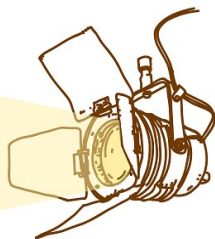


Dramaturgia em foco



Revista do Grupo de Pesquisa
Narrativas e Visualidades

1974-2024:
Cinquentenário de morte de
um dramaturgo brasileiro
fundamental:
Oduvaldo Vianna Filho

Volume 8, número 3, 2024

DOI: 10.5281/zenodo.14564129



Oduvaldo Vianna Filho (Excerto de fotografia, 1959). Arquivo da Biblioteca Nacional.

Dramaturgia em foco



Volume 8, número 3, 2024

Reitoria

Reitor

Prof. Dr. Telio Nobre Leite

Vice-Reitora

Prof.^a Dr.^a Lucia Marisy Souza R. de Oliveira

Pró-Reitor de Extensão

Prof. Dr. Michely Cristine Araújo Vieira

Pró-Reitora de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação

Prof.^a Dr.^a Maria Helena Tavares de Matos

Pró-Reitor de Ensino

Prof. Dr. Marcelo Silva de Souza Ribeiro

Pró-Reitor de Assistência Estudantil

Prof. Dr. Clébio Pereira Ferreira

Pró-Reitor de Orçamento e Gestão

Prof. Dr. Francisco Alves Pinheiro

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento Institucional

TAE M.^a Margareth Pereira Andrade

Pró-Reitor de Gestão de Pessoas

TAE M.^a Kilma Carneiro da Silva Matos

*Dados do corpo administrativo da universidade em dezembro de 2024, mês da publicação da versão completa da revista (conforme informações do portal da Univasf).

COMISSÃO EDITORIAL PERMANENTE

Editor Responsável

Prof. Dr. Fulvio Torres Flores
Universidade Federal do Vale do São Francisco

Editores/as Adjuntos/as

Prof.^a Dr.^a Esther Marinho Santana
Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli
Univ. Reg. Integr. do Alto Uruguai e das Missões

Prof. Dr. Luis Marcio Arnaut de Toledo
Cia. Triptal (São Paulo)

Prof. Dr. Jucca Rodrigues (*in memoriam*)
Universidade do Estado de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Nayara Brito
Universidade Estadual da Paraíba

Prof.^a Dr.^a Maria Clara Gonçalves
Universidade de São Paulo

Conselho Editorial

Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel
Universidade Estadual da Paraíba

Prof.^a Dr.^a Divanize Carbonieri
Universidade Federal do Mato Grosso

Prof.^a Dr.^a Irley Margarete Cruz Machado
Universidade Federal de Uberlândia

Prof. Dr. Lajosy Silva
Universidade Federal do Amazonas

Prof. Dr. Marco Antonio Guerra
Universidade de São Paulo

Prof.^a Dr.^a Maria Silvia Betti
Universidade de São Paulo

Prof.^a Dr.^a Marília Fatima de Oliveira
Universidade Federal do Tocantins

Prof. Dr. Roberto Ferreira da Rocha
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof.^a Dr.^a Simone Malaguti
Ludwig-Maximilians-Universität zu München

Pareceristas ad hoc (v. 8, n. 3, 2024)

[por ordem alfabética de nome]

Prof. Dr. Agenor Bevilacqua Sobrinho – Editora Cia. Fagulha/ECA – Universidade de São Paulo*

Prof. Dr. Alysson Tadeu Alves de Oliveira – Universidade de São Paulo*

Prof.^a Dr.^a Ana Carolina Caldas – Faculdade de Tecnologia de Curitiba

Prof.^a Dr.^a Ana Maria Portich – Universidade Estadual Paulista

Prof. Dr. Eduardo Luís Campos Lima – Universidade de São Paulo*

Prof. Dr. Fernando Bustamante – Universidade de São Paulo*

Prof.^a Dr.^a Isa Kopelman – Universidade Estadual de Campinas

Prof. Dr. José Batista Dal Farra Martins – Universidade de São Paulo

Prof.^a Dr.^a Lígia Rodrigues Balista – Universidade de São Paulo*

Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes – Universidade Federal de Uberlândia

Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida Ruiz – Universidade Cruzeiro do Sul/Universidade de São Paulo*

Prof.^a Dr.^a Maria Sílvia Betti – Universidade de São Paulo

Prof.^a Dr.^a Nina Nussenzweig Hotimsky – ECA-Universidade de São Paulo*

Prof. Dr. Philippe Curimbaba Freitas – Temporal Editora/Universidade Federal de São Paulo*

Prof. Dr. Rafael de Souza Villares – Universidade Estadual de Campinas*

Prof.^a Dr.^a Roberta Carbone – Teatro Escola Macunaíma/ECA – Universidade de São Paulo*

Prof.^a Dr.^a Valéria Andrade – Universidade Federal de Campina Grande

Prof.^a Dr.^a Vanessa Cianconi Vianna Nogueira – Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Vinicius Marques Pastorelli – Universidade de São Paulo**

Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul

*Universidade onde completou o doutorado

**Universidade onde completou o mestrado

Imagem da capa

Descrição: Oduvaldo Vianna Filho (Excerto de fotografia, 1959). Arquivo da Biblioteca Nacional.

Fotografia

Autor(a) desconhecido(a).

Fonte

Ficheiro: Oduvaldo Viana [sic] Filho, Fundo Correio da Manhã.tif.

Disponível em:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oduvaldo_Viana_Filho,_Fundo_Correio_da_Manha%C3%A3.tif?uselang=pt#Licenciamento

O uso de trechos de textos e de imagens é de responsabilidade dos(as) autores(as) que submetem à revista, estando sujeitos às questões legais.

A autorização para tradução de textos em língua estrangeira, caso o mesmo ainda não esteja em domínio público, deve ser obtida pelo(a) próprio(a) autor(a) que submete à revista.

É permitida a reprodução parcial das informações publicadas, desde que seja citada e/ou referenciada a fonte completa.

**Universidade Federal
do Vale do São Francisco**

Revista Dramaturgia em foco

Volume 8, número 3, 2024

179p.

Semestral

ISSN - 2594-7796

1. Dramaturgia. 2. Teatro. 3. Revista.
I. Título

DRAMATURGIA EM FOCO

Av. José de Sá Maniçoba, s/n.
Centro - Petrolina - PE
CEP 56304-205

Site da revista

<http://periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco>

E-mail

revistadramaturgiaemfoco@gmail.com

Instagram

@dramaturgiaemfoco

Sumário

Apresentação Fulvio Torres Flores	vi
Editorial Maria Silvia Betti, Agenor Bevilacqua Sobrinho, Fernando Bustamante, Eduardo Luís Campos Lima	viii
Seção Artigos	01
Ainda temos tempo para rir: a moderna dramaturgia brasileira de Oduvaldo Vianna Filho em <i>Bilbao via Copacabana</i> Danilo Henrique Faria Mota	02
A experiência épico-realista na peça <i>Os Azeredo mais os Benevides</i>, de Oduvaldo Vianna Filho Luiz Paixão Lima Borges	21
A questão do concretismo em <i>Moço em estado de sítio</i> Gabriella Pereira Rodrigues, Elizabete Sanches Rocha	43
Vianna Filho leitor de Georg Lukács: afinidades no pensamento e nas peças <i>Moço em estado de sítio</i>, <i>Mão na luva</i> e <i>Corpo a corpo</i> Fernando Marques	57
Pelos fios inesperados da história: o encontro entre Alberto Salvá e Vianinha no filme <i>Um homem sem importância</i> (1971) Reinaldo Cardenuto	87
“Sobre a imensidão do meu penar”: a função épica da música popular em <i>Rasga coração</i> (Oduvaldo Vianna Filho, 1974) Mariana Rodrigues Rosell	122
Seção Ensaios	143
Três vezes Vianna: um ator épico no Cinema Brasileiro Rebeca da Silva Braia	144
Notas sobre a música e a vocalidade poética no projeto teatral de Oduvaldo Vianna Filho José Batista Dal Farra Martins	155
Dados técnicos	179

No segundo ano de existência da revista *Dramaturgia em foco* apresentamos nosso primeiro dossiê, em homenagem aos 120 anos de nascimento de Bertolt Brecht (v. 2, n. 2, 2018). A guinada profascista sob maquiagem (ultra)conservadora em várias partes do mundo e também no Brasil reforçou a importância e a necessidade de se escrever sobre Brecht e discutir seu legado.

