrado por sua importante contribuição à televisão brasileira. Em um país onde a televisão era cada vez mais dominante, ele foi pioneiro na tentativa de trazer para o meio televisivo o mesmo comprometimento social que sustentava no teatro. No início da década de 1970, Vianinha criou o



O LEGADO DE VIANINHA NA DRAMATURGIA NACIONAL: REFLEXÕES SOBRE ARTE E RESISTÊNCIA 51 ANOS DEPOIS

programa *A Grande Família* (1972), momento em que conseguiu, mesmo em um ambiente fortemente vigiado, construir narrativas que discutiam temas cotidianos de maneira reflexiva em uma das maiores redes televisivas nacionais: a Rede Globo. *A Grande Família* se destacou pela representação da classe média e suas contradições, funcionando como uma crítica sutil ao regime e aos dilemas sociais enfrentados pelo país. Esse trabalho de Vianinha na televisão rompeu com uma abordagem convencional e lançou uma luz sobre a possibilidade de utilizar a TV para alcançar camadas populares e discutir, ainda que de maneira indireta, temas políticos e sociais.

Além dessa obra, Vianinha se tornou popular ao participar da criação dos chamados *Casos Especiais*, também na Rede Globo, uma série de episódios independentes, que também em 1972 conseguiu produzir a teledramaturgia *Medeia*, inspirada em uma tragédia grega de Eurípides de muito sucesso. A obra, que contou com a participação de grande elenco – como Fernanda Montenegro no papel principal –, suscitou reflexões importantes sobre a grande desigualdade social e o paradoxo diante do chamado “milagre econômico” da ditadura empresarial-militar brasileira. Como outras produções de sua alçada, foi de grande apelo de crítica e público.

TRAJETÓRIA DE VIANINHA: UM DEBATE

Além das visões políticas de seu pai, Oduvaldo Vianna – por meio da adesão ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) –, Vianinha possuía contatos com o teatro brasileiro, sobretudo pela convivência com ele, o qual obteria sucesso com as comédias de costumes do século XIX e começo do XX. Segundo Rosangela Patriota, historiadora e estudiosa de Vianinha, pouco se discutiu acerca do envolvimento de Vianna Filho com as estruturas dramáticas que fizeram parte do trabalho de seu pai. O desenvolvimento da prosódia brasileira, com os aspectos de modernização do texto teatral – elementos fortemente utilizados na dramaturgia que se iniciaria em meados do novo século em diante na busca pela fala coloquial do país e não mais pela linguagem portuguesa – foram legados de Vianna. (PATRIOTA, 2007).

Tais fatores se apontaram de essencial importância para as produções de Vianinha, tanto no que diz respeito à tentativa de se estabelecer um diálogo frutífero com o público, ainda nos fins dos anos de 1950, quanto pela descoberta da capacidade de crítica social das personagens tipificadas. Esse teatro de viés crítico,

O LEGADO DE VIANINHA NA DRAMATURGIA NACIONAL: REFLEXÕES SOBRE ARTE E RESISTÊNCIA 51 ANOS DEPOIS

viu-

se construído em sua constante observação da realidade nacional, e, nestes termos, o contato deste autor com o teatro de revista também se estabeleceu com relevância¹. No entanto, foi com uma postura diferenciada que Vianinha usufruiu desse legado artístico; afinal, as questões sociais e políticas desse autor, apontadas tanto pelo seu tempo quanto por suas inquietações, eram outras. De acordo com Thaís Leão Vieira, outra pesquisadora do dramaturgo:

A presença de Vianinha, como autor engajado e que estabelece um diálogo com o teatro de revista, é inquietante, pois era alguém que fazia suas opções estéticas mediadas por uma acurada reflexão sobre a conjuntura política e cultural. Oduvaldo Vianna Filho, ao recorrer ao teatro de revista para a composição de seus textos, teve uma perspectiva utópica na medida em que ele não usa essa forma teatral de maneira pejorativa e sim, como proposta de transformação, diferentemente dos intelectuais que desconsideraram esse gênero. (VIEIRA, 2008, p. 7)

O significado “utópico” de suas obras deve ser compreendido como seu caráter político na busca pelas mudanças na vida social. Com o intuito de aprofundar nas possibilidades que o teatro de revista poderia oferecer como aparato em sua dramaturgia, Vianinha utilizaria algumas de suas estruturas formais, tais quais a música; porém, sempre de maneira a adaptar essa estrutura ao seu momento histórico. Para Marques:

