



**Ainda temos tempo para rir:
a moderna dramaturgia brasileira de
Oduvaldo Vianna Filho em *Bilbao via Copacabana***

**We still have time to laugh:
Oduvaldo Vianna Filho's modern Brazilian dramaturgy
in *Bilbao via Copacabana***

Danilo Henrique Faria Mota¹

DOI: 10.5281/zenodo.14538666

Resumo

Este artigo apresenta um estudo da peça teatral *Bilbao via Copacabana*, escrita pelo dramaturgo brasileiro Oduvaldo Vianna Filho em 1957. O objetivo do trabalho é verificar as intenções de Vianna Filho pelo manejo criativo na incursão pelas formas populares a partir de alguns elementos da comicidade. Evidencia-se a importância da comédia de costumes como gênero teatral de crítica social por meio do humor. O trabalho busca contribuir para o debate acadêmico na investigação sobre a comédia na historiografia do teatro brasileiro a partir da produção de Oduvaldo Vianna Filho e do legado paterno que contribuiu no caminho trilhado pelo dramaturgo no que diz respeito à modernidade do texto.

Palavras-chave: Comédia de costumes; Dramaturgia moderna; Humor político; Teatro de Oduvaldo Vianna Filho.

Abstract

This article presents a study of the play *Bilbao via Copacabana*, written by Brazilian playwright Oduvaldo Vianna Filho in 1957. The objective of the work is to verify Vianna's intentions through creative management in the foray into popular forms based on some comic elements. The importance of comedy of manners as a theatrical genre of social criticism through humor is evident. The work seeks to contribute to the academic debate in the investigation of comedy in the historiography of Brazilian theater based on the production of Oduvaldo Vianna Filho and the paternal legacy that contributed to the path taken by the playwright with regard to the modernity of the text.

Keywords: Comedy of manners; Modern dramaturgy; Political humor; Theatre by Oduvaldo Vianna Filho.

¹ Doutor em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (UnB). Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Bacharel em Direito pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Ator, diretor, dramaturgo e pesquisador da dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho. E-mail: damotadir@gmail.com.

Pai é isso que eu quero: TEATRO!

Em 1957, ao completar vinte e um anos, Oduvaldo Vianna Filho decidiu trancar a matrícula no terceiro ano do curso de Arquitetura da Universidade Presbiteriana Mackenzie em São Paulo. Vianinha como se tornou conhecido, disse ao pai, Oduvaldo Vianna, comediógrafo nascido em 1892 e falecido em 1972, que não queria mais ser arquiteto e prometeu estudar Letras, Filosofia.

No mesmo ano, prestou o vestibular para Filosofia e ingressou novamente no Mackenzie, mas trancou a matrícula e decidiu não fazer o curso. Sobre essa situação, Deocélia Vianna, mãe de Vianinha, relata uma discussão bastante desagradável entre pai e filho. Vianinha apenas disse:

Pai, se você quiser, eu presto exames para o vestibular da Faculdade de Direito e passo. Faço exames para Medicina e garanto-lhe que passo também, mas não vou frequentar nenhum curso porque o que eu quero é fazer teatro. Estudar teatro. Ler tudo sobre dramaturgia, frequentar cursos que possam aprimorar os meus conhecimentos, fazer debates sobre teatro. É isso que eu quero: TEATRO! (Vianna, 1984, p. 133).

Foi um período de grande inquietação na vida de Vianinha. Ele morava sozinho em São Paulo e seus pais acabaram de mudar-se para o Rio de Janeiro. Muito apegado aos pais, semanalmente ia ao Rio de Janeiro para visitá-los, “embarcava no último ônibus de domingo, aproveitando a folga de segunda-feira, e retornava na manhã de terça-feira. Vivia pela primeira vez longe do núcleo familiar, mas expandia suas relações no Arena e prosseguia o namoro com Vera Gertel” (Moraes, 2000, p. 60).

Segundo Deocélia, repetia-se a mesma situação de quando Oduvaldo, o pai de Vianinha, abandonou a Faculdade de Odontologia para fazer teatro, e o professor Justiniano era contra: “É, os pais, se pudessem, escolhiam o destino dos filhos, como se estes fossem robôs” escreveu a mãe (Vianna, 1984, p. 133).

Ainda no mesmo ano, Vianinha casa-se com a atriz Vera Gertel que tinha vinte anos. A cerimônia aconteceu somente no civil, tendo como padrinhos Gianfrancesco Guarnieri, o dirigente comunista Joaquim Câmara Ferreira, e a prima de Vianinha, Mariúsa Vianna.

Após o sucesso de *Ratos e homens*, o primeiro espetáculo dirigido por Augusto Boal no Teatro de Arena, o grupo decidiu investir em mais uma peça estrangeira, *Juno e o pavão*,

do dramaturgo irlandês Sean O'Casey, traduzida, a convite de Boal, por Manuel Bandeira com a estreia no dia 5 de junho de 1957. Vianinha recebeu, nesse ano, os prêmios Saci e Governador do Estado, como Melhor Ator Coadjuvante, por sua atuação em *Juno e o pavão*.

Ademais, o Teatro de Arena de São Paulo ocupava um pequeno edifício de dois andares logo no início da rua Teodoro Baima, rua de apenas um quarteirão, entre a rua Araújo e a praça Roosevelt. Em 1957 o Teatro de Arena passava por uma séria crise econômica, com indícios de fechamento das portas do teatro.

Oduvaldo e Deocélia, com a difícil situação do filho, sugeriram que ele e Vera se transferissem para o Rio, o que implicava se desligarem do Teatro de Arena. Nesse ano também o Teatro de Arena propunha uma nova estrutura administrativa que “começava a funcionar em dois planos: na formação de um público e na captação de novos contingentes para o trabalho teatral” (Alves, 1978, p. 42).

A proposta do Teatro de Arena era reunir um grupo de jovens atores ainda desligados do mercado de trabalho: “havia uma fertilidade na produção de espetáculos, mas isso não correspondia necessariamente a um mercado de trabalho amplo para novos atores” (Alves, 1978, p. 33).

