



A questão do concretismo em *Moço em estado de sítio*

The debate of concrete poetry in *Moço em estado de sítio*

Gabriella Pereira Rodrigues¹

Elizabete Sanches Rocha²

DOI: 10.5281/zenodo.14541056

Resumo

O artigo propõe examinar a maneira que o concretismo aparece na dramaturgia de *Moço em estado de sítio* (1965), de Oduvaldo Vianna Filho, orientada pelo debate presente em textos fundamentais de Antonio Candido e Haroldo de Campos. A análise da dramaturgia, com ênfase nas cenas em que o protagonista Lúcio trabalha no suplemento literário, flagra as teses defendidas por Candido sobre a utilização de elementos textuais e visuais do concretismo em favor da propaganda, demonstrando assim a inquietação daquele momento histórico sobre o avanço da indústria cultural alavancada pela ditadura e, com isso, o cerco aos intelectuais de esquerda. A dramaturgia revela o empenho de reflexão do autor no momento seguinte ao golpe militar e a atualidade deste tipo de exercício teatral como tentativa de apreender a realidade e comunicá-la.

Palavras-chave: Oduvaldo Vianna Filho; Teatro brasileiro; Dramaturgia; Ditadura; Teatro político.

Abstract

This article aims to examine how concrete poetry appears in the dramaturgy of Oduvaldo Vianna Filho's *Moço em estado de sítio* (1965), guided by the debate in fundamental texts by Antonio Candido and Haroldo de Campos. The analysis of the dramaturgy, with an emphasis on the scenes in which the protagonist Lúcio works in the literary supplement, reveals the theses defended by Candido on the use of textual and visual elements of concrete poetry in favor of propaganda, thus demonstrating the concern of that historical moment about the advance of the cultural industry leveraged by the dictatorship and, with it, the siege of left-wing intellectuals. The dramaturgy reveals the author's effort to reflect on the moment following the military coup and the relevance of this type of theatrical exercise as an attempt to grasp reality and communicate it.

Keywords: Oduvaldo Vianna Filho; Brazilian Theater; Dramaturgy; Dictatorship; Political Theater.

¹ Gabriella Pereira Rodrigues realiza mestrado sobre a dramaturgia de *Moço em estado de sítio*, com fomento da Fapesp, no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, Araraquara, Brasil. Dramaturga integrante do grupo Seu Edgar Teatro & Cia. E-mail: gabriella.rodrigues@unesp.br.

² Elizabete Sanches Rocha é docente do Departamento de Relações Internacionais da FCHS-Unesp de Franca-SP e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da FCL-Unesp de Araraquara-SP. Foi pesquisadora sênior da Fundação Memorial da América Latina na Cátedra Unesco/Unitwin, em 2022, e professora visitante da Universidad Nacional del Litoral, em Santa Fé, Argentina, em agosto de 2023, pela Associação de Universidades Grupo Montevideu (Augm). Atualmente é orientadora do mestrado, em desenvolvimento, da autora deste artigo. E-mail: elizabete.sanches@unesp.br.

O debate entre Campos e Candido

Em 1997, Haroldo de Campos publicou “Tradição, Transcrição, Transculturação: o ponto de vista do ex-cêntrico”, originalmente em inglês e a partir de outro escrito de 1980.³ O texto tinha entre muitos objetivos responder o comentário de Antonio Candido, encarado como crítica aos concretistas, em “Literatura e subdesenvolvimento” publicado em 1970, originalmente em francês.

Quando acionou o debate, Candido revelou certa preocupação com a necessidade de vigilância extrema num “continente sob intervenção” – a ditadura empresarial-militar brasileira – para que “não sejamos arrastados pelos instrumentos e valores da cultura de massa” (1989, p. 146). O autor reconhecia que as experiências modernas, apesar de “fecundas sob o ponto de vista do espírito de vanguarda e da inserção da arte e da literatura no ritmo do tempo, como é o caso do Concretismo”, poderiam ser manipuladas politicamente do lado errado, numa sociedade de massas. Candido acrescenta:

Com efeito, apesar de no momento elas apresentarem um aspecto hermético e restritivo, os princípios em que se baseiam, com recurso à sonoridade expressiva, ao grafismo e às combinações sintagmáticas de alto poder sugestivo, podem eventualmente torná-las muito mais penetrantes do que as formas literárias tradicionais, funcionando elas como instrumentos não-literários, mas por isso mesmo mais penetrantes, junto a públicos massificados (Candido, 1989, p. 146).