[...] boa parte da dramaturgia de índole política no Brasil [diga-se de teor engajado], escrita e encenada a partir de fins dos anos 50, frequentemente se articulou em forma de musical. O gênero correspondia ao programa de um teatro popular, capaz de capturar o público pela sensibilidade ao mesmo tempo em que lhe destinava mensagens politizadas. Em *A mais-valia*, por exemplo, o interesse de Vianinha, Chico de Assis e Carlos Lyra (autor das canções, com letras de Vianna) era o de esmiuçar a noção marxista que dá nome à peça, comunicando-se a plateias numerosas com fantasia, humor e música. (MARQUES, 2006, f. 15-16)

O contato entre o teatro de Vianinha e a música foi um fator determinante para a busca de um trabalho cênico que fosse, sobretudo, de caráter didático. Nestes termos, muito embora o teatro de revista brasileiro tivesse sido um primeiro contato do autor com as formas de utilização da canção como instrumento dramático,

¹ As “personagens-tipo”, como eram chamadas, foram tradição do teatro de revista para construir críticas sobre suas funções e relações na sociedade. Para isso, elencava-se um conjunto de características fixas para cada uma delas, fazendo com que, por meio de suas apresentações durante a peça, o público tivesse um contato de reflexão sobre os pensamentos e atitudes tomadas. Há, neste recurso, certa influência do teatro épico. (VENEZIANO, 1991); (MARQUES, 2006).



O LEGADO DE VIANINHA NA DRAMATURGIA NACIONAL: REFLEXÕES SOBRE ARTE E RESISTÊNCIA 51 ANOS DEPOIS

certamente Vianinha construiu positivos diálogos com a revista política de Erwin Piscator, em que a base do teatro de agitação se apontou como elemento a favor das questões que abordava a partir da década de 1960 – suas características épicas e não-realistas como fator, tanto para a riqueza poética da criação artística não-objetiva, quanto para uma base de discussão social mais ampla². A peça *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, de 1960, foi fruto dessa fase experimental do Grupo Arena – de que o autor era integrante –, pois já existia a procura cada vez maior pela aproximação com as camadas populares, pela saída das pequenas salas de espetáculos (impasse discutido nos Seminários de Dramaturgia pelo qual fez parte), além de constar em sua estrutura, as ideias de Vianinha aliadas às teorias estéticas e políticas, neste momento, sobretudo das teorias de Piscator. De acordo com Vianna Filho:

É preciso uma outra forma de teatro que expresse a experiência mais ampla da nossa condição. Uma forma que se liberte dos dados imediatos, que organize poeticamente valores de intervenção e responsabilidade. Peças que não desenvolvam ações; que representem condições. Peças que consigam unir, nas experiências que podem inventar e não copiar, a consciência social e o ser social mostrando o condicionamento da primeira pelo último. (VIANNA FILHO, Apud MARQUES, 2006, f. 29)

O elemento épico e didático talvez tenha sido um dos maiores fatores de encontro de ideias entre Vianinha e Paulo Pontes, uma vez que este, além de se engajar na Rádio Tabajara da Paraíba com seu programa “Rodízio”, nos anos de 1950, discutindo de maneira irônica os problemas e dificuldades do povo (sobretudo a questão da subsistência), participou ativamente do CEPLAR (Campanha de Educação Popular) para fazer com que as pessoas pudessem, por elas mesmas, enxergar de maneira crítica a própria realidade. Essa característica pedagógica levaria às futuras relações teatrais de ambos com a criação do Centro Popular de Cultura (CPC).

Foi exatamente por meio de uma agitação política e pedagógica que Paulo Pontes fazia um trabalho paralelo ao realizado pelo CPC e a UNE de maneira geral. E justamente pelas semelhanças, o encontro entre Vianinha e Paulo se deu em um dos projetos da UNE – a UNE Volante. Esta, ao buscar alcançar a maior parte das

² Segundo Szondi: “A fórmula das tentativas de Piscator – a elevação do elemento cênico ao histórico, ou, em sua acepção formal, a relativização da cena atual em função do elemento não atualizado da objetividade – destrói a natureza absoluta da forma dramática, permitindo que um teatro épico se desenvolva”. (SZONDI, 2001, p. 130).