À vista disso, o fechamento do teatro era dado como certo, Vianinha aceitou a proposta dos pais de trabalhar na Rádio Nacional, como redator de esquetes humorísticos (Moraes, 2000, p. 73). Antes de se mudar para o Rio de Janeiro, Vianinha concluiu sua primeira peça de comédia, *Bilbao via Copacabana*, ficando entre as cinco finalistas no Concurso de Dramaturgia da Caixa Econômica Federal (Guimarães, 1984, p. 91).

Em *Bilbao* Vianinha fez uso de recursos narrativos cômicos tendo como foco a crítica à classe média e o seu texto inspirou-se na tradição da comédia de costumes “para analisar o sistema de valores dominantes, que acaba por impelir a pequena burguesia ao consumo” (Moraes, 2000, p. 74).

Segundo Patriota (2007, p. 4) “um aspecto que tem sido pouco trabalhado na dramaturgia de Vianinha é o seu diálogo com o teatro de costumes do início do século XX”. Desse ponto de vista, para contribuir com o debate sobre a comédia na historiografia do teatro brasileiro a partir da obra de Oduvaldo Vianna Filho, o presente trabalho propõe realizar um estudo aprofundado da peça teatral *Bilbao via Copacabana*, com o intuito de observar o caminho dramático de Vianna e identificar sua incursão a partir de alguns elementos da comicidade, seja da comédia de costumes e da farsa, com a proposta de

desenvolvimento de uma dramaturgia brasileira sobre a modernidade.

Brincando com os códigos sociais: o riso político

No Rio de Janeiro, Vera começou a perceber que Vianinha estava ficando muito infeliz e decidiu escrever uma carta para o dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri contando a situação do companheiro. Vianinha e Guarnieri participaram do Teatro Paulista do Estudante (TPE) quando assinam a criação em abril de 1955 e escreveram juntos a peça teatral *Pipa de Diógenes*, provavelmente numa data aproximada entre 1955 e 1956.

No teatro amador, os jovens Vianinha e Guarnieri “experimentam um fazer teatral que se aproxima do compromisso de despertar consciências, de empenho em provocar reflexão crítica no espectador e em transformar a sociedade” (Guarnieri; Vianna Filho, 2022, p. 117).

Em 22 de junho de 1956, Vianna escreveu uma carta endereçada a seus pais, na qual menciona a peça *Pipa de Diógenes*, informando que começara a escrever, sozinho ou com Guarnieri, textos infantis.

Junto com Guarnieri, além da *Pipa de Diógenes* e de uma pecinha infantil que vai concorrer a um prêmio aí no Rio, estou preparando diversas cenas de pantomima que pretendo montar num showzinho rápido que possa no futuro nos dar um pouquinho de dinheiro. Na próxima carta, prometo que mandarei o resumo de todas elas. (Uma delas você já conhece, lembra-se?) (Vianna, 1984, p. 128-129).

Vera na carta pediu a Guarnieri a possibilidade de viver de um salário e solicitou ao dramaturgo que perguntasse ao diretor José Renato se ele aceitava a volta de Vianinha ao Teatro de Arena.

Em entrevista, Vera disse: “O negócio do Vianna era o teatro, e o Guarnieri me respondeu, dizendo o seguinte: ‘Por coincidência, eu estou querendo me casar, estou querendo sair do Black-tie. Então, o Vianna vem e ocupa o meu papel’. E o Zé Renato topou” (Almada, 2004, p. 65).

José Renato oficialmente chamou Vianinha propondo a remuneração de um salário mínimo da época. Vera resolveu agir por intermédio próprio na tentativa de solucionar o problema e com isso ensejou a reintegração de Vianinha ao grupo.

Escrevi às escondidas uma carta para o Guarnieri, que era como se fosse um irmão nosso, perguntando quanto ele ganhava e se era possível propor ao Zé Renato chamar o Vianna de volta, recebendo salário idêntico. Na verdade, era uma quantia que mal daria para nós dois vivermos, pois, grávida, não podia continuar fazendo teatro. Eu disse: é pouco, mas não tem importância, a gente dá um jeito. A combinação era não contar nada ao Vianna, que era muito orgulhoso (Moraes, 2000, p. 78-79).

O retorno dos dois para São Paulo coincidiu com o início do Seminário de Dramaturgia, organizado por Augusto Boal em 1958. O reingresso no Arena revigorou Vianinha, que foi morar com Vera num pequeno apartamento na alameda Barão de Limeira. O dramaturgo ensaiou rápido para entrar em *Black-tie* e passou a estudar com afinco filosofia e história, como autodidata (Moraes, 2000, p. 79).

No dia 25 de maio de 1959, *Bilbao via Copacabana*, com direção de Fausto Fuser, inaugurava no Teatro de Arena a proposta do teatro das segundas-feiras, com a peça *Quarto de empregada*, de Roberto Freyre. *Bilbao* é anterior ao projeto e não participou das discussões do Seminário de Dramaturgia.

O diretor do espetáculo afirmou que o texto chegou às suas mãos graças à gentileza do diretor Osmar Rodrigues Cruz, responsável pela publicação da peça em junho de 1958 na Revista de Estudos Teatrais, em publicação da Federação Paulista de Amadores Teatrais.

Em 27 de agosto de 1957, no Jornal Diário da Noite, o diretor Osmar Rodrigues Cruz foi entrevistado e indagado sobre a finalidade de um curso intensivo de Teatro a ser promovido pela Federação.

Terá como finalidade formar intérpretes que possuam características nacionais de representação. Para tanto, serão usados textos de autores, principalmente os que a Revista de Estudos Teatrais publicará ou mesmo já publicou, como no caso de Bilbao [edição nº 2 - junho de 1958] de Oduvaldo Vianna. [...] E isso somente poderá ser feito com textos nacionais, de autores com características regionais da nossa vida contemporânea e seus problemas (Cruz, 2001, p. 87).

Na entrevista de Osmar Rodrigues, o diretor chamava atenção para a importância da valorização de jovens autores teatrais e no fortalecimento de uma atuação teatral brasileira incorporada aos textos de autores nacionais.