O segundo dossiê veio em 2023, em memória dos 40 anos da morte do dramaturgo estadunidense Tennessee Williams (1911-1983) (v. 7, n. 2, 2023). Idealizado pelo Prof. Dr. Luis Marcio Arnaut, contou com a colaboração das pesquisadoras doutoras Esther Marinho Santana e Maria Clara Gonçalves. O terceiro (v. 8, n. 2, 2024), contou com o mesmo idealizador, propondo que os textos publicados no número especial sobre Williams em 2023 apresentassem, desta vez, versões para outras línguas.

O presente Dossiê, intitulado *1974-2024: Cinquentenário de morte de um dramaturgo brasileiro fundamental: Oduvaldo Vianna Filho*, foi idealizado pela Prof.^a Dr.^a Maria Silvia Betti, pesquisadora e docente sênior da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP e especialista na obra de Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, sobre o qual organizou para a editora Temporal uma coleção com nove peças do autor lançadas no período 2018-2024, para as quais escreveu apresentações, tendo escrito ainda os posfácios para as três primeiras da coleção. O Dossiê também contou com a editoria dos professores Agenor Bevilacqua Sobrinho, editor da Cia. Fagulha, Fernando Bustamante e Eduardo Luís Campos Lima, todos doutores pela USP com estudos histórico-críticos e dialéticos sobre dramaturgia.

Muito além de honrar o autor no cinquentenário de sua morte, sem dúvida uma ação merecida, o Dossiê foi proposto para refletir sobre a atualidade estética e política da obra de Vianinha dentro do momento histórico em que nos encontramos. Essa proposição está explicitada no Editorial, texto para o qual convido à leitura todas as pessoas interessadas na pesquisa e na reflexão sobre o teatro como elemento potencialmente formador de uma consciência crítica e pensante em relação à sociedade.

A *Dramaturgia em foco* agradece a enorme dedicação e o trabalho colaborativo da equipe editorial, assim como das autoras e dos autores, na tarefa de tornar real este dossiê primoroso.

Fulvio Torres Flores
Editor-chefe

DOI: 10.5281/zenodo.14563604



Editorial

1974-2024 - Cinquentenário de morte de um dramaturgo brasileiro fundamental: Oduvaldo Vianna Filho

Os 50 anos que se seguiram a 1974, ano da morte de Vianinha, registraram mudanças profundas e irreversíveis para o Brasil e para a ordem geopolítica e econômica mundial. A hegemonia econômica e a ingerência política dos Estados Unidos, nação imperialista que ao longo do século XX determinou os destinos de grande parte do mundo ocidental, foi sendo posta em xeque de diferentes formas e em diferentes contextos, até chegar ao momento atual, que aponta já para sua superação por outros poderes ascendentes apoiados em novas correlações de força.

Novos meios tecnológicos altamente sofisticados e eficazes de veiculação de conteúdos passaram a propagar e a mercantilizar não apenas produtos, mas imagens e perspectivas de pensamento, e estas, por sua vez, passaram a determinar transformações drásticas nos padrões de sensibilidade, de conduta e de convívio social. O sistema midiático de redes, movido pelos capitais das grandes corporações multinacionais de telecomunicações e implantado em escala global, ampliou a níveis nunca antes atingidos a assimilação de novos processos logísticos no mundo da educação, do trabalho e política representativa.

O contexto produtivo passou por reconfigurações consideráveis acarretadas tanto pelo desenvolvimento dos meios de produção como pelas sucessivas crises do capitalismo, e os setores de esquerda, em suas diversas alas, passou a ter que lidar com desafios cada vez maiores nas tentativas de se manter estruturados e operantes. Novas formas de militância passaram a se configurar, e novas formas de ação política e de expressão foram se esboçando.

O espectro do fascismo, mesmo dentro desse novo contexto de tantas transformações, acabou por encontrar brechas para continuar a se fazer presente e para se expandir, tanto no Brasil como internacionalmente.

Na América Latina os governos civis que sucederam as ditaduras militares, a partir de meados da década de 1980, assumiram o ônus de arcar com o pagamento da dívida externa. Isso os manteve na órbita da dependência econômica como importadores de *know-how* tecnológico, e na periferia ideológica do sistema como assimiladores de formas de competência científica e acadêmica inspiradas nas vigentes nos países centrais do sistema.

O mundo do trabalho organizado passou a ser progressivamente esvaziado, deixando de ser a referência central nos meios estabelecidos de subsistência. Paralelamente, muitas formas inusitadas de escravização e de alienação dos trabalhadores foram sendo engendradas e postas em operação.

No campo da cultura e das estéticas dramatúrgicas e cênicas, as décadas seguintes à morte de Vianna tornaram dominantes e amplamente disseminadas as perspectivas de representação de gênero, raça e orientação sexual em detrimento das figurações de classe, que se apoiavam em linhas de análise materialistas e historicizantes. Os fundamentos sociopolíticos e históricos das criações artísticas em processo no país se transformaram e se distanciaram consideravelmente em relação a tudo o que Vianna testemunhou e acompanhou até sua prematura morte.

Quando, no início deste ano, abrimos a chamada de trabalhos para este Dossiê, declaramos no texto de divulgação que o que nos colocava de forma mais urgente diante da relevância do trabalho de Vianna não era o desejo de celebração nostálgica da efeméride, no cinquentenário de sua morte, e nem a expectativa de recuperar formas de criação e de luta desse passado militante de sua época: era, antes, a necessidade de fazer que seu trabalho nos desse elementos que nos ajudassem a entender este presente em que nos encontramos sem conseguir avançar em nenhuma direção.

Em um dos textos compilados na Antologia intitulada *Vianinha. Teatro. Televisão. Política*, organizada por Fernando Peixoto em 1983 e lançada por ocasião do décimo aniversário da morte do dramaturgo, Vianna definia com clareza sua posição:

Estamos atrás de um teatro dos países subdesenvolvidos em luta por sua libertação e pela afirmação autônoma de sua capacidade criadora. Esta é a minha posição. Um teatro que sirva à luta consciente, paciente, determinada, irreversível, contida, disciplinada, final do mundo subdesenvolvido.

É possível que a formação atual de leitores e de estudantes, no nosso momento histórico, os dessensibilize para os expedientes dramaturgicos adotados por Vianna, para sua explícita perspectiva de atuação ligada ao PCB ou para as formas de materialidade dialética sempre fundamentais em sua dramaturgia.

Em face disso, este Dossiê, em alguma medida, é uma declaração de princípios que aqui reafirmamos e registramos pelas razões que se seguem: 1) Vianna escreveu sempre sob a perspectiva das classes trabalhadoras, apoiando-se no contato vivo e direto com as lutas políticas travadas no país, em mergulho profundo nos processos históricos em sentido amplo. 2) Seu amadurecimento como dramaturgo ainda não foi superado diante das coordenadas de trabalho teatral preponderantes no presente. 3) Apesar de tudo isso, nem mesmo nos anos de chumbo da ditadura militar o estudo, o debate e a análise de sua obra tiveram que se realizar diante de perspectivas tão adversas a tudo o ele pensou e escreveu.