O LEGADO DE VIANINHA NA DRAMATURGIA NACIONAL: REFLEXÕES SOBRE ARTE E RESISTÊNCIA 51 ANOS DEPOIS

regiões brasileiras, chegou a João Pessoa e à prática de Pontes. Unem-se, assim, duas visões que se completavam no processo que envolveu o desenvolvimento do teatro engajado brasileiro.

É de suma importância compreender que à medida em que Vianinha passa pelos anos de 1960 na busca desses ideais de “povo brasileiro” – alavancados com os resultados de peças tais quais *Eles não usam black-tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri – suas obras dialogam mais com as teorias de Brecht quanto à defesa da estética teatral aliada ao engajamento. As ideias do teatro épico, com a narratividade e as personagens-tipo faziam parte do desenvolvimento desse projeto de Vianna Filho na busca de um diálogo explícito e objetivo e da determinação cada vez mais sistematizada desse “povo”: o operariado (como na peça de Guarnieri explicitada), os trabalhadores rurais, etc. A visão dialética foi legitimada, em que pese a discussão de uma estrutura econômica da sociedade brasileira, e, nesse sentido, as individualidades foram descartadas das temáticas em prol da relevância da identificação coletiva.

As personagens-tipo ganham novos e aprofundados olhares quanto a uma percepção social e política. Cada expressão dos atores significaria um contato com as considerações de Brecht acerca do *Gestus* como elemento primordial da compreensão dramática.

A atitude que os personagens assumem em relação uns aos outros é o que chamamos esfera do *Gestus*. Atitude física, tom de voz e expressão facial são determinadas por um *Gestus* social: os personagens injuriam-se, cumprimentam-se, esclarecem-se uns aos outros, etc. (BRECHT, 1967, p. 209)³

Contudo, o golpe militar em 1964 trouxe consigo outras atribuições ao significado político. Neste momento histórico, falar em teatro engajado constituía-se na tentativa constante de dizer sobre a falta de liberdades na ditadura, cujas práticas se viam, cada vez mais, na luta pela sobrevivência. Uma luta contra a censura, a violência e o conturbado cotidiano dos brasileiros em geral; e não apenas pela idealização do que fosse o “povo” do país.

Essa recolocação quanto ao papel do teatro nacional na época – responsável por outras sistematizações no campo das escolhas estéticas – foi a atitude tomada

³Dentre as peças de Vianinha as quais percebe-se com mais clareza a característica da teoria do *Gestus* desenvolvida por Brecht, tem-se, além de *A mais-valia*, a obra *O auto dos 99%* (1962), em que as personagens se fundamentam e se expressam segundo caricaturas sociais.



O LEGADO DE VIANINHA NA DRAMATURGIA NACIONAL: REFLEXÕES SOBRE ARTE E RESISTÊNCIA 51 ANOS DEPOIS

por

vários artistas, entre os quais, Vianinha e Paulo Pontes e, posteriormente, Chico Buarque. A criação do Grupo Opinião, por parte dos dois primeiros, no mesmo ano do estabelecimento do golpe simbolizou essa virada de pensamento. Segundo Pontes:

“O grupo Opinião conseguiu formular, em termos práticos, aquilo que existia na teoria. Colocou no mesmo palco Nara, Zé Kéti e João do Valle, que são três vivências diferentes, conseguindo apresentar pessoas de diversas camadas sociais diferentes num palco, todas com a mesma opinião.” (PONTES, 1977, p. 38).

Paulo Pontes aponta, assim, a renovada dimensão política: cada vez mais, representar os problemas do país significava discutir temáticas comuns às várias camadas sociais. Isso foi uma questão muito importante para os diversos artistas, entre eles, Vianinha, que passou a debater também sobre a classe média e classe média baixa, questão que é possível identificar sobretudo em seus trabalhos da década de 1970, após o período de recrudescimento ditatorial com o Ato Institucional número 5 de 1968 (AI-5). Dos exemplos mais consideráveis é possível pensar justamente em peças teatrais como *Corpo a Corpo*, de 1970 – que abordaria a presença de apenas uma personagem: um publicitário que renuncia seu trabalho crítico em busca de alto salário e oportunidade profissional de crescimento na carreira –, e em teledramaturgias como *A Grande Família* e *o Casos Especiais – Medeia*.