O interesse deste apontamento está em que a América Latina não passe “da segregação aristocrática da era das oligarquias para a manipulação dirigida das massas, na era da propaganda e do imperialismo total”, nas palavras do autor (Candido, 1989, p. 146). Portanto, o que se chama de massificação do público está no cerne da questão por se tratar do processo-chave daquele momento histórico, intensificado pela ditadura que abriu espaço na cultura para a entrada de diversos instrumentos da indústria cultural, como no caso da consolidação das gravadoras estadunidenses, que foram fundamentais tanto para a veiculação do tropicalismo na música quanto na instauração da dinâmica de produção musical dependente do monopólio desses estúdios e seu modelo empresarial,⁴ além da

³ Versão sucinta do texto “Da razão antropofágica: Diálogo e diferença na cultura brasileira”. In: PEREIRA, Livia M. **Paulo Leminski, tradutor de Petrônio: Satyricon, Estudo e Comentário**. 2020. Tese (Doutorado em Linguística) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

⁴ Ver: TOLEDO, Paulo Vinicius Bio. **Debates sobre teatro e sociedade após o golpe de 1964: reflexão e trabalho teatral de José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal**. 2018. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. DOI: 10.11606/T.27.2018.tde-17072018-170648. Acesso em: 11 set. 2023.

ampliação massiva da televisão por todo o território nacional.

Assim sendo, a maior penetração dos elementos oriundos dos pressupostos da poesia concretista, mesmo com seus aspectos herméticos e restritivos, poderia se dar através de seu uso, pela propaganda, como instrumento não literário destinado a públicos massificados. Ou seja, o jogo de subordinação da propaganda sobre este elemento artístico, para seus interesses e objetivos de atingir e abranger o maior público possível com a proliferação das ideias e valores imperialistas, poderia se dar também pela capacidade penetrante da intersecção de aspectos textuais e visuais.

Por sua vez, Haroldo de Campos defendeu o atributo crítico da transcrição enquanto esforço sistemático feito pelos concretistas que “sustentava propostas radicalmente vanguardistas no nível da linguagem, numa tentativa de desenvolver uma poesia antidiscursiva, sintético-ideogrâmica”, sem que o movimento da poesia concreta deixasse de lado sua preocupação com a tradição, mas com uma revisão reflexiva da tradição, de uma perspectiva crítica e criativa (Campos, 2013, p. 128).

Segundo Campos, essa “devoração crítica” encara o “legado cultural universal” com alteridade por meio do “exercício necessário de autocrítica” que serviria ao relacionamento dialógico e dialético entre o nacional e o universal para ruptura em negação da atitude reverencial diante da tradição, implicando assim na expropriação, reversão e des-hierarquização em forma de pedagogia ativa para o fomento da criação e da mastigação crítica do universal.

Dessa forma, podemos deduzir que, se para Campos a criticidade da transcrição seria a precaução tomada pelos concretistas contra a manipulação política prevista por Candido, para Candido seria o processo de massificação o disparador da captura do concretismo em favor da hegemonia imperialista. Dessa forma, a intenção crítica dos pressupostos concretistas não blindaria a poesia concreta de ser capturada pela indústria cultural,⁵ apesar de seus esforços sistematicamente críticos, porque a captura aconteceria não pela ausência da crítica no concretismo, mas, como Candido aponta, pela sua verve estetizante e pelo seus princípios de “sonoridade expressiva, grafismo e combinações sintagmáticas de alto poder sugestivo” ou, nas palavras de Campos, pela criação “antidiscursiva e sintético-ideogrâmica” da poesia concreta que seriam de assimilação

⁵ Com isso não estamos querendo dizer que alguma obra possa se blindar de ser capturada para os fins da indústria cultural, mas, com esta análise, estamos interessadas em identificar e demonstrar os processos de captura que acontecem.

ligeira e favorável à propaganda de massas, justamente pelo seu caráter não literário e portanto mais penetrante.

No teatro, esse processo de captura do concretismo parece estar demonstrado na dramaturgia de *Moço em estado de Sítio*, de 1965, escrita por Oduvaldo Vianna Filho, no calor do momento das reflexões sobre como e qual poderia ser a prática teatral realizável após o golpe empresarial-militar, quais suas tarefas a partir das urgências daquele momento histórico e qual a autocrítica necessária com relação ao que foi realizado culturalmente até 1964.