Os textos que compõem este Dossiê debruçam-se sobre diversos aspectos constitutivos do grande painel épico do teatro de Vianinha. Na seção Artigos: “ Ainda temos tempo para rir: a moderna dramaturgia brasileira de Oduvaldo Vianna Filho em *Bilbao via Copacabana*” aborda a comédia de costumes como gênero fundamental dentro da historiografia do teatro brasileiro; “A experiência épico-realista na peça *Os Azeredo mais os Benevides*, de Oduvaldo Vianna Filho” analisa o processo de rompimento de Vianna com a estética realista, examinando também sua primeira experiência mais profunda com os fundamentos teóricos de Brecht; “A questão do concretismo em *Moço em estado de sítio*” examina a ressonância da estética concretista e o empenho de reflexão do autor no contexto pós-golpe de 1964; “Vianna Filho leitor de Georg Lukács: afinidades no pensamento e nas peças *Moço em estado de sítio*, *Mão na luva* e *Corpo a corpo*” examina de que forma o pensamento estético de Lukács reverbera na estrutura compositiva das três peças mencionadas no título; “Pelos fios inesperados da história: o encontro entre Alberto Salvá e Vianinha no filme *Um homem sem importância* (1971)” discute o trabalho de Vianinha em diálogo analítico com o personagem interpretado por ele no filme mencionado no título; “‘Sobre a imensidão do meu penar’”: a função épica da música popular em *Rasga coração* (Oduvaldo Vianna Filho, 1974)” examina o papel da música popular na estrutura de *Rasga coração*, obra-prima de Vianinha e sua última peça. Na seção Ensaio: “Três vezes Vianna: um ator épico no Cinema Brasileiro” discute o trabalho de Vianna como ator nos filmes *O desafio*, de Paulo César Saraceni (1965), *As duas faces da*

moeda, de Domingos de Oliveira (1969), e *Um homem sem importância*, de Alberto Salvá (1971); “Notas sobre a música e a vocalidade poética no projeto teatral de Oduvaldo Vianna Filho” mapeia os princípios políticos e dramaturgicos do Teatro de Arena e do *Opinião*, de cuja formulação Vianinha participou intensamente, e examina os aspectos da sonoridade e visualidade articulados em *Rasga coração*.

Como dissemos, a geração de dramaturgos à qual pertence Oduvaldo Vianna Filho enfrentou grandes desafios históricos em várias de suas frentes, e dentro dela, Vianna foi, por sua própria ligação com os setores de luta política na base da sociedade, possivelmente o dramaturgo desafiado de forma mais aguda, intensa e contínua. Que estas observações inspirem e motivem a leitura da dramaturgia de Vianna e os artigos e ensaios deste Dossiê.

São Paulo, 21 de dezembro de 2024.

Maria Sílvia Betti

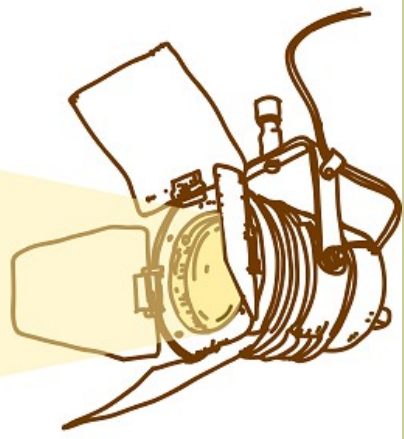
Agenor Bevilacqua Sobrinho

Fernando Bustamante

Eduardo Luís Campos Lima

DOI: [10.5281/zenodo.14559867](https://doi.org/10.5281/zenodo.14559867)

Dramaturgia em foco



Artigos



**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 - Ai!

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 lábria, 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 – Vênus, 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 Vênus 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



A experiência épico-realista na peça *Os Azeredo mais os Benevides*, de Oduvaldo Vianna Filho

The epic-realistic experience in the play *Os Azeredo mais os Benevides*, by Oduvaldo Vianna Filho

Luiz Paixão Lima Borges¹

DOI: 10.5281/zenodo.14540909

Resumo

A análise do processo de rompimento com a estética realista é decisiva para a compreensão do momento de consciência política vivido por Oduvaldo Vianna Filho – Vianinha, que não deve ser entendido como apenas uma opção a ser explicada por uma necessidade de experimentação. Suas críticas ao realismo são resultados de uma constante e profunda reflexão sobre a função social da arte e do artista. Um projeto estético-ideológico claramente definido e coerente, que se sustenta no confronto entre o homem e as forças sociais, emprestando a seus personagens a complexidade necessária para se apresentarem como homens concretos em situações concretas. O presente trabalho pretende realizar uma análise da peça *Os Azeredo mais os Benevides*, sua primeira experiência mais profunda com os fundamentos teóricos propostos por Bertolt Brecht, e que marcaram fundamentalmente sua dramaturgia.

Palavras-chave: Bertolt Brecht; Consciência e alienação; Crítica marxista; Materialismo dialético; Dramaturgia brasileira.

Abstract

The analysis of the process of rupture with realistic aesthetics is decisive to understand the moment of political consciousness experienced by Oduvaldo Vianna Filho – Vianinha, which should not be understood as just an option to be explained by a need for experimentation. His criticisms about realism are the result of a constant and deep reflection on the social function of art and the artist. A clearly defined and coherent aesthetic-ideological project, which is based on the confrontation between man and social forces, lending its characters the necessary complexity to present themselves as concrete men in concrete situations. The present work intends to carry out an analysis of the play *Os Azeredo mais os Benevides*, his first deep experience if considered the theoretical foundations proposed by Bertolt Brecht and which fundamentally marked his dramaturgy.

Keywords: Bertolt Brecht; Consciousness and alienation; Marxist criticism; Dialectical materialism; Brazilian dramaturgy.

¹ Dramaturgo e Encenador teatral, Doutor em Literatura Brasileira pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Estudioso da obra de Oduvaldo Vianna Filho, dedicou sua Monografia de Bacharelado, Dissertação de Mestrado e Tese de Doutorado à análise estético-dramatúrgica de Vianninha. Com quase meio século de atuação ininterrupta no teatro, seu atual espetáculo, *Capitão Fracasso*, tem merecido o reconhecimento em festivais internacionais de teatro, em diversos países da América Latina (Bolívia, Chile, Colômbia, Cuba, Equador, México e Peru). Tem como principal objeto de estudos o realismo épico e dialético de Bertolt Brecht, sobre o qual já publicou diversos artigos, no Brasil e na Espanha, além de dedicar sua tese de doutorado às influências do pensamento brechtiano na dramaturgia brasileira. Escreveu o livro, ainda inédito, *O ator em Brecht: caminhos para o distanciamento épico, realista e dialético*. É autor do livro *Delcir da Costa: rabiscos de vida (apontamentos de um psiquiatra apaixonado por arte)* (Fino Traço, 2022). Atualmente, está em processo de montagem do espetáculo *Macbeth*, de William Shakespeare. E-mail: luizpaixaoteatro@gmail.com.

Só tenho uma missão – talvez muito deslavada –, a de, através da invenção da linguagem, descobrir as relações humanas que presidem esse país e o convívio do homem brasileiro.

Oduvaldo Vianna Filho

Forma dramaturgica e consciência social

O debate em torno do chamado teatro político não deve se restringir, como eventualmente se pode verificar, à dramatização da realidade objetiva em um processo de transposição direta do fato para o palco. Para muito além da exposição crua da realidade, os fatores externos devem se constituir como elemento estruturante da obra, tornando-se parte artisticamente construída dos acontecimentos dramatizados e do comportamento de seus personagens. A estrutura dramaturgica não está, *stricto sensu*, contaminada apenas por fatores políticos emergentes, capazes de a transformar num panfleto em favor de determinada causa, pois, nesse caso, estaríamos no âmbito do teatro de protesto, que está sempre muito próximo do panfletário.

A arte de protesto se caracteriza, em sua especificidade, por responder a uma realidade determinada, de maneira crítica, denunciando os seus desvios e servindo a objetivos imediatos. Contudo, é preciso considerar que, em momentos específicos, ela se apresenta como uma poderosa arma de combate, como foi amplamente utilizada, por exemplo, na luta contra a ditadura militar brasileira.