Contudo, nesses shows como no *Opinião*, onde a música se torna o elemento principal, o teatro de revista volta a ser uma influência – que marcaria até o fim da carreira de Vianinha –, pelo seu caráter de proximidade com o público devido à urgência e clareza na informação da mensagem; mas também, segundo Patriota, por contribuir à “[...] elaboração de um texto dinâmico, com personagens, estrutura e ritmo definidos, diálogos ágeis [...]” (PATRIOTA, 2007, p. 17). Foi com essas características que Vianinha desenvolveria um texto como *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de 1967, contendo elementos da cultura popular nordestina, tais como a fala.

De qualquer maneira, e em meio a um momento de incertezas, esses artistas começaram a criar diálogos com outras visões estéticas. Para intelectuais como Vianinha, não era um período capaz de fornecer bases a mais cisões entre eles. Era preciso saber dialogar com outras formas de arte; não por pensar que seriam mais “corretas”, mas por compreender que o instante histórico demonstrava a necessidade de unir forças e formas de luta para um possível caminho frente às dificuldades e à falta de determinações quanto ao futuro nacional. De acordo com Patriota:

[...] Vianinha apropriou-se das conquistas da vanguarda para desenvolver um diálogo mais efetivo com aquela circunstância



O LEGADO DE VIANINHA NA DRAMATURGIA NACIONAL: REFLEXÕES SOBRE ARTE E RESISTÊNCIA 51 ANOS DEPOIS

histórica, isto é, personagens e situações fragmentadas, vários fios narrativos, mesmo com a presença de um eixo central, simultaneidade de ações em diferentes espaços e a iluminação adquirindo um papel fundamental na condução dramática. (PATRIOTA, 2007, p. 32)

As palavras de Patriota são análises não apenas das adaptações da vanguarda feitas por Vianinha. É possível perceber essas características em todo um movimento teatral e teledramatúrgico do período, uma vez que representam a complexidade das diversas questões socioculturais.

As características estéticas como um todo revelam uma questão importante para compreender o processo histórico, tanto para Vianinha, quanto para os demais artistas que com ele dialogavam. Para Patriota: “[...] a diversidade de recursos estéticos se fez presente, não como processo evolutivo, mas como uma apreensão cíclica de ideias e formas a serem (re)significadas pelo próprio momento [...]” (PATRIOTA, 2007, p. 31). Tais considerações são reveladoras ao pesquisador, que necessita observar cada um desses intelectuais como, também, sujeitos históricos pensando e agindo sobre a sua época.

UMA ANÁLISE DE CASOS *ESPECIAIS* – *MEDEIA*

O gênero predominantemente dramático somado a outras formas de expressão perpassou, de forma geral, as ideias dramáticas de Vianinha, que buscava dialogar com formas estéticas diferenciadas para corresponder às questões de seu momento histórico. A concepção que apontava positivamente este gênero estaria ainda mais presente no trabalho de ambos na televisão, e, posteriormente, nos *Casos Especiais* desenvolvidos por Vianna Filho na Rede Globo – momento de experimentação de um trabalho mais aprofundado nos âmbitos do realismo e da criação de *Medeia* em 1972.

Vianinha já havia percebido as estratégias de produção da Rede Globo no início dos anos de 1970, com a valorização dos programas nacionais e aproximando, em suas telenovelas, de uma linguagem realista (MORAES, 1991, p. 232-238). Para ele, segundo Dênis de Moraes: “[...] a vinculação com o real atrairia um público mais amplo do que o dos melodramas [...]” (p. 234). Mas foi com os *Casos Especiais* que Vianinha ousaria na tentativa de mesclar as linguagens do cinema e do teatro na



O LEGADO DE VIANINHA NA DRAMATURGIA NACIONAL: REFLEXÕES SOBRE ARTE E RESISTÊNCIA 51 ANOS DEPOIS

busca de um novo contato com o público. Segundo Paulo Afonso Grisolli, diretor desse programa na Rede Globo:

Ali aconteceu a experimentação mais intensa na busca de uma linguagem, de um processo narrativo através da câmera. [...] *Medeia*, escrita pelo Vianna, apresentava uma evolução, foi muito bem-feita. Era um filão que se experimentava: vamos tentar pegar os clássicos e transpor para a realidade contemporânea. Tudo isso, enfim, refletia a maior inquietude transformadora da televisão no Brasil. (GRISOLLI apud MORAES, 1991, p. 234)