A publicação da obra de Vianinha foi um passo adiante para estabelecer o debate do papel dos autores de teatro preocupados com os problemas sociais e políticos da época, ou seja, com a realidade nacional e cotidiana.

Na peça *Bilbao*, o riso acontece nos limiares de um diálogo ágil, no ritmo, no quiproquó evidente, sem procurar verossimilhanças humanas (Vianna Filho, 1981, p. 30) e conseqüentemente sem pretensões de seguir uma forma lógica, coerente e temporal do realismo burguês.

Na apresentação da peça, Vianinha afirmou:

Eu admito a existência de comédias despreocupadas - comédias que, enquanto a condição humana é reduzida violentamente ao seu mais triste grau de expressão, envolvida por um sem número de extorsões da sua dignidade, flauteiam, suaves, brejeiras, fazendo rir porque sim. Ainda temos tempo para rir. Só a perspectiva de futuro permite isso. Nunca analisei filosófica ou socialmente uma piada. Toda piada é uma atitude inteligente. É comunhão. Corresponde sempre a uma visão nova de qualquer fato. O novo, a quebra de padrões estabelecidos e o riso caminham sempre juntos. Por isso o homem avança. Porque ri (Vianna Filho, 1981, p. 29).

A ação da peça desenrola-se em um único ato, ambientada na sala de um pequeno apartamento em frente ao mar de Copacabana, em um clima de tarde despreocupada de um jovem casal da classe média envolto com os preparativos do almoço de aniversário de casamento.

Com seis personagens, Vianinha focaliza, em tom de farsa, pequenos conflitos provocados por um sujeito que aplica golpes em moradores de um balanço-mas-não-cai na Zona Sul do Rio de Janeiro. Os personagens em cena são: Patroa (jovem dona de casa, recém-casada e grávida do primeiro filho); Rainha (empregada doméstica e moradora do morro); Pablo (apresenta-se como estrangeiro que deseja regressar à sua terra natal), Grinaldo (esposo de Patroa), Seu João (zelador do prédio) e Vizinha.

Vianinha em *Bilbao* buscou rascunhar a estrutura do texto numa perspectiva teatral da comicidade por meio de um determinado fenômeno dialético das relações humanas. A peça “é uma visão teatral de um fato cômico” (Vianna Filho, 1981, p. 29).

Para Vianinha, o cômico é antirrealista por origem e o estilo antirrealista é esboçado em *Bilbao* mediante a experimentação com a linguagem: “o cômico implica sempre uma visão. Uma posição. Nunca é uma fotografia. A não ser que coloque diante do espectador o fato cômico, já realmente cômico sem elaboração artística” (Vianna Filho, 1981, p. 29).

Na aproximação da farsa e da comédia dos costumes, os personagens, segundo Vianinha, “se admitem personagens - não totalmente - debatendo-se às vezes - na proximidade realista. Malfadada. As personagens admitem o absurdo, sabem-se cômicas,

admitem a técnica de comédia aplicada nelas sem procurar verossimilhanças humanas mais aproximadas” (Vianna Filho, 1981, p. 30).

Ciente disso o dramaturgo afirmou que somente pensando em teatro é que *Bilbao* deve ser montada, “talvez o amarro realista não tenha permitido um desenvolvimento técnico, no sentido da ação cômica, da evolução dela, completo” (Vianna Filho, 1981, p. 31).

No que concerne ao tratamento técnico da peça, Vianinha reiterou “o ritmo, o diálogo, as personagens são os melhores resultados” (Vianna Filho, 1981, p. 31). Em vista disso, um novo trabalho sobre a peça não interessava o dramaturgo, o seu interesse era amadurecer tecnicamente a escrita da palavra cômica, deste modo “libertando-se dos compromissos com um realismo ingrato e fofo, para revigorar a comédia. Dar-lhe categoria de comédia” (Vianna Filho, 1981, p. 31).

Posto isto, o vigor da peça encontra-se na teatralidade, nos efeitos, nas pausas, na quebra de ritmo constante, na farta informação para o reconhecimento dos personagens, seja por irreverência, ingenuidade ou grandiloquência. O personagem Pablo é um tipo cômico, o malandro que se confunde, “que se desequilibra constantemente entre a altura e o vigor de suas palavras e o que pretende e o que realmente diz” (Vianna Filho, 1981, p. 31).

De acordo com Patriota (2007, p. 8), Vianinha construiu situações onde o elemento farsesco organizou a estrutura dramática. O autor trabalhou com as expectativas de consumo e de ascensão social dos seguimentos médios, recorrendo na criação de personagens e tipos sociais.

A ação da peça inicia-se com a personagem Patroa em cima de uma cadeira com um martelo na mão, procurando colocar na parede quadros cubistas. Na porta do banheiro chega a voz da empregada doméstica, Rainha, cantando o samba *Barracão*:² “Vai barracão,

² Vai, Barracão/Pendurado no morro/E pedindo socorro/À cidade a teus pés/Vai, Barracão/Tua voz eu escuto/Não te esqueço um minuto/Por que sei que tu és/Barracão de zinco/Tradição do meu país/Barracão de zinco/Pobretão infeliz/Vai, Barracão/Pendurado no morro/E pedindo socorro/À cidade a teus pés/Vai, Barracão/ Tua voz eu escuto/Não te esqueço um minuto/Por que sei que tu és/Barracão de zinco/Tradição do meu país/Barracão de zinco/Pobretão infeliz/Barracão de zinco/Tradição do meu país/Barracão de zinco/Pobretão infeliz/Vai, vai, Barracão/Pendurado no morro/E pedindo socorro/À cidade a teus pés/Vai, Barracão/Tua voz eu escuto/Não te esqueço um minuto/Por que sei que tu és/Barracão de zinco/Barracão de zinco/Barracão de zinco/Vai, Barracão/Pendurado no morro/E pedindo socorro/À cidade a teus pés/Vai, Barracão/Tua voz eu escuto/Não te esqueço um minuto/Por que sei que tu és/Barracão de zinco/Tradição do meu país/Barracão de zinco/Pobretão infeliz/Vai, Barracão/Pendurado no morro/E pedindo socorro/À cidade a teus pés./Vai, Barracão/Pendurado no morro/E pedindo socorro/À cidade a teus pés/Barracão de zinco/Tradição do meu país/Barracão de zinco/Pobretão infeliz/Vai, Barracão/Pendurado no

pendurado no morro”. A Patroa desequilibra-se um pouco, o martelo cai e ela não pode pegá-lo, pois segurou o quadro.