O teatro panfletário de protesto acaba por se consumir a si mesmo, ou seja, ele se presta quase unicamente ao momento em que foi produzido, pois, além de se caracterizar, via de regra, por uma insuficiência em sua pesquisa cênico-estética,² sua realização se submeteu quase que unicamente àquelas circunstâncias que o determinaram. Superando esse momento de necessidade objetiva, ele se transforma em uma peça de valor histórico, devendo ser compreendida sob o crivo dessa condição. É preciso, portanto, compreender que o teatro é, sempre, um ato político, mas

O teatro não é político por tratar de temas e assuntos especificamente políticos, o teatro é um ato político, porque um ato humano, que visa ao outro em sua complexidade e em sua condição dialética de convivência em sociedade. O teatro não é político por defender uma bandeira partidária, mas por trazer para o centro das discussões as contradições e conflitos do ser humano inserido num sistema que tudo faz para impedir a plenitude de

² “Riscamos radicalmente a palavra ‘arte’ do nosso programa; as nossas peças eram apelos com os quais queríamos intervir no fato atual e ‘fazer política’” (Piscator, 1968, p. 51, grifo e aspas no original).

sua existência. O teatro não é político por ser de esquerda ou de direita, é político porque confronta personagens que estabelecem convivências que são políticas. O teatro é político porque encontra sua razão não na específica configuração de lutas políticas objetivas, mas na representação das relações que acompanham o homem em sua existência (Lima Borges, 2022, p. 187-188).

O que ocorre é que a transformação mimética do objeto natural em objeto artístico absorve os aspectos objetivos da realidade concreta, incorporando-os a procedimentos dramáticos, que deverão determinar comportamentos e condições para que as relações entre personagens se estabeleçam dialeticamente, ou seja, que as contradições de cada um dos personagens estejam estruturadas a partir das contradições sociais, que serão absorvidas tanto no âmbito formal quanto no seu conteúdo, sem, no entanto, se reduzir a uma simples transposição mecânica para dentro da fábula.³

Compreender que as ações da realidade objetiva transformam o homem é compreender o movimento que ocorre nos acontecimentos dramatizados, portanto, traduz a relação dialética que a dramaturgia e a realidade estabelecem entre si, independente da vontade ou consciência do dramaturgo.

O discurso estritamente político, muitas vezes necessário e inevitável, surge das contradições produzidas no contexto de convivência dos personagens, e entre os personagens e a realidade. O choque realidade objetiva e realidade ficcional estabelece os necessários conflitos para o desenvolvimento mais adequado da fábula. Tentar abstrair-se do confronto dramático confirmar a premissa pós-modernista do fim da realidade: se a realidade não existe, não existem conflitos, não existem contradições e vivemos num universo paralelo, desfrutando dos prazeres de Shangri-la, um paraíso em que o drama está ausente, assim como no teatro pós-dramático, proposto por Lehmann:

O drama pressupõe que o que acontece entre as pessoas, a relação estabelecida entre duas pessoas, ou a relação estabelecida entre pessoas, é essencial para o entendimento da realidade. A partir do momento em que eu não acredito mais que essa relação entre as pessoas seja essencial para entender a realidade, fica muito difícil escrever um drama, porque todas as coisas que você poderia escrever a partir dessa relação tornam-se supérfluas (Lehmann, 2008, p. 235).

³ Neste trabalho, a fábula é compreendida no sentido que lhe empresta Bertolt Brecht: “[...] a fábula não corresponde simplesmente ao curso da vida comum dos homens tal como poderia desenvolver-se na realidade, mas consiste em processos dispostos organizadamente, nos quais se expressam as ideias do autor sobre a convivência humana. Assim, pois, os personagens não são meras cópias de pessoas vivas, mas seres armados e refeitos de acordo com as ideias” (Brecht *apud* Posada, 1970, p. 73).

O drama, como expressão estética das contradições sociais, não se satisfaz em voltar-se unicamente para as questões subjetivas dos personagens. É oportuno confirmar que não se nega o caráter subjetivo humano, caso contrário, seria negar o próprio humano. O que se coloca em discussão é a hipervalorização do subjetivo em detrimento da análise dialética do homem, que constitui a contradição objetivo/subjetivo, e negar a contradição é negar a transformação, o que nos levaria a uma concepção do *eterno humano*. O drama, como apreciado neste trabalho, busca entender

[...] o homem total [que] se define por uma dialética de três termos: necessidade, trabalho, prazer. [...] Se considerarmos esses três elementos, constatamos que todos eles definem uma rigorosa ligação do homem real com uma sociedade real e com o ser material circundante, com a realidade que não é ele. Trata-se, portanto, de uma ligação sintética do homem com o mundo material e, nessa e por essa ligação, de uma relação mediada dos homens entre si (Sartre, 2015, p. 30-31).

O drama que aqui se pretende discutir é o confronto do homem consigo mesmo, e do homem contra as forças sociais que o definem.

Um dramaturgo inquieto

Oduvaldo Vianna Filho esteve sempre atento ao movimento social e político do seu tempo. Ao longo de sua vida artística comprometeu-se com um teatro de denúncia e, sobretudo, de reflexão crítica sobre os temas mais sensíveis e tensos da realidade brasileira. Não se furtou a se colocar, a si mesmo e a sua obra, a serviço do movimento popular.⁴

A inquietação estética e política de Vianinha definiu uma dramaturgia em que a pesquisa formal se manifesta e tem seu movimento marcado pela hibridização de formas aparentemente inconciliáveis, que se encontram e configuram uma terceira via como

⁴ A atuação artística de Vianinha teve início em meados dos anos 1950, no grupo Teatro Paulista do Estudante, que foi posteriormente absorvido pelo Teatro de Arena, também da cidade de São Paulo. No início dos anos 1960, dedicou-se integralmente ao CPC da UNE, do qual foi um de seus fundadores e um dos seus mais ativos artistas militantes. Depois do golpe cívico-militar de 1964, com a extinção da UNE, criou o grupo Opinião. Sua obra dramaturgica, exatamente por se constituir como uma radiografia bastante contundente da realidade sociopolítica brasileira, sofreu perseguições e censura por parte do governo ditatorial: destacam-se *Papa Highirte* e *Rasga coração*, consideradas por muitos como duas das mais importantes peças do teatro brasileiro que tiveram sua encenação proibida em todo território nacional. Uma história muito especial elevou *Rasga coração*, sua última criação dramaturgica, a ser considerada um dos símbolos mais representativos da luta contra a censura federal. Por ocasião de sua liberação, o jornalista Yan Michalski afirmou: “o Brasil com *Rasga Coração* livre é diferente do Brasil com *Rasga Coração* proibido” (apud Patriota, 1999, p. 36).

proposta de um teatro ao mesmo tempo combativo e profundamente comprometido com as mais elevadas formas dramáticas. Um projeto estético-ideológico que adquire sua síntese em *Rasga coração*, onde o realismo psicológico se alia ao épico, criando uma obra de raro valor artístico.

A adequação estética de sua obra responde a cada novo contexto, ainda que seja preciso abandonar métodos anteriores em favor de novas formas, que melhor respondam às necessidades mais imediatas. O que se verifica é a criação de uma dramaturgia que se movimenta numa estrutura em que a contradição tempo/espaço dramatiza dialeticamente o comportamento dos personagens, bem como a transformação histórica dos acontecimentos; quanto mais a contradição se aprofunda mais as relações se completam e se conflitam, uma vez que o tempo e o espaço são representações da realidade em movimento que condiciona os personagens, definindo sua expressão dramática.⁵

A organização dialética das formas permite que a configuração épico-realista das relações sociais se manifeste e se realize de maneira a aprofundar as contradições do comportamento humano, levando a transformações fundamentais na carpintaria dramática, não apenas em seu conceito, mas, sobretudo, em sua organização interna, ou seja, na estruturação de cenas, elaboração de personagens, formas dialógicas, relações tempo/espaço e todas as outras categorias do texto dramático.

Vianinha busca encontrar um equilíbrio entre as formas, conjugando o realismo crítico e/ou psicológico com as técnicas do teatro épico e dialético. Seu engajamento na luta contra a ditadura deve ser observado nas diversas formas utilizadas pelo autor, que, embora distintas, se completam na interpretação objetiva das condições políticas e sociais vigentes, sempre amparada pelo pensamento materialista e dialético.

Nessa pesquisa por uma dramaturgia que represente o comportamento do homem brasileiro e suas contradições fundamentais, Vianinha acumulou uma experiência estética que o levou a atingir um salto qualitativo dialético na formulação de uma obra que se propõe a) reflexão sobre o golpe cívico-militar, para a qual utiliza o recurso do *flashback*, b) denúncia e crítica em que resgata a forma cepecista de caráter nitidamente panfletário, c) análise do comportamento da classe média brasileira, em que investe na forma realista de caráter mais tradicional.⁶

⁵ Aqui, me remeto ao conceito de “cronotopo”, criado por Mikhail Bakhtin. Conferir o artigo de minha autoria, “Cronotopo e realidade objetiva em *Os ratos*, de Dyonélio Machado”. Disponível em: <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/718/579>. Acesso em 10 ago. 2024.