A televisão servia, assim, como um instrumento para que intelectuais como Pontes e Vianinha pudessem estender seu contato com um público que seria inúmeras vezes maior, buscando construir bases para novas experiências capazes de responder ao momento de complexidade do país. Remetendo à sua experiência na televisão, Vianinha explicitou em uma entrevista realizada em 1973:

Como o teatro, a televisão exige a ação dramática e a palavra. Com a diferença de que a televisão tem um compromisso visual que, se aproximando do cinema, é superior a ele. Isso faz com que a televisão tenha uma agilidade maior de cenas e de estímulos. A mim parece que a comunicação da televisão é mais urgente e mais aguda. [...] A linguagem da televisão é um pouco mais complexa: usa menos gente do que no teatro, o diálogo é mais intenso, mais frequente, e a estruturação, mais simples. A linguagem é mais cotidiana que a do teatro, 'voa' menos e se aproxima mais da linguagem falada. Em teatro, às vezes, a força poética do texto é que dá o peso e o clima. (VIANNA FILHO apud MORAES, p. 235)

Os *Casos Especiais* criados por Vianna Filho continham uma valorização do texto, mesmo com falas de personagens mais simplificadas. Tudo isso vinculado à necessidade de fatores visuais e sonoros de *Medeia*. Ao partir de uma análise estrutural dessa obra, percebe-se o sentido que existe na consideração de Grisolli ao afirmar que o fio condutor da narrativa se determina pela câmera. Ela prepara o público e organiza, inclusive nas partes estratégicas, aquilo que é apresentado, cortado para os intervalos comerciais – afinal trata-se de televisão – e, no retorno, seguido com o clima devido para o restante da obra. Porém, mais do esse elemento primordial na trama, ainda é possível observar que a sequência das primeiras cenas se dá pela passagem da canção tema por cada situação e personagem. A música em questão é apontada na rubrica do texto: *Água do Rio*, de Noel Rosa e Anescar Filho:

Tudo ficou diferente
Depois que você me deixou
Dos nossos beijos ardentes
Hoje resta o amargo sabor



O LEGADO DE VIANINHA NA DRAMATURGIA NACIONAL: REFLEXÕES SOBRE ARTE E RESISTÊNCIA 51 ANOS DEPOIS

Até a água do rio
 Que a sua pele banhou
 Também secou com a saudade
 Que a sua ausência deixou
 A lua não tem mais brilho
 O sol não tem mais calor
 O pomar não dá mais fruto
 O jardim não dá mais flor
 Daquelas noites tão lindas
 Que nos inspiravam o amor
 Hoje só resta saudade,
 Muito sofrimento e dor.
 (VIANNA FILHO, 1999, p. 130)

A música ressalta a dor da personagem Medeia que é traída pelo sambista Jasão quando este vai casar com Creusa (filha de Creonte) – personagem que se torna Alma em *Gota D'água* – e tem que conviver com o abandono para os cuidados de duas crianças que teve com ele. Em linhas gerais, a obra de Vianinha tem como base de enredo Joana, que vive em um lugar pobre do subúrbio carioca, onde Creonte é a personagem responsável por controlar uma escola de samba.

Certamente, a música – na ocasião da teledramaturgia de Vianinha –, já existia antes da criação de sua obra. Ela foi abordada de maneira proposital para a temática. *Água do Rio* possui uma função ao ser apontada na obra de Vianna Filho, e esse fator é relevante, na medida em que nos revela a forma como a linguagem e a estrutura de *Medeia* foi pensada a ser. A música de Noel Rosa e Anescar Filho é apontada inicialmente, ainda no prólogo. É composta de uma intenção capaz de enriquecer as imagens da obra – servindo de “assistente” da câmera – e, ao mesmo tempo, funciona para apresentar cada personagem (suas vivências e personalidades) e como elas se interligam umas às outras.