PATROA – *(Berrando)* Rainha! Rainha! *(Pausa)* Rainha! *(Do banheiro continua a chegar o ‘vai barracão’)* Rainha! *(o samba para)* Acuda aqui, criatura!
RAINHA – *(Abrindo a porta do banheiro – camisa de homem na mão)* Que foi? Que foi aí, patroa?
PATROA – Ajuda aqui, Rainha!
RAINHA – *(Triste)* Rainha não, patroa. Princesa só!
PATROA – *(Aflita)* Corre! *(Rainha avança com a camisa molhada)* Vai molhar todo o chão, criatura! *(Tom)* Larga a camisa no banheiro! *(Rainha volta correndo. O quadro escapa um pouco da mão da patroa. Berro)* Rainha!
RAINHA – *(Sem saber se vai ou se fica)* Princesa! Ai, ai... *(Aflita, vai até o banheiro – volta rapidamente sem a camisa).*
PATROA – *(O quadro escorrega novamente)* Rainha!
RAINHA – *(Corre esbaforida e segura o quadro)* Pronto!
PATROA – Pronto o que?
RAINHA – Num tô sabendo não, patroa! *(Tom)* Eu já tô agarrando ele! *(Referindo-se ao quadro).*
PATROA – O martelo, Rainha! Quero que você pegue o martelo! *(Tom)* O quadro eu também estou segurando.
RAINHA – Onde tá o martelo?
PATROA – No chão, Rainha!
RAINHA – Por que é que a senhora, quando subiu, já num levô ele?
PATROA – Caiu, Rainha! *(Apressando)Vá!* *(Rainha apanha o martelo. A patroa vai começar a dar marteladas na parede).*
RAINHA – A senhora vai dá essas marteladas desse jeito daí?
PATROA – Que jeito daí?
RAINHA – *(Apontando a barriga da patroa)* Desse, ora!
PATROA – Quem vai dar as marteladas sou eu, não é ela!
(Marca o feminino)
(Vianna Filho, 1981, p. 34-35).

O primeiro diálogo entre a dona de casa (Patroa) e a Rainha (empregada doméstica) apresentam a dinâmica das relações sociais entre patrão e empregado. A Patroa deseja apenas ser obedecida e manter o controle da situação nas suas mãos. Através da interação entre as personagens é possível identificar o espaço social e a classe social, conforme o diálogo abaixo:

RAINHA – Nos quinto, já? Amanhã? *(Tom)* Como o tempo voa, patroa! *(Faz o barulho do tempo voando)* Búúúú!
PATROA – Se voa, Rainha!
RAINHA *(Pregando o quadro)* Rainha nada, patroa! Princesa.
PATROA – Você disse que ia ser Rainha!

morro/E pedindo socorro/À cidade a teus pés. Gravada para o carnaval de 1953 pela cantora Heleninha Costa, a música *Barracão*, de Luís Antônio e Oldemar Magalhães, é o samba que Rainha entoa desde o início da peça.

RAINHA - Agora tenho que esperá mais um ano na fila! *(Tom)* Aquela Escola de Samba tá ficando um marmelo! A rainha desse ano não sabe nem o que é um estandarte... mas é noiva do baliza! *(Tom - Olhando o quadro que está pregando)* Engraçado! *(Acaba de pregar o prego na parede. Fica olhando admirada)*
(Vianna, 1981, p. 36-37).

Os quadros foram supostamente pintados pelo esposo de Patroa no tempo de noivado. Para comemorar o quinto mês de casados, a personagem mandou trazer os quadros da casa do pai a fim de realizar uma surpresa para o marido. A empregada doméstica desconfia da autoria das pinturas e lembra do baliza³ (namorado da rainha da Escola de Samba) que ludibriava os grã-finos com a venda falsificada de quadros.

RAINHA - *(Arrumando)* Só do lado de cá? *(Desconfiada)* Que engraçado! *(Tom)* Essas pinturas são mesmo do seu Grinaldo? *(Pega outro quadro que a patroa lhe dá)*.
PATROA - Grinaldo, Rainha.
RAINHA - Princesa, patroa.
PATROA - São, sim! Todos pra mim! *(Tom)* Por que é que é engraçado?
RAINHA - Por causa do baliza, sabe? *(Explicado)* O namorado da rainha! Aquela tonta *(Tom)* Ele ganhou a vida muito tempo assim!
PATROA - *(Estranhando)* Com a rainha?
RAINHA - *(Negando)* Ahn, Ahn. *(Tom)* Co'os moderno, aí! Ele pintava às dúzias de manhã e de tarde vendida às dúzia pra granfinada. *(Tom)* Ele fala o francês!
PATROA - O baliza?
RAINHA - Imita bem! Ele vendia as pintura como sendo dos francês. Ganhou dinheiro que não foi vida. Vigariando os outro, tá bom? *(Tom)* Eu, por eu, pra dizê a verdade, não vejo a diferença!
PATROA - Mas há, Rainha. Ora! Muita diferença.
RAINHA - Por eu, só no tamanho.
PATROA - Esse quadro é do meu marido! É o melhor arquiteto da cidade!
RAINHA - Ele é a melhor baliza, patroa!
PATROA - Só gente muito boba pode comprar gato por lebre desse jeito! Virgem!
RAINHA - Eu pensei que essas pinturas fosse do baliza!
PATROA - Pode tirar o cavalo da chuva! Eu não caía nessa!
RAINHA - Não se deve de dizê 'dessa água não tomarei!'
PATROA - Ora, Rainha.
RAINHA - O baliza sabe fazê as coisas, patroa! Todos os vigário, sabe. *(Bate o prego na parede)* (Vianna Filho, 1981, p. 38-39).