⁶ A reflexão sobre a *Dialética das formas na dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho* tem sido objeto de estudos,

Sua dramaturgia opera saltos que revelam o acúmulo de experiências estéticas e políticas. Suas peças, assim como seus escritos teóricos e críticos, demarcam o espaço de sua trajetória político-ideológica enquanto militante do Partido Comunista Brasileiro e artista consciente do movimento dialético da realidade e de suas opções por determinadas configurações estéticas.

A arte para mim é a transmissão de vivências, emoções, relações, representações e valores, que se incluem no aparelho imediato de conhecimento com que enfrentamos a realidade – desenvolvendo nossa capacidade de reagir sobre ela, nossa capacidade de entendê-la e representá-la. Arte não é útil – porque não ligada à produção de bens materiais, não pode transmitir conceitos, nem pode definir e formar atitudes diante de fenômenos isolados – mas se inclui na cultura do homem, no seu aparato imediato com que representa os fenômenos sociais – determinando suas aspirações, sentimentos, e criando as formas de ação com que representa e apreende esta realidade. A arte coordena e desenvolve as necessidades objetivas de representação do mundo que determinadas épocas e classe têm da realidade (Vianna Filho, 1983b, p. 66-67).

Neste sentido, *Os Azeredo mais os Benevides* é uma obra fundamental para se compreender a dimensão de sua inquietação estética, política e ideológica. Analisar sua estrutura dramaturgica, na qual se verifica a hibridização entre a forma realista e a forma épica, nos confirma o processo de sua pesquisa dramaturgica. A peça representa um salto dialético em sua percepção do teatro épico em sua estreita configuração com o realismo. Esse novo conceito de fábula está intimamente relacionado às influências da Poética de Bertolt Brecht, em sua concepção de uma obra que procura se aprofundar na exposição e análise das contradições da realidade brasileira.

[...] *Os Azeredos* [sic] é o salto quantitativo⁷ que Vianninha realiza em tão curto espaço de tempo. Vale a pena ler *Os Azeredos* [sic] logo após *Quatro quadras*,⁸ pois os dois textos têm muita coisa em comum o que só faz acentuar a distância que os separa. Vianinha era um perfeccionista obsessivo e minha impressão é que, não satisfeito com o texto anterior, voltou a se debruçar sobre a temática, a conviver com seus personagens, e aprofundá-los, resultando daí um dos textos fundamentais no conjunto de sua obra (João das Neves⁹ apud Guimarães, 1984, p. 53).

que visam a minha pesquisa em um futuro projeto de Pós-doutorado.

⁷ Acredito que João das Neves estaria se referindo ao *salto qualitativo*, que é resultado do *acúmulo quantitativo*, conforme a Primeira Lei da Dialética.

⁸ João das Neves se refere à peça *Quatro quadras de terra* – cujo título original era *O filho da besta torta do Pajeú* –, que teve sua estreia em 1963, como parte da UNE Volante, com direção de Carlos Kroeber. A peça recebeu o Prêmio Casa de las Américas, de Havana, Cuba, em 1964.

⁹ NEVES, João das. 1964, primeiro de abril. Artigo não publicado, 1981. Rio de Janeiro. Arquivo da Editora Muro.

A peça representa não apenas um sensível aprofundamento na dramaturgia oduvaldiana, mas se constitui como uma significativa e vitoriosa experiência da dramaturgia épico-realista do teatro brasileiro; sua estrutura emerge da utilização consciente dos procedimentos formais observados e absorvidos da estética do teatro épico brechtiano.

[...] essa obra-prima da dramaturgia brasileira. [...] abandonando tópicos mais incandescentes de política partidária, [Vianinha] obteve um ângulo a partir do qual pôde configurar, com serenidade própria do gênero épico, uma espécie de marca registrada na história do Brasil, dando ênfase ao papel desempenhado por suas vítimas (Costa, 1996, p. 92).

O que se verifica, portanto, é o aprimoramento na construção da fábula enquanto estrutura dramática, que se desenvolve a partir da exposição dialética e materialista das contradições fundamentais que confrontam personagens e condição social. A forma épica não anula o realismo, e o realismo, por seu turno, absorve o épico, ampliando suas possibilidades de apreensão do real dramaticamente transfigurado.

Por condições históricas adversas, a encenação de *Os Azeredo mais os Benevides* foi interrompida pelo golpe de 1964, o que nos privou de assistir a uma peça que, certamente – permitam-me uma especulação apaixonada –, poderia ter provocado um debate bastante rico sobre os rumos da dramaturgia brasileira e as possibilidades de configurações do modelo épico em nosso teatro.

Quando as tropas desceram de Minas para o Rio, a 31 de março de 1964, o CPC se achava na reta final das obras através das quais o precário auditório da UNE estava sendo transformado numa moderna sala de espetáculos, a ser inaugurada poucas semanas depois, com a estreia de *Os Azeredo mais os Benevides*, de Oduvaldo Vianna Filho, já em ensaios, sob a direção de Nélson Xavier. No dia 19 de abril, o prédio da UNE ardia em chamas, que destruíam completamente o que seria o futuro teatro. O incêndio não se limitava a reduzir o auditório a um monte de escombros: nas suas chamas morria também o CPC, imediatamente colocado, como a própria UNE, fora da lei. E morria todo o projeto de um teatro engajado ao qual muitos dos melhores artistas do país se vinham dedicando nos últimos anos. Era evidente que o tipo de trabalho que o CPC vinha desenvolvendo estava irremediavelmente condenado (Michalski, 1985, p. 16).

Forma dramática: entre Piscator, Brecht e o realismo psicológico

Piscator foi pensamento e forma dominantes nas peças do CPC, “em termos de teatro, simplificando bastante: mais Piscator, isto é, comício e agitação, do que Brecht, ou

seja, reflexão e crítica” (Peixoto, 1989, p. 11); por meio da denúncia direta, da crítica e do deboche político, o teatro se colocou a serviço da revolução social que se vislumbrava no país.

[...] o CPC [deve ser] examinado como expressão de um contexto político específico, grávido de contradições bastante singulares tanto no nível político, nacional e internacional, quanto no nível cultural [...] no nível político é impossível pensar no CPC fora dos nem sempre nítidos contornos que assumia, no Brasil de 1961 a 1964, o projeto de reformas de base e desenvolvimentismo nacional frente a um reordenamento monopolista do capitalismo internacional e especialmente em face de uma agressiva redefinição do imperialismo norte-americano em relação à América Latina após o triunfo da Revolução Cubana, em janeiro de 1959 (Peixoto, 1989, p. 10).

As novas orientações do PCB, elaboradas a partir da autocrítica do stalinismo, e as novas condições políticas e econômicas, promovidas pelo desenvolvimentismo juscelinista, permitiram ao CPC da UNE, “oficialmente organizado em abril de 1961” (Peixoto, 1989, p. 9), se colocar na vanguarda cultural e política brasileira, tendo à frente, entre tantos outros, Vianinha, que se dedicou integralmente ao movimento, na condição de autor, ator e agitador cultural.

Em meio a esse momento de efervescência política e cultural, uma nova concepção estética orienta a dramaturgia de Vianinha: sem abrir mão de seus compromissos com a organização do proletariado e com os princípios do CPC, e se mantendo fiel ao pensamento hegemônico do PCB no meio cultural, o dramaturgo abre espaço para uma elaboração de uma dramaturgia crítica e dialética, que encontra sua inspiração nos pensamentos e formas desenvolvidos por Bertolt Brecht.

Desde que se afastou do grupo Arena, formulou críticas ao realismo tradicional, compreendendo que sua forma pura não conseguia mais explicar e discutir o momento histórico experimentado no Brasil. *A mais valia vai acabar, Seu Edgar* (1960) representou a radicalização do rompimento com a estrutura de *Chapetuba Futebol Clube*.