A questão em *Moço em estado de sítio*

Em “Perspectivas do teatro de 1965”, texto reflexivo anterior à finalização da dramaturgia de *Moço*, Vianinha reconhece as dificuldades do ano que se iniciava oriundas da perspectiva geral do Brasil em 1965. Ao mesmo tempo em que o autor declarava otimismo em decorrência de certa efervescência teatral com as montagens de autores nacionais e estrangeiros, ele também sugere uma condição para que este aparente otimismo se consolidasse em cenário positivo no decorrer daquele ano:

Então o teatro brasileiro em 1965 ou se empenha na sua libertação participando do processo de redemocratização da vida nacional, na consagração dos sentimentos de soberania e vigor do povo brasileiro – ou, então – alheio a um dos momentos capitais de nossa história – poderá ficar incluído entre os que tiveram a responsabilidade de descer sobre o Brasil a mais triste e estúpida de suas noites (Vianna Filho, 1983, p. 104).

Em *Moço*, datada de junho de 1965, estão presentes temas importantes para discussão crítica a favor da libertação do país no que tange, em específico, à atuação dos artistas do teatro de classe média. Entretanto, a peça não foi montada e por isso não serviu a este propósito, diferentemente do amplo debate que *Show Opinião* (1964) e *Liberdade, liberdade* (1965) geraram na opinião pública e na produção intelectual sobre o período. Na dramaturgia em questão, o protagonista Lúcio Paulo, que pertence à classe média, é um jovem ator e dramaturgo, integrante de um grupo de teatro politizado dirigido por Bahia. Lúcio almeja que o grupo encene sua peça sobre revolução, enquanto Bahia defende que a peça não seja montada, uma vez que Lúcio não enxerga que a revolução inscrita na peça é, na verdade, fracassada, não vitoriosa como, aparentemente, se apresenta. A dramaturgia,

entretanto, não gira em torno desse conflito apenas; ao lado dele estão outras situações de trabalho que envolvem a busca de Lúcio por reconhecimento e sucesso financeiro a partir de uma postura social oportunista, ambígua e de agitação. É em outro emprego, num suplemento literário, que a questão sobre o concretismo surge. No final da parte dois da dramaturgia, após Jean-Luc pedir a Estelita que consiga colocar Lúcio no suplemento literário, o protagonista vai a uma reunião com os colegas, Nívea – irmã do dono da revista, o Galhardo – e Bandeira, o editor. Bandeira explica a todos o projeto editorial:

BANDEIRA - Queremos fazer um movimento de arte lúcido. Sem paixão mas sem geometria pura. Empenhado. Atingir as coisas antes de seu significado provisório. A concretude das coisas. Aqui estamos, no mundo, carregados de responsabilidades, para nada. Não viemos para a felicidade, nem para a tranquilidade. É terrível mas só viemos para a verdade (Vianna Filho, 2021, p. 70).

Percebe-se facilmente que Bandeira – nome que remete a um grande poeta brasileiro e ao símbolo visual de um objeto representativo – seria um tipo aderido aos pressupostos concretistas, mesmo que de maneira vulgar. Lúcio, na sequência, sugere mais violência crítica e tensionamento para estimular os leitores da revista e, com isso, torná-la influente.

LÚCIO - Acho que aprendi uma coisa. O mundo é ele mesmo, todo aberto mas sem motivo. Não há mais nenhuma comodidade porque não há mais em que acreditar. E é preciso se empenhar, avançar, para que todos não precisem mais acreditar. Concordo – não será a tranquilidade mas será pelo menos a verdade.

BANDEIRA - É exatamente isso.

NÍVEA - Viu, Estelita? Pelo menos ele fala mais bonito que você. (*Sorrisos*) Meu Deus, se meu marido me vê nessa reunião com verdades, tranquilidades - tem uma síncope.

LÚCIO - Vocês me perdoem (*A Nívea*). Desculpe, mas eu queria colocar um problema. Do plano que você mostrou, Bandeira, eu acho que está muito fechado em si mesmo... serão artigos, trabalhos de vocês... Mas se o motivo é influir, acho que falta violência... criticar tudo o que está sendo feito, cada livro, cada artigo. Disso eu não abro mão: as coisas são para todos ou não são.

NÍVEA - É um agitador, Bandeira. Até que enfim um agitador em carne e osso.

BANDEIRA - Eu pensei muito nisso. Tenho medo de cair em radicalizações de cada lado, na falta de diálogo...