A referência à prática do conto do vigário é sinalizada pela personagem Rainha. Vianna também faz a alusão ao acessório grinalda cuja finalidade satírica consiste em realizar o jogo cômico do trocadilho dos nomes de Grinaldo por Grinaldo.

³ Na escola de samba, o baliza e a porta-estandarte são figuras precursoras do mestre-sala e da porta-bandeira, que conduzem, exibem e protegem a bandeira da agremiação durante o desfile.

Outrossim observamos o desenvolvimento dos elementos da comicidade na conversa entre as duas personagens através dos assuntos simultâneos sobre a surpresa dos quadros, a organização do almoço e a lembrança sonhadora do tempo de casamento da personagem Patroa.

PATROA - (*Aflita*) Você comprou o frango?
RAINHA - Racho?
PATROA - Comprou?
RAINHA - Comprei.
PATROA - É gordo?
RAINHA - Não sei. Não vi.
PATROA - Não racha, não!
RAINHA - Vai a surpresa?
PATROA - Não viu e comprou? (*Rainha para de bater prego*)
RAINHA - O home vai trazê depenado! Pena me dá alergia!
PATROA - (*Referindo-se aos quadros*) Que pena!
RAINHA - A alergia?
PATROA - A surpresa.
RAINHA - O vendeiro garantiu que era gordo! Depenado pode ficá magro.
PATROA - 'E que' horas ele traz?
RAINHA - Depende da depenação... mas ainda hoje ê! Sossega, patroa. Amanhã o almoço sai supimpa!
PATROA - (*Sonhadora*) Cinco meses...
RAINHA - Não perguntei!
PATROA - O que, Rainha?
RAINHA - Vou ver, patroa! (*Referindo-se ao cinco meses*) A idade do frango.
PATROA - Cinco meses de casada, Rainha!
RAINHA - Seora qué sabe de uma coisa? (*Catagórica*) O tempo passa!
(Vianna Filho, 1981, p. 39-40).

A narrativa tem prosseguimento com a chegada de Pablo no apartamento da Patroa. Ele é apresentado pelo Sr. João, zelador do prédio, como um cidadão amigo. Pablo, ao notar o cansaço da patroa, precipita-se casa adentro e vai em direção a ela, pega o martelo das mãos da mulher, gentilmente sorri, sobe na cadeira e dá uma batida na parede.

RAINHA - Vai rachá a parede, seu moço!
PATROA - (*Reprova baixinho*) Rainha! (*A Pablo*) O prego é muito grande. Está rachando toda a parede! (*A seu João*) Seu João vai ficar furioso, não é? Vou estragar a sua parede!
JOÃO - A parede não é a minha, não! Não é, dona Rainha!? (*Acha a piada muito engraçada. Tom*) O meu amigo queria bater um papito co'a senhora!
(Vianna Filho, 1981, p. 42).

Para definir o tom de sátira, Vianinha utiliza-se do expediente da fala macarrônica composta pela mistura de palavras de diferentes línguas com o objetivo de produzir o

efeito cômico para fins humorísticos. Pablo apresenta-se como espanhol vindo de Valparaíso, Espanha. Os traços cômicos e os efeitos gerados do exagero do estrangeirismo são acentuados no espanhol macarrônico.

PABLO - (*Certifica-se que seu João saiu. Fala pela primeira vez. Pega a tesoura que a patroa lhe oferece. A patroa está desconfiadíssima*) Thank you! (Tom) You speak english?

PATROA - Não, senhor.

PABLO - (*Sorrindo*) Merci. Vouz parlez français?

PATROA - Não.

PABLO (*Com dificuldade*) Eu não sabo... português... bom! (Tom) Gracias! Español?

PATROA - Um pouco. Entende-se!

PABLO - Muy bien, señorita! (*Corta o esparadrapo, faz uma pequena cruz na parede e prega o prego. Espanhol macarrônico*) No se há rompido! Han?

PATROA - (*Ainda desconfiada*) É. Obrigada.

PABLO - (*Pregando outro quadro*) Permite me que ponga el outro sobre la paredita? Han?

PATROA - Bem ao lado dos outros, por favor. (*Pablo vai colocar o terceiro quadro*)

PABLO - Fica a su enterro gusto, digamos, por acá?

PATROA - Mais um pouquinho pra cá.

PABLO - Ah! Acá?

PATROA - Aí!

PABLO (*Contente*) Acá (*Bate o prego*) Esplêndido, señorita! (Tom) Este truco del esparadrapo es muy, muy usado em Valparaíso!

PATROA - Chile?

PABLO - Espãna, señorita! Soy, como diré? Español!

(Vianna, 1981, p. 44-45).

Quanto à categoria de comédia da peça, Vianinha reforça: “Bilbao, via Copacabana nada traz ao pensamento moderno, ao questionário filosófico ou social que o homem se propõe. Ela brinca. Então é brincar. E qualquer tentativa em contrário encerraria sua incipiente carreira” (Vianna Filho, 1981, p.31).

Betti ressalta a importância da comédia de costumes na linha de trabalho dramaturgico de Vianinha:

A comédia de costumes acaba levando Vianinha a voltar sua atenção, no campo temático, à análise das questões da família, área que ele visitaria com frequência dentro do plano mais amplo de enfoque da classe média urbana dos grandes centros (Betti, 1997, p. 276).

A comédia de costumes sugerida por Vianinha, em conformidade com Leão (2011, p. 108), pode se referir a um tipo de comédia que brinca com os códigos sociais de determinado grupo. Diante disso, Vianinha brinca com os códigos da classe média carioca

e formaliza na narrativa essa ideia de crítica.

Consoante a essa proposição e optando por uma narrativa cômica, Vianinha, segundo Patriota (2007, p. 8), “elaborou uma crítica bem-humorada da ideia de ascensão social que, para ser bem-sucedida, teve a composição de personagens sem aprofundamentos psicológicos”.