Abre. Conjunto residencial popular já velho. São muitos prédios. Pobreza. Lixo. É noite. Falta de luz em corredores e pátios. Crioulos reunidos embaixo, cantam a música “Água do Rio” (De Noel Rosa de Oliveira e Anescar do Salgueiro) – CORTE – Apartamento de Medeia no conjunto pobre. Percebe-se que é cuidado com capricho. Medeia sentada numa cama, na sala, ouve no rádio a música “Água do Rio”, ódio no rosto, na alma, na vida. Geme feito bicho acuado. Rosna. Na pia, num canto da sala – pacote de vela, alguidar, dália, farofa, imagens de umbanda na sala. Seu Exu. Ogum.

Fotos de Jasão, com fantasia da ala dos compositores de escola de samba, uma capa de revista com Jasão, faixas de cidadão samba.

[...]

Câmera vai até o quarto. Uma menina, três anos, dorme num catre, outro menino 4, 5 anos, sentado na cama (Outra cama amontoada quase no exílio quarto). Assustado, Dolores, a vizinha, sentada ao lado dele.



O LEGADO DE VIANINHA NA DRAMATURGIA NACIONAL: REFLEXÕES SOBRE ARTE E RESISTÊNCIA 51 ANOS DEPOIS

[...]

CORTE. Corneta de alto-falante, em quadra de escola de samba, toca a música “Água do Rio”, caminhão de barril de chope encosta na frente da quadra, cozinheiras preparam panelas enormes. Há frangos depenados, quartos de carne, os barris de chope descem, Creonte dá ordens. Jasão, no meio da quadra, é cumprimentado por amigos. (VIANNA FILHO, 1999, p. 130-131)

Todas essas considerações fazem parte das várias rubricas, cujo papel se fundamenta na explicação detalhada da passagem da câmera (por isso os cortes), os detalhes dos cenários, a importância de cada elemento para as personagens e, assim, se determinar como recurso visual. Neste caso, a música é um fator de continuidade de ações e cenas, como se cada personagem agisse logo após as ações do outro. Ainda em outros pontos, quando a câmera não possui mais a música como auxiliar, as cenas se desenrolam como se acontecessem ao mesmo tempo – e esse efeito se dá justamente pelos cortes como elementos cênicos.

CORTE – No apartamento de Medeia a música pára de tocar no rádio
 LOCUTOR – De Jasão de Oliveira – “Água do Rio”. Jasão de Oliveira casa amanhã com a Creusa, a princesinha de Guadalupe...

Medeia desliga o rádio. Anda como fera acuada. Vai para a pia. Põe areia numa panela, milho, alho. Põe a panela no fogo e vai ao quarto. O filho está deitado agora mas de olho aberto, assustado. Dolores, sentada ao pé da cama, olha com medo para Medeia.

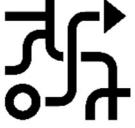
CORTE – Creonte e Jasão sozinhos. Creonte abraça e conduz Jasão.
 [...]

CREONTE – [...] essa Medeia anda pelas ruas imprecando de mim, cuspido veneno em esquina e porta de botequim, tenho medo dela. Tomei a decisão de expulsar ela do bairro, e vai ver, teus filhos vão ter que ir juntos.

JASÃO – Faz isso não seu Creonte, faz não. Me dá um tempo vou conseguir falar com ela, fazer um acerto, é que ela não quer me receber. Não quer palestrar, mas ela acalma. Deixa a vida correr um pouco por ela mesma.

Medeia, alucinada, faca na mão. CORTA – num armário, no quarto dos filhos de Jasão. (VIANNA FILHO, 1999, p. 131-132)

O corte das cenas nos diálogos entre Jasão e Creonte revela características abordadas por Vianinha ao explicar a forma dos diálogos de uma obra transmitida na televisão. Muito embora possuam intensidade, sua estrutura é simples e se aproxima da fala coloquial. Mesmo possuindo personagens que conduzem suas ações e pensamentos, não é por meio do diálogo que esses elementos são revelados. Em diversos momentos, a imagem é a responsável por passar uma mensagem detalhada e forte, fornecendo as características profundas das personagens.



O LEGADO DE VIANINHA NA DRAMATURGIA NACIONAL: REFLEXÕES SOBRE ARTE E RESISTÊNCIA 51 ANOS DEPOIS

Pode-se tomar como exemplo a cena em que Jasão vai conversar com Medeia, buscando convencê-la de ser mais racional. Ele não consegue persuadir Creonte de evitar que a expulse do lugar onde mora, restando a ela apenas um dia – ela tem dívidas a pagar em seu apartamento e Creonte se julga poderoso o suficiente para expulsá-la –, mas tenta mostrar a ela que a falta do bom senso é que poderá provocar a desgraça dela e dos filhos. Jasão quer que Medeia não o proíba devê-los. Eles estão na casa da vizinha Dolores.