NÍVEA - Estou de acordo com o agitador. Isso aqui é um museu, agitador.

VOZES - Mas o suplemento é de estudo. – Vai virar Fla-Flu. – Tem que manter distância, não? – Vai virar Fla-Flu. – Tem de enfrentar isso. – Melhor do que passar despercebido.

BANDEIRA - É verdade que a polêmica será inevitável.

VOZES - Isso é. — A polêmica é inevitável. — Nada é inevitável, nada. Não é?

JEAN-LUC - Estou de acordo. Isso é. Viemos para a verdade. (*Diz isso pra todo mundo*) (Vianna Filho, 2021, p. 70-72).

A princípio, chama a atenção que Lúcio pode facilmente figurar como um representante do discurso que Roberto Schwarz, em texto de 1969, chamou de “deformação populista do marxismo” (2008, p. 76), que esteve em voga no Brasil desde 1950, e funcionava como uma ideologia para a manutenção da aliança de classes defendida pelo PCB e que dela resultava um anti-imperialismo com forte sentido de reforma do capitalismo em solo brasileiro, ao invés da organização para a abolição deste sistema de exploração. Sobre a ideologia, Schwarz (2008, p. 77) acrescenta:

De maneira vária, sociologia, teologia, historiografia, cinema, teatro, música popular, arquitetura etc., refletiram os seus problemas. Aliás, esta implantação teve também o seu aspecto comercial — importante, do ponto de vista da ulterior sobrevivência —, pois a produção de esquerda veio a ser grande negócio, e alterou a fisionomia editorial e artística do Brasil em poucos anos. Entretanto, se nesta fase a ideologia socialista servia à resolução de problemas do capitalismo, a cada impasse invertia-se a direção da corrente.

A proposta de Lúcio, no suplemento, visa torná-lo “um grande negócio” por meio de tensionamentos e apontamentos entendidos, pelos presentes na reunião, como oriundos de uma pessoa de esquerda, através de, por exemplo, a promoção do debate pelo contraditório, ainda que a concepção de Lúcio seja de descrédito total, o que revela, portanto, sua ausência de horizonte revolucionário. Já a lucidez almejada por Bandeira, em conjunto com sua busca, cria outro amálgama entre dois pressupostos aparentemente distintos, um que parte da noção de que não há mais significado que ordene a realidade e outro que busca revelar a verdade. Lúcio e Bandeira concordam em abrir um campo de disputa simbólico através da publicação de posicionamentos divergentes, como estratégia para alcançar popularidade. Entretanto, se não há sentido que ordene a realidade, ao invés da explicitação de qualquer verdade, daquilo que é verificável e incontestável, o choque de ideias mais fomentaria a criação de polêmicas. Essa combinação, portanto, apenas aparenta criticidade. Este Lúcio, que causa boa impressão com sua fala bonita — que, novamente, parece estar relacionada a sua formação política —, e que acredita que a revista é para todos ou não é, revela, no entanto, seu esvaziamento. Se não há no que acreditar e

nem tomada de posicionamento, não há verdade que possa ser compartilhada, a não ser uma infinidade de opiniões.

Curiosamente, o primeiro trabalho do Grupo Opinião, o *Show Opinião* (1964), argumentava sobre o direito à opinião que todo cidadão tem para “formar e cantar, mesmo que a ditadura não queira” (Schwarz, 2008, p. 95) e que, no final das contas, apesar da relevância enquanto ato político contra a ditadura, revelou também os limites políticos e ideológicos dos seus fazedores, pela ausência de uma crítica com a aliança de classes do período anterior ao golpe. O redirecionamento sobre estas questões, trazido por Vianinha com *Moço*, nos revela a maneira como o autor poderia estar refletindo sobre estas questões e o limite da opinião. Várias análises sobre *Moço* sugerem uma ligação entre a trajetória de trabalho de Vianinha com Lúcio e, sem dúvidas, nessa dramaturgia o autor flagra o processo de cooptação dos intelectuais de esquerda pela indústria cultural, processo iminente naquele período e que, de fato, ocorreu, a exemplo da passagem de Vianinha pela Rede Globo, anos depois. Talvez o autor pensasse essa dramaturgia como um exercício sobre sua posição, sem que por isso consideremos que Lúcio – essa figura cínica e ambígua – seja, necessariamente, sua representação.⁶ Parece-nos mais interessante, inclusive, considerar que o posicionamento de Vianinha esteja espalhado através de outros pontos de vistas das personagens que contém alguma afinidade de classe com o autor, como Bahia que “prioriza a realização de um trabalho amplo, em subúrbios e fábricas, com a finalidade de levar o teatro às massas populares” (Betti, 1997, p. 218), nas ações pragmáticas de enfrentamento de Suzana e até mesmo em Jean-Luc pela sua perspicácia para articulações engenhosas e generosas, tudo isto articulado numa tessitura multiforme de contradições.