O sabor da palavra cômica e o apelo ao ritmo da fala são elementos de entusiasmo na escrita de Vianinha. O autor mostra a ideia de crítica da burguesia pelo viés satírico e a comicidade visa denunciar a hipocrisia dessa classe social.

Os temas como esperteza, sagacidade, pseudo-saber são recorrentes na ação e implicam a existência de incontáveis combinações dos expedientes dramaturgicos cômicos com finalidade social.

Podemos observar o personagem Pablo, com sua lábia, cheio de artimanhas, com intuito de ganhar dinheiro, trapaceando a classe média e aplicando golpes nos moradores do prédio em Copacabana.

Ele vai ganhando a confiança da Patroa e a mulher acaba por trocar confidências com o inesperado visitante. O cidadão fica estimulado pelas informações recebidas pela recém-casada sobre a vida, o casamento e as expectativas da gravidez. Ilusoriamente o sujeito ensina a mulher uma simulada simpatia dita marroquina.

PABLO – *(Segredando quase)* Quiere uma ninã?

PATROA – *(Desconfiada)* Quero.

PABLO – Sí? *(Tom – mistério)* Entonces venga la señora por acá! *(Aproximase do terraço, afasta um pouco as roupas que estão penduradas em toda a parte)* Venga, senõra!

PATROA – *(Vai desconfiada)* Pronto.

PABLO – *(Segredo)* Es outro truco. Marroquino, senõra!

PATROA – Truque? *(Meio irritada)* Esparadrapo?

PABLO *(Segredíssimo)* No! Pero no! No se puede zombar! Quebra-se toda la potencialidade transmissional!

PATROA – *(Já assustada)* Estou ouvindo!

PABLO – Vê usted aquela pequenã estrelita? Lá, por entre las nubens brancas? Límpida! *(A patroa descobre)* Es la pureza! La pureza feminina!

PATROA – *(Desconfiada)* Ah.

PABLO – Vêus, senõra! La deusa amante, la buena deusa está alá! Em la pequenita estrelita que sorri siempre. *(Tom. Fazendo o que vai dizendo)* Ergase firme, pero firme, el brazo derecho! Apunte-se Vêus rainha e pida-se. *(Tom litúrgico. Olhos fechados).* Quiero. *(A patroa toma a mesma posição, aos poucos, ao lado de Pablo)* Quiero... *(Baixinho)* Quiero e no quiere, senõra?

PATROA – *(Resolve)* Quiero... *(Do mesmo modo que Pablo, a patroa tem vergonha que alguém possa vê-la)*

PABLO – El nombre?

PATROA – (*Concentrada*) Vênus...
 PABLO – No.
 PATROA – Geni?
 PABLO – Quero Geni loira.
 PATROA – (*Concentrada como Pablo*) Morena! Carioca!
 PABLO – Morenita! Quero Geni morena, senõra Vênus rainha. (*Tom*)
 Agora usted, senõra!
 RAINHA – (*Começa a levar o homem a sério*) Quero Geni morena, senhora
 Vênus rainha!
 PABLO – (*Na mesma posição de olhos fechados*) Leite?
 PATROA – (*Diz da mesma maneira*) Leite?
 PABLO – No. Yo quiero leche!
 PATROA (*Desfaz a posição*) Leite?
 PABLO – Sí, senõra. Se possible fues, de cabra!
 PATROA – Só tenho leite em pó!
 PABLO – Pó? De cabra, senõra?
 PATROA – Pó de leite, senhor (Vianna Filho, 1981, p. 48-50).

O objetivo de Pablo é passar a perna na burguesia e ganhar dinheiro com a venda dos talheres de um faqueiro inexistente. Outra observação interessante é que o leitor/público nunca participa como ser privilegiado, conhecendo a verdadeira situação que os personagens ignoram – macete tão usado na farsa. Para o dramaturgo, o personagem Pablo não é conhecido como vigarista, talvez seja um dos defeitos de estrutura, mas o autor se socorre no personagem.

Pablo informa com o que diz, com o que faz. Então a caracterização mais forte com a palavra. O uso dela, de suas paradas, de sua grandiloquência. O problema de Pablo é de exposição de Pablo. O personagem cômico sem maiores explicações. Como Cantinflas – Pablo poderia criar as aventuras dele (Vianna Filho, 1981, p. 31).

O personagem-tipo do malandro de Vianinha em *Bilbao, via Copacabana*, de 1957, indica a comparação de Pablo ao comediante mexicano Cantinflas, nome artístico de Mario Moreno Reyes, tendo enorme popularidade, sobretudo nas classes populares.

Vianinha compara as armações de Pablo às aventuras cômicas de Cantinflas, cita o cômico do cinema Totó (Antonio Vincenzo Stefano Clemente), além de Dercy Gonçalves (Vianna Filho, 1981, p. 32).

As pistas fornecidas por Vianna dos elementos na composição do tipo de comicidade dessa personagem, é “evocada a partir de ícones do humor popular das décadas de 1940 e 1950. Espalhados pela literatura, teatro ou cinema são personagens trapaceiros, mentirosos, enganadores a até ladrões, sem, no entanto, deixarem de ser heróis” (Leão, 2011, p. 107).

Vianna identifica socialmente a personagem Rainha através da irreverência, sinceridade e sagacidade. A personagem desconfia e não aceita as histórias de Pablo. Levando em consideração a esse reconhecimento nítido, Rainha “tornou-se o olhar externo e crítico da narrativa, em sintonia com sua origem social, que lhe proporcionou a sabedoria de não se deixar seduzir pelas facilidades imediatas” (Patriota, 2007, p. 8).

A título de exemplo dessa sagacidade da personagem, notamos quando Pablo oferece um perfume para Patroa, dizendo ser o aroma do oriente, essência originária da cidade de Marraquexe, no Marrocos, e que levava anos fermentando as uvas marroquinas para fazer um frasco apenas daquela essência. A Patroa passa um pouco da essência atrás do ouvido e a Rainha reconhece o cheiro de longe e desconfia.