JASÃO – Não adianta conversar com você. Se você aceitar a sensatez, poderá ficar aqui, eu me comprometo, é minha palavra. Verei meus filhos muitas vezes [...]

[...]

MEDEIA – Vai embora, Jasão, sai sai. (Abre a porta) Vai para a tua menina de 18 anos que nunca vai exigir lealdade de você, só vai exigir brilhos. Isso você tem Jasão, vai, vai para o teu casamento.

Jasão vai. Vai até a porta de Dolores. Bate. Dolores Abre. Os filhos com ela. Jasão se abaixa, abraça os filhos. Beija a menina longamente. Passa a mão nos seus cabelos.

MENINA – Você vai voltar?

JASÃO – Vamos ver, mocinha. Vamos ver.

Jasão se abraça com a menina. Fala com ela. Fala com o menino. Medeia olha. Encosta-se na porta. Seu rosto vai marcando sua terrível descoberta.

MEDEIA – (Voz) Você gosta dos seus filhos, não é, Jasão? É capaz de abandoná-los, mas gosta deles, não é? Eles te admiram. Te dão a impressão de que você se interessa pelos outros. Meu Deus! Então é esta a vingança? É isto que tenho que fazer?

Jasão trás os filhos até diante de Medeia. Olha-a ainda uma vez, como se esperasse uma mudança na decisão de Medeia sobre eles.

MEDEIA – (Voz) É isso! São vocês. É com vocês que a dor dele será insuportável. Teus filhos, Jasão! Vou acabar com o pouco que você pôs no mundo!

Jasão sai. Medeia entra com os meninos. (VIANNA, FILHO, 1999, p. 144) [destaque nosso]

A complexidade apontada por Vianna Filho acerca da linguagem televisiva – linguagem essa ainda mais ousada nos *Casos Especiais* – se encontra, assim, na mescla desses fatores: aquilo que cruza, como efeito estético, os diálogos com a apresentação das personagens por meio das imagens – que no caso do texto, são simbolizadas pela rubrica. Essas concepções traduzem a riqueza dos elementos da rubrica de *Medeia*, ao mesmo tempo em que transmitem a densidade das situações com cada fala. Ao final da obra, Medeia envenena seus filhos e foge de táxi. Ela não suporta o que fez e acaba tomando do mesmo veneno. Crianças e Medeia morrem.

UM LEGADO COMO RESISTÊNCIA: OS 60 ANOS DO GOLPE EMPRESARIAL-MILITAR BRASILEIRO

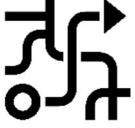
A adaptação de *Medeia* por Oduvaldo Vianna Filho, transmitida em 1972 na série *Casos Especiais* pela Rede Globo, é um exemplo fascinante de como o clássico grego foi reinterpretado para dialogar com o contexto político e social brasileiro. Escrita em plena ditadura militar, a peça utiliza a tragédia de Eurípides como veículo para refletir sobre a opressão, as relações de poder e os dilemas éticos que permeavam o Brasil daquele momento.

Na versão de Vianinha, a obra ultrapassa os limites da tragédia familiar e conjugal para oferecer uma alegoria do autoritarismo e da violência estrutural que marcavam o regime militar. A traição de Jasão e a expulsão imposta à *Medeia* feita pelo poderoso Creonte podem ser lidos como metáforas da perseguição política e do sentimento de exclusão vivenciado por aqueles que ousavam questionar a ordem vigente. O destino trágico da protagonista reflete o dilema moral de quem resiste às opressões de um sistema, mesmo quando isso exige escolhas radicais.

A ditadura empresarial-militar brasileira se consolidou como um regime marcado pela exclusão sistemática de vozes dissonantes. Nesse contexto, a figura de *Medeia*, uma mulher excluída pela sociedade em que vive, dialoga diretamente com as experiências daqueles que foram marginalizados ou perseguidos pelo regime. O sentimento de abandono e traição de *Medeia* pode ser visto como um reflexo da ruptura da sociedade brasileira com os ideais de liberdade e democracia que haviam florescido antes de 1964.