Na cena seguinte, Lúcio comenta com a irmã e a mãe sobre o editor do suplemento e o poema concretista que escreveu influenciado pelos interesses e pressupostos de Bandeira, a fim de impressioná-lo:

⁶ Se é possível e interessante relacionar a vida de Vianna com sua obra, a ocasião do “Comício pela legalidade”, na Cinelândia, em 28 de agosto de 1961, nos parece um episódio incontornável. Segundo Dênis de Moraes, “Vianinha discutia com um grupo de pessoas a crise político-militar, na esquina da avenida Rio Branco com a rua Araújo Porto Alegre, a dois passos da Cinelândia. De repente, dez policiais à paisana exigiram aos berros que se encostassem na parede e entregassem os documentos” (2000, p. 126). Vianinha foi preso e torturado, passou 24 horas no Dops (Departamento de Ordem Política e Social), em uma cela imunda, com as roupas rasgadas, à base de pão e água. Saiu de lá fichado e humilhado. No episódio ficcional em *Moço*, durante o protesto estudantil na Cinelândia, também em um momento anterior ao golpe empresarial militar de 1964, que também termina com repressão policial, Lúcio foge, deixando para trás os colegas do grupo de teatro, acovardado.

LÚCIO - Esse Bandeira é um cara genial, Lúcia. Compreende? Era isso, era isso que eu tinha na cabeça me queimando. Era isso, meu Deus do céu. É a sintaxe. Você quer dizer uma coisa, tem a sintaxe, que não é você, que é patrimônio, não deixa ninguém ser sozinho, amarra as palavras, o sentido fica o mesmo de sempre. Ele quer acabar com isso, entende? A palavra, jogada uma contra a outra, usando o espaço. A gente pinta com palavra. (*Tira o papel da mão da mãe*) Com licença. Olha aí. Mostrei pro Bandeira. Ele quer que eu trabalhe com ele. O Estelita está na secretaria do suplemento. Mas ele é zenbudista, pomba. Amarra tudo. Não é uma arte de olha umbigo, não. É participante. Estelita amarra. (*Devolve o papel à mãe*)

COTA - Não entendo, Lúcio! Ah. Fome amarela, fome fome, fome céu... Você entende, Lúcia?

LÚCIA - Ahn, mãe?

COTA - Isso é espiritismo. Sabe que dona Adélia do 703 faz sessão espírita? Aquela gorda, de olho pequenininho...

LÚCIO - Fome amarela é a fome, mãe. Fome fome são as duas se juntando. Fome céu é a fome da gente. De não sair de dentro da gente e ter de aceitar e...

COTA - Creio em Deus Padre. Creio em Deus Padre. (*Riem*) Por que é que fome céu está nesse cantinho da página, menino? Tem a página toda, ele põe aqui no cantinho. Creio em Deus Padre. (*Riem. Cristóvão entra. Cristóvão fica parado*) Cristo, olha isso... do Lúcio, que vai ser publicado, que o Bandeira gostou muito... fome amarela, fome fome... (Vianna Filho, 2021, p. 72-73).

A maneira como Cota compreende e não compreende o poema de Lúcio torna a cena cômica, primeiro porque a leitura de Cota pode ser reconhecível ao leitor que tivesse as impressões parecidas às da personagem e, portanto, riem-se juntos e também porque o riso da mãe, em contraposição à importância que Lúcio confere ao poema, torna a obra fora do lugar da impressão de importância e realização competente que o autor almeja causar principalmente no editor.

Ao longo das cenas seguintes, Lúcio conquista a admiração do editor e Bandeira declara que gostaria de demitir Estelita para colocar Lúcio em seu lugar. Lúcio se posiciona contra, pois foi este mesmo colega que conseguiu a oportunidade do emprego. Entretanto, após algum tempo Lúcio ocupa o cargo que era do amigo. O estreitamento da relação entre Bandeira e Lúcio é tamanho que o editor financia a impressão de cartazes da poesia de Lúcio e os dois vão às ruas de madrugada colar os materiais.