PABLO – (*Pega a caixinha de perfume*) Uselo.
PATROA – Pois não (*Abre a caixinha. Cheira*) É bom.
PABLO – Divino, senõra! (*Rainha entra com as torradas*)
RAINHA – As torradas, patroa! (*A patroa coloca um pouco de perfume atrás do ouvido. Rainha cheira de longe*) Igual o meu?
PATROA – (*Escandalizada*) O de São Cristóvão?
PABLO – (*Rápido*) Marrakech!
RAINHA (*A Pablo*) Aquele quadro num tá de barriga pro ar?
PABLO (*Seguro*) No, senõrita.
RAINHA – (*Mais segura ainda*) Então, é Marranguechi! (*Rainha sai triunfante. Volta para o banheiro. Volta o samba*)
(Vianna Filho, 1981, p. 56).

Na dramaturgia de *Bilbao via Copacabana*, observamos o quiproquó sendo um recurso frequentemente utilizado na estrutura da obra. A expressão latina *quid pro quo* significa “tomar uma coisa por outra”, tem o sentido de confusão, engano, equívoco, originando a forma aportuguesada quiproquó.

O recurso empregado por Vianna no enredo da obra, sendo um dos motores para despertar o riso, permite ao gênero da comédia a reconstrução de uma crítica moral à classe média. O quiproquó da peça desencadeia o postulado cômico na cena com os personagens representantes da pequena burguesia ao descobrirem serem enganados pela trapaça de Pablo.

VIZINHA – (*Ligeira pronúncia inglesa*) 82?
PATROA – Sim, senhora! (*Tom*) 92?
VIZINHA – Exatamente.
PATROA – Faça o favor de entrar. (*A mulher entra. Procura alguma coisa com curiosidade*) Sente-se sim? (*Tom*) Eu ia subir agora! Estava aflita!
VIZINHA – A senhora ter a bondade de me desculpar! Non pude... de nenhuma maneira, esperar! Desci eu mesma!

PATROA – Foi muita bondade a senhora ter descido!

VIZINHA – Pensei que o ele tinha se esquecido de avisar a senhora.

PATROA – Não, ele me avisou.

VIZINHA (*Vê a barriga*) Perdon, senhora. Se eu soubesse que o senhora estava assim, eu não teria deixado o ele pedir que a senhora subisse!

PATROA – (*Sorrindo*) Ele não me pediu que eu subisse. Disse que ia pedir para a senhora descer. Porque estou assim! Uma bobagem!

VIZINHA – Ele não me avisou nada, esqueceu!

PATROA – Estava muito abalado! Vai partir amanhã, não é? Vai ver a filha logo... estava muito nervoso!

VIZINHA – Ele tem uma filha?

PATROA – Geni! Que não vê há oito anos!

VIZINHA – Oh, my dear! Vai encontrar, de uma vez sozinha, um grande amigo e seu filha!

PATROA – Grande amigo?

VIZINHA – O’Kennedy. Ele viaja o mundo inteiro por causa do ele! É cego!

PATROA – Eu não sabia!

VIZINHA – Deve haver muita coisa que ainda nós non sabe!

PATROA – É a imagem da desgraça, coitado! Só porque lutou...

VIZINHA – E ainda luta! Pela dinheiro para a amigo cego!

PATROA – Para ver a filhinha!

VIZINHA – What a man!

PATROA – Que homem! (*Tom – Pausa*) Deve estar louco para ver a Espanha!

VIZINHA – E o Inglaterra!

PATROA – Todo o seu antigo mundo!

VIZINHA – What a man!

PATROA – Que homem!

VIZINHA – E o faqueiro?

PATROA – (*Levantando-se*) É mesmo. Vamos ver!

VIZINHA (*Levantando-se*) Vamos.

PATROA – (*Dá um pequeno passo em direção à porta. Como se quisesse sair*) Vamos?

VIZINHA – (*Vai atrás. Mas ficando dentro do apartamento*) Vamos.

PATROA – (*Outro passinho. Quer subir*) Vamos?

VIZINHA – (*Quer ficar*) Vamos.

PATROA – (*Dentro do apartamento. Desconfia*) Aonde?

VIZINHA – (*Vai até a porta. Sai do apartamento. Começa desconfiar*) Vamos?

PATROA – Subir!

VIZINHA – Para o quê?

PATROA – O faqueiro.

VIZINHA – (*Desconfia*) Como?

PATROA – (*Desconfiada*) A senhora não trouxe o faqueiro, não é?

VIZINHA – Non. Eu vim ver.

PATROA – Veio ver o quê?

VIZINHA – O faqueiro, dona Matilde?

PATROA – (*Desconfiadíssima*) Matilde?

VIZINHA – (*Com medo*) Matilde, não?

PATROA – (*Apavorada*) Dulce. (*Aponta pra vizinha*) Matilde?

VIZINHA – Elizabeth.

PATROA – Pablo me disse que a senhora era Matilde!

VIZINHA – Pablo?

PATROA – O homem. Pablo Fioravanti.

VIZINHA – (*Arrasada*) Lewis. Robert Lewis.
 PATROA – (*Tentativa*) Espanhol?
 VIZINHA – Inglês, dona Matilde.
 PATROA – Dulce, Dulce Monfort.
 VIZINHA – Prazer. Elizabeth Smith.
 PATROA – Prazer. (*Silêncio*)
 AS DUAS – Mas o faqueiro tinha ficado com a senhora!
 VIZINHA – (*Desmorona*) Esse perfume? (*Cheira*) Southampton?
 PATROA – Marrakech! (*Olhando para o banheiro. Como se falasse de Rainha*) São Cristóvão!
 VIZINHA – (*Senta-se. Arrasada. A porta do apartamento ficou aberta*) No, my dear!
 PATROA – Miseravelmente enganadas, dona Matilde.
 VIZINHA – Que horror, dona Matilde.
 PATROA – (*Tira a colherinha*) Isto?..
 VIZINHA – (*Tirando outra igual*) É a minha garantia!
 PATROA – É a minha também... (*As duas*) Era!
 VIZINHA – Que horror, dona Matilde? (*Tom*) How much?
 PATROA – Han?
 VIZINHA – O facada?
 PATROA – Ah! Dois mil e quinhentos...
 VIZINHA – (*Um pouco contente*) Dois mil e trezentos!
 PATROA – Parabéns.
 VIZINHA – A senhora tem telefone?
 PATROA – (*Última esperança*) A senhora tem o telefone dele?
 VIZINHA – Non, dona Matilde.
 PATROA – Dulce, dona Matilde.
 VIZINHA – Elizabeth, dona Dulce. Eu quero telefonar para o polícia!
 (Vianna Filho, 1981, p. 68-70).