Eu não me conformava [...] com a estreiteza de limites do nosso teatro realista, um teatro dos vícios do capitalismo – não das causas, não das suas manifestações essenciais. Parti para buscar uma nova forma. E fui alienado à procura da forma. Se há um novo conteúdo devia corresponder uma nova forma,¹⁰ comecei a procurar a nova forma e não o novo conteúdo. Para mim era e é evidente a passividade humana das minhas peças e das peças de

¹⁰ Clara referência ao texto de Bertolt Brecht “Conteúdo novo – Forma nova”, escrito em 1953 (Brecht, 1967, p. 257-263). Vianinha também acompanha Brecht em sua crítica ao realismo tradicional.

realismo (Vianna Filho, 1983c, p. 94).

O contato com o teatro de Brecht oferece as ferramentas necessárias para o desbravamento de uma nova seara. A admiração e o estudo em torno desse novo conceito de teatro podem ser verificados em alguns de seus escritos teóricos, em que faz referências ao pensamento do dramaturgo alemão:

Brecht para mim [...] é artista antes de ser homem. É consciente de suas responsabilidades. Faz o preciso e não faz o que pode fazer com as armas anárquicas que lhe entrega uma sociedade alienada. Os gregos eu já li, e nunca vi, desde então, tanta responsabilidade e clareza. [...] Brecht faz um teatro ético. Exclusivamente ético. A arte para ele é o que trata da ética instintiva do homem que ele apanha empiricamente da realidade – e que só a arte pode organizar e dirigir conscientemente. Isto não exclui a inspiração, a intuição, etc. dando-lhes os lugares certos e correspondentes na escala normal de necessidade e causalidade, libertam-na para os mais altos voos. Os do pensamento (Vianna Filho, 1983a, p. 60-61).

A descoberta do *modelo* brechtiano, não apenas como teoria estético-dramatúrgica, mas, sobretudo, como prática marxista aplicada ao teatro, foi fundamental no desenvolvimento da obra oduvaldiana. As experimentações se aprofundam e promovem o primeiro salto dialético em *Os Azeredo mais os Benevides*, revelando-nos um dramaturgo que detém com bastante habilidade um apuro técnico e formal dos recursos épicos. Sua assimilação dialética do pensamento brechtiano definiu de maneira irreversível sua dramaturgia. Mesmo naquelas peças em que o psicológico se apresenta como estética dominante, a análise das contradições de seus personagens ganhou relevo especial, proporcionado pelo método da análise dialética.

Os Azeredo mais os Benevides é um fruto natural do processo de absorção de recursos brechtianos e realização de um trabalho teatral capaz de inovar quanto à linguagem sem perder de vista o componente político visado. Todas essas características apontam para uma concepção essencialmente racionalista do trabalho teatral: o compromisso de representação da realidade se pauta não pela verossimilhança, mas pela pertinência da crítica exercida e dos mecanismos que a sustentam. [...] O rompimento da convenção cênica realista enxuga a expressão para supostamente aumentar-lhe o impacto crítico (Betti, 1997, p. 146).

Ainda nessa perspectiva, é bastante evidente que em *Os Azeredo mais os Benevides* o equilíbrio entre o realismo social e o épico assentou a crítica ao comportamento dos personagens, bem como fez ressaltar as condições sociais dramatizadas, seja em relação aos trabalhadores quanto em relação ao patrão. Seus personagens extrapolam o caráter

esquemático da maioria das peças cepecistas e adquirem uma perspectiva humana, na qual suas contradições se acentuam e determinam seus conflitos, que são confrontados por outros personagens que enfrentam as mesmas condições. Contradições internas e sociais alimentam a estrutura dramática da peça. Mesmo os personagens secundários são configurados numa perspectiva realista e apresentam uma humanidade desconcertante, ao mesmo tempo em que se estruturam sobre uma base épico-narrativa.

Os Azeredo mais os Benevides é produto de um momento histórico em que a luta pela terra estava na ordem do dia do movimento popular. A reforma agrária e as ligas camponesas já vinham sendo discutidas pelo teatro brasileiro, desde a criação do CPC, como também fora tema no Teatro de Arena. Autores como Chico de Assis (*O testamento do cangaceiro*) e Gianfrancesco Guarnieri (*O filho do cão*) se dedicaram ao tema em importantes obras que destacam a consciência sobre questão agrária. A divisão de terras não pode ser um presente, é uma conquista do trabalhador rural e da sociedade brasileira.

Em termos dramáticos, *Os Azeredo mais os Benevides* é um texto elaborado a partir da ideia do *distanciamento* brechtiano, com o intento de promover compreensões críticas do processo histórico brasileiro sobre a questão agrária, ao invés de trabalhar com indignação com a injustiça, percebidos tão somente pela relação Esperidião/Alvimar e não pela condição de classe e de estrutura econômica política (Patriota, 2007, p. 28).

Ainda que centrada na relação entre os personagens Esperidião e Alvimar, a peça não se restringe ao universo individual, tanto do patrão quanto do empregado, manifestando seus conflitos; suas relações se estabelecem condicionadas pelos fatores sociais que separam os personagens de acordo com sua classe. Na peça, o conflito social da terra deve ser considerado na totalidade das relações apresentadas, pelas contradições que se estabelecem entre a posse e a carência, entre o explorador e o explorado, entre opressor e oprimido. As ideias, em uma dramaturgia épico-realista, são verificáveis em sua constituição parabólica com a realidade objetiva.

Brecht afirma que a parábola é a melhor forma de narração teatral. Por sua extraordinária capacidade de servir a verdade. Através da parábola se torna mais nítida e límpida a convivência do abstrato e do concreto, da lição e da poesia, do geral e do particular. [...] Nunca para escamotear o confronto imediato e direto com a realidade cotidiana. Mas justamente para usá-la como processo consciente. Para transformar essa reflexão numa análise mais extensa e aprofundada (Peixoto, 1976, p. 11).

A apreensão do real se efetiva na exata representação dialética das contradições sociais, e não na construção de individualidades aparentemente livres, mas que, objetivamente, estão subordinadas às forças sociais dominantes. Nesse sentido, a relação Espiridião/Alvimar é uma parábola que pretende apresentar e discutir relações sociais bem mais profundas que envolvem a luta pela terra no Brasil.

Amizade ou luta de classes?

A peça ilumina os mecanismos que impedem que as relações humanas de amizade se concretizem quando o capitalismo se impõe entre as pessoas, bem como a aliança entre as classes atinja um grau mínimo de satisfação, atingindo um estágio em que ambas as partes sejam contempladas. A obtenção do lucro pressupõe a desumanização, pois se sustenta na produção da mais-valia, que por sua vez é satisfeita com a exploração da força de trabalho do homem. Não há, portanto, mais-valia sem exploração; e o lucro é produto da exploração. O processo de reificação não permite que valores como amizade e solidariedade se manifestem e determinem relações entre explorador e explorado, porque haverá sempre um interesse que subjaz qualquer possibilidade de uma amizade sincera. O patrão é um patrão, o empregado é um empregado, ou, como afirma Peixoto (1979, p. 201), “um patrão (bom ou mau) é um patrão”.¹¹ Assim se definem as relações, e cada um cumpre o seu papel.

No modo de produção capitalista os homens realmente são transformados em coisas e as coisas são realmente transformadas em ‘gente’. Com efeito, o trabalhador passa a ser uma coisa denominada força de trabalho que recebe outra coisa chamada salário. O produto trabalho passa a ser uma coisa chamada mercadoria que possui uma outra coisa, isto é, um preço. O proprietário das condições de trabalho e dos produtos do trabalho passa a ser uma coisa chamada capital, que possui uma outra coisa, a capacidade de ter lucros. Desaparecem os seres humanos, ou melhor, eles existem sob a forma de coisas (Chauí, 1985, p. 57-58).

Ao capitalismo não interessa a integridade humana, e sim, única e exclusivamente, o que resulta da exploração da sua força de trabalho: o lucro. Para que exista capitalismo é preciso que exista burguesia; a existência da burguesia pressupõe a existência do proletário; a existência do proletário só se efetiva se houver mão de obra livre e

¹¹ Não há como fugir a uma aproximação temática de *Os Azeredo mais os Benevides com O senhor Puntilla e seu criado Matti*, de Bertolt Brecht.

assalariada, que vende sua força de trabalho para o proprietário dos meios de produção, que é o burguês.