(*A luz esmorece. Abre em Bandeira e Lúcio. Bandeira com cartazes e uma lata de cola na mão*)

BANDEIRA - Estou cansado... meu braço, poxa... Esse tapume é bonito, hein? De dia ele toma um sol...

LÚCIO - Tapume genial. (*Riem*)

BANDEIRA - (*Distancia-se*) Vem ver... (*Lúcio se afasta também*) Ficou bom o cartaz, Lúcio. (*Tempo*) Onde está a Nívea?

LÚCIO - No carro, dormindo.
 BANDEIRA - Nívea, Nívea.
 NÍVEA - (*De fora*) Hein?
 BANDEIRA - De todos, esse tapume é a nossa obra-prima. Hein?
 NÍVEA - Lindo. (*Tempo*) Querem um sanduíche?
 (*Os dois olham o cartaz. Nívea entra com os sanduíches. Comem. Olham*)
 BANDEIRA - A cidade devia ser toda assim, Lúcio. Poesia nas paredes...
 Não está muito frio, não?
 LÚCIO - (*Tira o casaco. Dá a Bandeira*) Põe.
 BANDEIRA - E você?
 LÚCIO - Meu calor é de dentro... (*Riem*)
 BANDEIRA - Vamos pregar na Central.
 NÍVEA - Cinco horas da manhã, Bandeira.
 BANDEIRA - Central. (*Tempo*)
 NÍVEA - Está frio o sanduíche, não é?
 BANDEIRA - Nunca comi nada tão bom, Nívea. Hein, Lúcio?
 LÚCIO - É. (*Sorriem. Passa um sujeito. Olha o cartaz. Tempo*)
 SUJEITO - Rafa, Rafa, vem cá. Vem ver uma sacanagem. (*Entra um outro. Olham um tempo. Riem. Saem. Os três riem. Abre em Cristóvão. Cota lê um jornal*)
 COTA - 'Os cartazes permaneceram pregados menos que o tempo normal... O povo ou ria ou rasgava. Mas criaram muita agitação na cidade. Consultado pela reportagem, o presidente da Academia declarou que isso ainda afastava mais o povo da poesia verdadeira que esses jovens negam. Já o escritor Rildo Pedrosa declarou que ontem a poesia brasileira atingiu sua dignidade universal. O escritor Otaviano Bahia declarou – 'Pode-se ser insólito com o povo desde que se use os valores do povo, mas não quebrando suas tradições, seus costumes e seu senso de real.' Otaviano Bahia, acha que é aquele Bahia... (Vianna Filho, 2021, p. 83-85).

De acordo com Haroldo de Campos (2013, p. 128) sobre a tradição, poderíamos considerar que esta aparece, nesta cena, reverenciada através do citado presidente da Academia Brasileira de Letras que ataca a poesia concreta como não verdadeira, enquanto para o citado escritor Rildo Pedrosa a dignidade universal da poesia brasileira teria sido atingida por meio dela. Bahia, o diretor do teatro engajado, critica a poesia colada nos tapumes pela sua ausência de senso do real, dos costumes e tradições que seriam populares. A cena aponta ainda para, em alguma medida, a insignificância destes debates, pois enquanto os debatedores discutem sobre a validade artística da poesia, a atitude concreta dos transeuntes foi rir e/ou rasgar os cartazes.

No jornal lido por Cota, aparece também a denominação povo para se referir aos que rasgaram e riram dos cartazes e, em decorrência da habitual definição da palavra, podemos pressupor que o grupo social ao qual estes transeuntes pertencem seja o de trabalhadores e trabalhadoras de toda categoria que frequentasse o centro da cidade do Rio de Janeiro em algum ponto de provável fluxo intenso de pessoas, como fica sugerido

pela indicação de Bandeira de seguir com a colagem em outro ponto, na Estação Central do Brasil. Identificar o grupo social desses transeuntes nos seria útil para considerar se o ato de rasgar os cartazes poderia ser ou não em reverência à tradição ou mesmo um ato de transcrição produzido pelos ex-cêntricos da rua, num “impulso usurpante” (Campos, 2012, p. 130), ou ainda as duas coisas ao mesmo tempo.