Além disso, o ato final da tragédia, em que *Medeia* toma uma decisão drástica e violenta para desafiar o poder que a opõe, ecoa os dilemas enfrentados por aqueles que lutaram contra o regime, frequentemente à custa de suas próprias vidas ou da segurança de seus entes queridos. A peça, nessa leitura, não apenas denuncia a violência do autoritarismo, mas também problematiza os limites éticos da resistência.

Em 2024, completando 60 anos do golpe, a sociedade brasileira enfrenta desafios que tornam o resgate do legado de Vianinha mais urgente do que nunca. Em tempos marcados por crises econômicas, polarização política e ataques às instituições democráticas, a obra de Vianinha surge como um lembrete poderoso do



O LEGADO DE VIANINHA NA DRAMATURGIA NACIONAL: REFLEXÕES SOBRE ARTE E RESISTÊNCIA 51 ANOS DEPOIS

papel que a arte pode eleger na conscientização social e na luta por justiça. Retomar sua dramaturgia não é apenas um ato de homenagem, mas uma forma de fortalecer os laços com a história de resistência e reforçar o compromisso com a democracia.

É fundamental considerarmos a importância de artistas como Oduvaldo Vianna Filho, que transformaram sua arte em uma arma contra a opressão. Seu trabalho é um lembrete de que a luta pela justiça social, pela igualdade e pela democracia é contínua e multifacetada. Vianinha não apenas denunciou as injustiças de sua época, mas também construiu uma obra que inspira ação, reflexão e transformação. Em um Brasil que ainda busca superar as marcas do autoritarismo e construir uma democracia plena, o legado de Vianinha serve como um farol. Ele nos mostra que a resistência é possível, mesmo nos momentos mais sombrios, e que a arte pode ser um dos instrumentos mais poderosos para imaginar e construir um futuro melhor. Portanto, revisitá-la em 2024 é mais do que necessário – é um ato de renovação de nosso compromisso com os valores democráticos e de justiça social que ele tanto defendeu.

Cinco décadas após sua morte, o legado de Oduvaldo Vianna Filho permanece essencial na dramaturgia nacional, tanto no teatro quanto na televisão. Suas obras continuam a ser referências na representação da luta pela democracia, dos direitos civis e da resistência cultural em tempos de repressão. Vianinha simboliza um modelo de dramaturgo que usou sua arte não apenas para entreter, mas como ferramenta de reflexão e denúncia, o que incentiva novos dramaturgos a seguirem uma linha de teatro e TV comprometida com a realidade social. Esse legado é de extrema relevância em um país que continua a enfrentar desafios de igualdade e justiça. O resgate e a análise de sua obra em 2024 são também um convite para que as novas gerações se inspirem em seu exemplo de engajamento e luta, reconhecendo a importância de um teatro e uma televisão que sirvam à conscientização política e ao empoderamento social.

REFERÊNCIAS

BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético* – ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.



O LEGADO DE VIANINHA NA DRAMATURGIA NACIONAL: REFLEXÕES SOBRE ARTE E RESISTÊNCIA 51 ANOS DEPOIS

MARQUES, Fernando. “*Com os séculos nos olhos*” – teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. 2006. 386 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006. Disponível em: http://bdtd.bce.unb.br/tedesimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1524. Acesso em: 19 abr. 2008.

MORAES, Dênis. de. *Vianinha – Cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Nôrdica, 1991.

PATRIOTA, Rosangela. *A crítica de um teatro crítico*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

VIEIRA, Thaís Leão. Humor e utopia em Oduvaldo Vianna Filho. *Fato & versões* – Revista de história da faculdade Católica de Uberlândia, Uberlândia, v. 1, n. 1, jan./jul. 2008. Disponível em: www.catolicaonline.com/fatos_versoes. Acesso em: 21 mai. 2008.

Fontes:

PONTES, Pontes. Entrevista inédita com Paulo Pontes. In: BARROS FILHO, Omar de; VEIGA, Rui. (Orgs.). *Paulo Pontes – a arte da resistência*. São Paulo: Versus, 1977, p. 38. v. 1. Coleção Testemunhos.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Medéia*. Cultura Vozes. Petrópolis: Vozes, v. 93, n. 5, 1999.

Recebido em 13/08/2025

Aprovado em 02/10/2025