Para acumular e lucrar é preciso desumanizar. O homem, de sujeito da história é transformado em objeto do sistema. Homem ou mulher. Patrão ou empregado. O capitalismo é implacável com o ser humano, pois essa é a sua lógica mais perversa. Quem alimenta o capitalismo é a miséria, que impõe ao homem a venda de sua força de trabalho a qualquer preço, pois a sobrevivência o exige.

O tratamento realista conferido aos personagens e temas, em *Os Azeredo mais os Benevides*, confronta o homem e a realidade objetiva, e traz para o palco suas próprias contradições, bem como as contradições sociais mais prementes, que atingem os personagens diretamente, interferindo em suas vidas; por outro lado, observa-se a organização da estrutura dramaturgica subordinada ao caráter nitidamente épico, em que a relação entre cada uma das cenas obedece a um movimento que opera em saltos, conservando sua autonomia e independência em relação às outras, confirmando o pensamento brechtiano de que “as diversas partes da história [fábula] devem ser cuidadosamente contrapostas, dando-lhes uma estrutura própria, a de uma pequena peça dentro de uma peça” (Brecht, 1967, p. 214). A técnica de cenas independentes, que se organizam por um fio condutor, imprime a unidade totalizante da peça; a utilização de músicas destaca o *gestus*-social apresentado. As contradições de Alvimar se acumulam e se acentuam, subordinadas que estão ao *gestus*-social global:

ALVIMAR – Me ajuda a chamar o doutor Espiridião, seu Gonçalinho.

GONÇALINHO – A essa hora?

ALVIMAR – Essa hora mesmo que minha mulher está parindo.

GONÇALINHO – Ele é capaz de não gostar. É tarde, chegou de viagem. Não é parteiro.

ALVIMAR – Me ajuda, tenho lhe ajudado tanto...

GONÇALINHO – Tem ajudado porque vosmicê tem 27 anos e eu tenho quase 60 e depois ajudar é a melhor coisa da vida. Quem está parindo é sua mulher, chame vosmicê...

ALVIMAR – Chamo.

GONÇALINHO – Chame.

ALVIMAR – Chamo. (VAI ATÉ A PORTA TEMPO) E se ele não gostar?

GONÇALINHO – Não chama?

ALVIMAR – Chamo. (SILÊNCIO DE NOVO. ALVIMAR SE APROXIMA MAIS. FICA PARADO)

GONÇALINHO – (CANTA)

Na porta do doutor

Alvimar ficou parado

Não fez nenhum clamor

Ficou foi bem calado
Doutor está dormindo
Doutor é atarefado,
A mulher está parindo
Mas é mulher de coitado.¹²

SILÊNCIO. ALVIMAR CONTINUA PARADO. UM TEMPO.

ALVIMAR - Acho que o doutor não chegou, não. Quando ele chega a charrete fica na porta. Pena que ele não chegou... (SAI CORRENDO. GONÇALINHO ATRÁS.) (Vianna Filho, 1968, p. 27-29).¹³

Alvimar se confronta com sua própria fraqueza – tudo interfere para essa condição: sua relação subalterna, sua pobreza, mas, sobretudo, sua reificação social. Para reforçar sua condição, a música-*gestus* desvela o seu comportamento e define as relações entre ele e Espiridião, demonstrando a distância social que separa os dois. Nos momentos em que precisa se afirmar, Alvimar é dominado por sua impotência diante da situação que se lhe apresenta. A música, portanto, não é utilizada apenas para acentuar uma situação psicológica, mas para estabelecer os parâmetros que definem os interesses e as possibilidades de cada classe representada; ao comentar, a cena a música-*gestus* contribui para construir uma crítica social e dialética do personagem.

Alvimar vive para servir ao patrão, ainda que sacrifique a si próprio e a sua família. Ele não adquiriu a consciência de classe nem consciência de si mesmo enquanto indivíduo. Sua condição é forjada pela alienação, que é produto de um sistema que necessita do trabalhador alienado para manter sua hegemonia.

Ao viver do trabalho alienado, o ser humano aliena-se da sua própria relação com a natureza, pois é através do trabalho que o ser humano se relaciona com a natureza, a humaniza e assim pode compreendê-la. Vivendo relações em que ele próprio se coisifica, onde o produto de seu trabalho lhe é algo estranho e que não lhe pertence, a natureza se distancia e se fetichiza. [...] O trabalho transforma-se, deixa de ser a ação própria da vida para se converter num meio de vida. [...] Alienando-se da atividade que o humaniza, o ser humano se aliena de si próprio (autoalienação). [...] Alienando-se de si próprio como ser humano, tornando-se coisa (o trabalho não me torna um ser humano, mas é algo que eu vendo para viver), o

¹² Para Brecht, a música ganha o status de *gestus*: “A música comunica, comenta o texto, pressupõe o texto, assume uma posição, e revela um comportamento” (Brecht, 1967, p. 60); e acrescenta: “Esse caráter da música como uma espécie de música *Gestus* não pode ser explicado se não por uma análise que estabeleça o objetivo social dos novos métodos. Para colocá-lo praticamente, a música *Gestus* é a música que permite ao ator mostrar certos *Gestus* básicos no palco” (Brecht, 1967, p. 85).

¹³ A partir desse ponto, todas as citações da peça *Os Azeredo mais os Benevides* serão indicadas no corpo do trabalho apenas pelo número de página entre parêntesis, a partir da edição que consta das referências bibliográficas: VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Os Azeredo mais os Benevides**. Rio de Janeiro. MEC – Serviço Nacional de Teatro, 1968. É necessário ressaltar que a referida edição é parte de uma Coleção, de caráter bastante artesanal, e carrega um número bastante elevado de erros gráficos, e mesmo ortográficos e gramaticais.

indivíduo afasta-se do vínculo que o une à espécie. Em vez de o trabalho tornar-se um elo do indivíduo com a humanidade, a produção social da vida, metamorfoseia-se num meio individual de garantir a própria sobrevivência particular (Iasi, 2011, p. 21-22).

Na peça, as contradições da classe trabalhadora, representada pelos camponeses, são apresentadas como formadoras do conflito dramático, que definem os comportamentos e as relações ao longo da fábula. Não há dúvida de que é possível observar uma preferência quanto à opção pelos trabalhadores rurais, no entanto, não há também uma manipulação em favor da classe. As contradições, sempre muito consistentes, nos apresentam comportamentos construídos no interior mesmo do capitalismo: uma análise dialética e materialista sobre os efeitos do capitalismo na formação e deformação do caráter do homem.

Todos os dados para que o espectador seja sensibilizado por uma peça devem estar dentro da própria peça. Não podem haver cenas, acontecimentos, personagens, situações que necessitem de uma visão de mundo que esteja acima e fora do mundo criado.¹⁴ As peças ideologicamente perfeitas podem ser mudas para o povo se não lhes dão meios para a compreensão. É preciso um teatro ajustado à capacidade intelectual do povo brasileiro. Um teatro com formas já consagradas pela percepção popular. A forma nova será nova historicamente, será nova em relação à situação cultural da sociedade – não será necessariamente nova na história da arte (Vianna Filho, 1983c, p. 94).

A miséria degrada o homem e revela os limites de sua condição e capacidade de sobrevivência. O sonho de uma vida melhor é desfeito ao primeiro contratempo que se lhe apresenta de forma concreta e impactante. É uma engrenagem que não se consegue deter, pois não se tem o domínio sobre as ações de relações socialmente organizadas que almejam como objetivo a manutenção de um sistema econômico perverso e de sua classe dominante. A relação capital/trabalho aparentemente, e apenas aparentemente, uniu Alvimar, o trabalhador e Espiridião, o patrão.