Contudo, uma vez que os elementos textuais e visuais da poesia concreta são assimilados pelos dispositivos que reproduzem a ideologia hegemônica, estes elementos se tornariam pertencentes à tradição, se entendermos tradição enquanto aquilo que “não leva em conta o sistema de trabalho e dominação” (Bürger, 2012, p. 27). Assim sendo, o ato dos transeuntes de destruição de uma espécie de propaganda de inspiração concretista se inscreve como um ato concretista, ainda que contra a poesia concreta. Isto se considerarmos que nesta situação fictícia o oportunismo de Lúcio captura a poesia concreta, de maneira dissimulada, aos seus objetivos profissionais e o ator vira um concretista fingidor que finge tão completamente que termina cooptado pelo “lado errado” – nas palavras de Candido –, o lado anticomunista no caso, quando ao receber o convite de Galhardo para integrar uma revista anticomunista, de maneira anônima, Lúcio acaba encurralado e desnorreado.

Iluminando o caminho

Nesse enredo de Vianinha, temas e formas eminentes daquele momento histórico são tratados de modo distinto ao que encontramos nas outras obras, do mesmo ano, e que foram amplamente assistidas e, posteriormente, analisadas, como nos casos de *Liberdade, liberdade* e *Arena conta Zumbi*, do Grupo Opinião e do Teatro de Arena de São Paulo, respectivamente. Entretanto, *Moço em estado de sítio* captura, como uma câmera,⁷ processos sociais e políticos que seriam confirmados e até intensificados nos anos seguintes da ditadura, principalmente no que se refere ao espaço cultural para o teatro no Brasil e os riscos que correram os artistas em decorrência da interdição de seus trabalhos, seja pelos mecanismos de violência da tortura e perseguição, seja pelos mecanismos de violência da censura e interdição do trabalho teatral em contato com trabalhadores e trabalhadoras, o que tornou o espaço cultural para o teatro muito reduzido.⁸ Destacamos que “o período de

⁷ Para dialogar com Villares (2022) e Toledo e Lima (2022) sobre a influência do cinema nesta dramaturgia.

⁸ Nos termos da obra de Leslie Hawkins Damasceno (1994).

1965-1968 foi marcado por grandes protestos em todo o país, começando pelos estudantes, sindicalistas radicais e intelectuais liberal-radical, estendendo-se pela classe média que anteriormente havia aderido ao golpe” (Damasceno, 1994, p. 145). Parte dessa classe média está sendo duramente criticada em *Moço*, o que revela a atenção do autor à situação brasileira e a formulação de reflexão crítica sobre os equívocos da aliança de classes, no período anterior a 1964. Mas no caso mesmo de Vianinha, que insistiu para que suas obras fossem montadas e realizadas, após anos de repressão e endurecimento da ditadura, o que restou foi o trabalho nos meios de comunicação televisivos. Esta foi a posição de um autor que não abria mão de seus textos e de seu ofício como dramaturgo para que as ideias e o teatro não ficassem na gaveta.

O debate imposto pela posição de Candido e pela defesa de Campos em relação à poesia concreta guarda nuances próprias que parecem ter sido captadas e exploradas por Vianinha, em *Moço*. Senão, como avaliar as personagens Lúcio e Bandeira, por exemplo, em seu afã quase burlesco de ovacionar um tipo de expressão cultural supostamente de vanguarda e capaz de suscitar reflexões acerca do momento político vivido? Essa mobilização, que é um mote importante na peça em tela, opera um riso truncado, como aquele assumido por dona Cota, a mãe de Lúcio. É a expressão de um desconforto e de um constrangimento diante de uma óbvia ingenuidade no trato com a “máquina cultural”, ou nas palavras de Candido, a massificação da cultura. Vale salientar que uma obra popular não é sinônimo de massificada. Mas o intento de Lúcio parece não alcançar nem um polo nem outro dessa régua, pois não agrada a ninguém. Por isso mesmo é possível pensar no empenho de Vianinha em criar uma obra, como *Moço em estado de sítio*, capaz de expor tais contradições, entre a angústia e o desespero para expressar o perigo iminente de cooptação de tudo e de todos. Essa tensão presente na peça também é verificada no debate entre Candido e Campos acerca de tema afim e transversal, pois se trata, ao final e ao cabo, dos rumos tomados pela cultura brasileira em pleno processo ditatorial.

Se algo pode indicar a relevância desta peça de Vianinha é sua atualidade, naquele contexto até os dias de hoje, e sua capacidade de comunicar, principalmente pela dramaturgia de *Moço*, uma apreensão política e estética reveladora da realidade cotidiana de difícil solução e compreensão, sobretudo quando se faz parte do processo.