Vianna recorre à matéria cômica para evidenciar a imagem histórica de uma pequena burguesia atraída pela ideologia dominante. Na medida dos vários expedientes dramaturgicos no interior do texto, Vianinha “fará essa crítica à burguesia desejosa por estabelecer padrões de internacionalismo e em *Bilbao* ele formaliza na narrativa essa ideia” (Leão, 2011, p. 108).

No campo estético Vianinha empregou os recursos dramaturgicos para escrever a realidade do mundo no palco: “são elementos da realidade que despertam o espectador e completam o processo da obra” (Vianna Filho, 1981, p. 30).

Desta maneira à luz da obra, a escrita do dramaturgo proporciona o encontro com os elementos formais e temáticos na elaboração estrutural com a finalidade de abrir perspectivas críticas da moderna dramaturgia brasileira.

As referências estéticas do seu pai fizeram-se presentes em *Bilbao via Copacabana*, isso porque “percebe-se que os elementos de modernidade, que fundamentaram os primórdios de Vianinha, como dramaturgo, são provenientes das conquistas teatrais

presentes nos textos de seu pai” (Patriota, 2007, p. 06).

O próprio Vianinha indica as contribuições às inúmeras inovações trazidas pelo pai à cena e à dramaturgia brasileira e pelo comediógrafo carioca Martins Pena “Antes de Bilbao via Copacabana, Oduvaldo Vianna Pai e Martins Pena andaram dando lição, cada um no que mais dominava, de diálogos, de ritmo e de situação cômica” (Vianna Filho, 1981, p. 31).

Destaca-se a importância da prosódia brasileira introduzida na dramaturgia por Oduvaldo Vianna, comediógrafo nascido em 1892 e falecido em 1972, uma vez que essas inovações e contribuições do dramaturgo à cena e ao texto merecem serem evidenciadas, dado que “fornece[m] indícios que podem contribuir nos estudos sobre os caminhos trilhados por Vianna Filho, especialmente no que diz respeito à modernidade do texto” (Patriota, 2007, p. 06).

A escolha da comédia não foi proposital, em função de que as peças transmitem força vital, e o gênero “corrige, instrui e castiga os costumes, ameniza as angulosidades sociais” (Madeira, 2016, p. 337). Tanto as obras de Oduvaldo Vianna quanto as de Oduvaldo Vianna Filho contribuíram para a estruturação da comédia de costumes.

Além disso, Oduvaldo Vianna influenciou gerações de comediantes, de modo a colaborar para a evolução da cultura humorística brasileira, em virtude de que o dramaturgo encontrou na comédia “o veículo adequado para expressar as suas inquietações e seus desejos de mudança da sociedade brasileira” (Madeira, 2016, p.337).

Considerações finais

A comédia de costumes *Bilbao* se propõe flexível, maleável e transgressora na medida que o riso é experimentado e o humor na perspectiva de Vianna Filho aparecem como brincadeira, diversão e crítica social.

O riso na sua dramaturgia se torna ideia na contramão da alienação de um teatro burguês. O teatro popular faz rir e isso confere a discussão das raízes das formas populares no início do século XX. Vianna Filho tem um compromisso com a linguagem popular e em *Bilbao* o riso é político com dose de criatividade e profundidade estética herdada das inovações de seu pai e do comediógrafo Martins Penna.

Os elementos dramaturgicos analisados no interior do texto atuam a partir dos pressupostos da comicidade e podem ser observados nas intenções de um manejo criativo de Vianinha pelas formas populares. A escolha da comédia de costumes por ele revela uma crítica à sociedade burguesa por meio do humor.

O tempo voa e o riso não perdoa a classe média. Vianinha cria uma sátira dos costumes de uma pequena burguesia carioca e, ao construir o texto, se abastece dos códigos sociais, da quebra de padrões estabelecidos e dos valores comportamentais a que pertencem as personagens. Por esse motivo, parafraseando Vianinha, o humano avança, porque ri e o riso é uma atitude inteligente para a classe trabalhadora.

Referências

ALMADA, Izaías. **Teatro de Arena: uma estética de resistência**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

BETTI, Maria Silvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. (Artistas Brasileiros, 6).

CRUZ, Osmar Rodrigues. **Osmar Rodrigues Cruz: uma biografia teatral**. São Paulo: Hucitec, 2001.

GUARNIERI, Gianfrancesco, VIANNA FILHO, Oduvaldo. **A pipa de Diógenes**. Organizado por Lígia Balista, Juliana Caldas. São Paulo: Edições Jabuticaba, 2022.

GUIMARÃES, Carmelinda. **Um ato de resistência: o teatro do Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: MG Ed. Associados, 1984.

LIMA, Mariângela Alves de. História das ideias. **Dionysos**, Rio de Janeiro (MEC-Funarte/Serviço Nacional de Teatro), n. 24, p. 31-63, out. 1978.

MADEIRA, Wagner Martins. **Formas do teatro de comédia: a obra de Oduvaldo Vianna**. São Paulo: Fap-Unifesp, 2016.

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

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

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

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Bilbao via Copacabana (1957). In: MICHALSKI, Yan (Org.). **Teatro de Oduvaldo Vianna Filho**. v. 1. Rio de Janeiro: Ilha, 1981.

VIEIRA, Thaís Leão. **Allegro ma non troppo**: ambiguidades do riso na dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho. Tese (Doutorado em Ciências Humanas), Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

Submetido em: 23 set. 2024

Aprovado em: 29 nov. 2024