O objetivo deste artigo, longe de ter sido o de apontar possíveis equívocos de ambas as partes, o concretismo e a visão sociológica de Candido acerca da arte, foi o de

evidenciar a importância de compreensão desse momento político e estético no Brasil e seus ecos até nossos dias. E mais: o que se quer é lançar luz sobre a obra de Oduvaldo Vianna Filho, dramaturgo que não só percebeu e vivenciou todas as contradições históricas de seu período, mas principalmente conseguiu transformar em arte estas mesmas inquietações, sem cair na armadilha de respostas fáceis – tanto em termos estéticos quanto políticos. Portanto, *Moço em estado de sítio* desponta como um belo exemplar dessa capacidade de tradução estético-política dos desafios impostos por uma situação social de alienação e de predominância da força bruta. Como criar em tais circunstâncias? Como seguir resistindo e sobrevivendo, na condição de artista crítico em um regime autoritário? De resto, são questões ainda muito relevantes e atuais, que estão longe de ser respondidas plenamente. No entanto, *Moço em estado de sítio* certamente ajuda a iluminar o caminho.

Referências

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

BORGES, Luiz Paixão Lima. *Moço em estado de sítio: ruptura e experimentação em tempos de ditadura*. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v. 23, n. 44, p. 365-381, 2018.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac & Naif, 2008.

BUSTAMANTE, Fernando; ALFONSO, Daniel A.. *Vianinha e sua luta política no campo estético sob a ditadura*. **Opiniões**, São Paulo, n. 15, p. 74-96, 2019.

CAMPOS, Haroldo de. *Tradição, transcrição, transculturação: o ponto de vista do excêntrico*. In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma M. (Org.). **Haroldo de Campos: transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e subdesenvolvimento*. In: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

CARVALHO, Sérgio. *Aspectos da forma dramática e breve comentário sobre teatro épico e pós-dramático*. In: MARTINS, Bene; LIMA, Fábio; CHARONE, Olivia (Org.) **Seminários de dramaturgia amazônica: memória**. Belém: Editora Universitária da Assessoria de Educação a Distância - EditAedi, 2017. p. 18-35.

- COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- DAMASCENO, Leslie Hawkins. **Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho**. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.
- MORAES, Dênis de. **Vianinha, cúmplice da paixão**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- MOSTAÇO, Edelcio. **Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião**. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec: São Paulo, 1999.
- RIBEIRO, Paula Chagas Autran. **Teoria e prática do seminário de dramaturgia do Teatro de Arena**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SARACENI, Paulo César. **Por dentro do cinema novo: minha viagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TOLEDO, Paulo Bio. **Impasses de um teatro periférico: as reflexões de Oduvaldo Vianna Filho entre 1958 e 1974**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- TOLEDO, Paulo Bio; LIMA, Nathália Cioffi de. Sob melancolia histórica: O pós-64 em Moço em estado de sítio, de Oduvaldo Vianna Filho. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 44, p. 1-17, set. 2022.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Moço em estado de sítio**. São Paulo: Temporal, 2021.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Mão na luva**. São Paulo: Temporal, 2021.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Corpo a corpo**. São Paulo: Temporal, 2021.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. **A longa noite de cristal**. São Paulo: Temporal, 2019.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Papa Highbirtte**. São Paulo: Temporal, 2019.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Rasga coração** - edição especial em dois volumes. São Paulo: Temporal, 2018.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. O meu corpo a corpo. **Revista da SBAT** (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), n. 387, maio-jun. 1972.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Perspectivas do teatro de 1965. *In*: PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Vianinha** – teatro, televisão, política. São Paulo: Brasiliense, 1983.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém. **Revista Civilização Brasileira**, Caderno Especial n. 2, p. 69, 1968.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Peças do CPC**. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

VILLARES, Rafael de Souza. Entre a instabilidade e a melancolia: o retrato da militância no pós-1964 em Moço em Estado de Sítio. Disponível em: <https://www.temporaeditora.com.br/blog/artigo/entre-a-instabilidade-e-a-melancolia-o-retrato-da-militancia-no-pos-1964-em-moco-em-estado-de-sitio>. Acesso em: 06 fev. 2023.

Submetido em: 31 ago. 2024

Aprovado em: 4 nov. 2024