Desse encontro, o que se acompanha ao longo da peça é a frustração do sonho e a deformação do caráter da parte mais frágil: Alvimar aos poucos vê sua personalidade sendo consumida e transformada; sua condição de vida, que anunciava ser promissora, revela o seu esfacelamento à medida que interesses vão sendo colocados acima dos seus

¹⁴ Referência a Engels: “De modo algum me oponho a poesia engajada como tal ponto mas penso que a ideia devia desprender-se por se da situação e da ação, sem indicações especiais, e que o escritor não é obrigado a impor ao leitor a soluções históricas futuras dos conflitos sociais expostos” (Marx; Engels, 1979, p. 73).

próprios interesses, e que ele não tinha condição de detectar, tampouco de impedir que atuassem de maneira avassaladora sobre ele e sua família. O encontro entre os dois personagens possui uma causa comum, embora produza consequências tão diversas na vida de cada um deles.

Na primeira cena, define-se os caminhos de Espiridião:

MÃE - Vais mesmo partir, filho?

ESPIRIDIÃO - Estou decidido, mãe... (SILÊNCIO. TODOS OLHAM O PAI)

PAI - Meu filho...

ESPIRIDIÃO - Pai?

PAI - Vais para a Bahia?

ESPIRIDIÃO - Vou.

[...]

ESPIRIDIÃO - Vou para a Bahia plantar cacau, vou usar minhas economias, nenhum tostão da família! Nossas terras estão abandonadas. Isso o Brasil espera de nós! (p. 11-12).

Na cena seguinte, somos apresentados a um grupo de trabalhadores rurais em busca de terra para exercer o seu ofício e garantir sua sobrevivência, dentre eles, Alvimar:

ALVIMAR

Estamos chegando

de todo lugar

que se tem pra partir.

Trazemos na chegada

foice, mulher nova

e uma quadra de esperança.

Ah, se viver fosse chegar

chegar, sem parar,

Parar pra casar,

casar, filho espalhar

por um mundo num tal de rodar (p. 28).

O que une os dois personagens, dialeticamente os coloca em campos opostos e os afasta: a terra se lhes apresenta como meio de produção e sobrevivência, mas, desse encontro, a relação capital/trabalho se estabelece e faz crescer a contradição fundamental da peça, que se manifesta através da exploração da força de trabalho.

Quanto maior aproximação com Espiridião, mais o processo de reificação e alienação atinge Alvimar, corrompe o seu caráter e deforma as suas relações junto aos seus companheiros de classe e junto à própria família. Ele já não é mais senhor das suas ações. Agora, responde cada vez mais, aos interesses do patrão. Sua subserviência é de tal monta que batiza o filho com o nome do patrão e o oferece como afilhado; oferece também o seu

próprio sangue, num pacto:

(ALVIMAR TIRA UMA FACA. FAZ UM CORTE PEQUENO NO BRAÇO)
ALVIMAR – Esse sangue, meu doutor, é pra mór de vosmicê. Não sei falar, eu, o que corre em mim, tudo é intenção de vosmicê... (CANTA)
O sangue que corre em minha veia
Minha intenção, minha calma,
Meu jeito, minha cara feia,
Tudo é vosso de corpo e alma
Cabeça, coração, mão e palma.
(ESPIRIDIÃO VEM E SE ABRAÇA COM ALVIMAR. SILÊNCIO PROFUNDO)
LINDAURA
Uma funda amizade
Aqui continuou
Um doutor de verdade
E um camponês, meu amor (p. 40).

Com o passar dos anos, as relações se definem objetivamente. A amizade entre o patrão e o empregado está fragilizada. A crise do cacau obrigou Espiridião a buscar outras formas de investimento, abandonando suas terras. A vida de Alvimar está sendo destrocada. As necessidades se acumulam. O patrão ignorou a todos, deixando os trabalhadores ao relento social.

ALVIMAR – Nem pra pagar enterro no cemitério doutor Espiridião apareceu. O ingrato. Ingratão! Ingratão! Falo. Faz oito anos que doutor Espiridião não vem aqui, Lindaura. Oito anos é um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete, oito anos. Me lembro, ele chegou aqui, aí ele pegou na foice errado, de banda, aí a gente riu, eu ria de um lado, doutor ria do outro, aquela gargalheira. Oito anos agora sem notícia? A gente não planta mais cacau faz três anos. Ele prometeu que ia plantar cacau de novo. A vila sumiu. Lindaura, nem trem chega mais. Doutor Espiridião interesseiro. É. Digo na cara dele: interesseiro, interesseiro, interesseiro! Dinheiro não faz diferença de ninguém, ouviu, que na honra e na memória estou pra encontrar alguém pra fazer parceria comigo. Interesseiro. Vou ficar plantando só esse arroz amarelo, que nem preço tem, a casa caindo? Depois de ser arrimo do doutor Espiridião? Já fui tão forte que Deus tremia. Me lembro como se fosse agora, ele pegou a foice errado de assim, eu falei, epa, está errado, seu! Ele ria, queria falar e ria de tanto que eu fiz ele rir, aquela gargalheira... Faz três anos que Nico morreu... (p. 82-83).

O agravamento da situação de miséria em que se encontra o grupo de camponeses que permaneceu nas terras de Espiridião fez nascer uma revolta, com saques, ameaças e agressões liderada pelo filho mais velho de Alvimar, que está sendo procurado pela polícia.

ALVIMAR – Doutor, não me deixe preso, não, sei que estão lhe enchendo a vossa cabeça como a porção de léria mas é tudo mentira que a gente não fez nada. Não deixe mais os soldados procurar meu filho, vou-me embora com ele, é menino bom vosso afilhado, ele me ajuda tanto, me chamou de Santo, doutor...

ESPIRIDIÃO – Você sabe que o Miguel está no hospital de Tabatinga?

ALVIMAR – Me deixe ir com mais Lindaura e o menino que o menino arranja o trabalho que é um touro de força e de respeito o que foi educado por vosmicê, que ele nunca esquece de falar em...

ESPIRIDIÃO – Sabe, Alvimar? Aguentei vocês dois anos plantando arroz, sem ganhar nada, com armazém aberto. Dois anos. Dei caminhão pra levar o povo. Olhe, Alvimar, me ouve, sabe quantas cidades o cacau fez? Onze cidades. Em Salvador, com o dinheiro do cacau fizeram escola, hospital, quartel, igreja. Tem água quente na torneira. Água como se saísse do sol. O povo agora sai na rua, se fala, pai em confeitaria. Passei minha vida em gabinete de ministro e, lendo, lendo, fazendo conta. A terra seca, Alvimar. Depois de vinte anos a terra seca. Não posso ensinar um a um a plantar, a economizar, a não gastar em bebidas, em bordel, em rezadeira, em filho demais. Não sei se valeu a pena eu viver, Alvimar, tanta desilusão já consegui [sic] mas vocês não podiam fazer isso comigo. Não podiam fazer isso comigo!

ALVIMAR – A gente não fez nada, doutor.

ESPIRIDIÃO – Miguel está no hospital. Miguel me criou. Está correndo a vizinhança a façanha de seu filho. Aconteceu ontem um caso parecido em Paracatunga. Não ganhei um réis que não fosse trabalho meu, Alvimar. Vou castigar esse menino. Onde é que ele está? (p. 99-100).

A pressão de Espiridião é severa e implacável. Alvimar não tem como negar, não tem como não atender às ordens do patrão, e expõe, mais uma vez, sua fraqueza e fragilidade. Alvimar delata o próprio filho, revelando onde ele se encontra.

ESPIRIDIÃO – Onde ele está?

ALVIMAR – Deve estar na casa de Ana Rosa, pegou o dinheiro, não me deu, sumiu, nem pra ajudar na mudança, me deixou assim e agora onde vou? Está na casa de Ana Rosa fazendo estroinice vai ver... Vivia me destratando, mas eu cuidei da minha vida, sim, cuidei, que me finquei na terra com minha mãe, virando sol e chuva e dia a inverno [sic] feito eu fosse uma árvore, doutor, fincado na terra... não fugi, não larguei família, não me atirei no vício, ali, ficando feito árvore... (p. 101).

O sargento de polícia encontra o Filho e o mata. Numa clara demonstração de que a polícia está subordinada aos interesses do latifundiário. O representante da lei justifica seu ato como cumprimento de ordens.

O último encontro entre Alvimar e Espiridião acontece no velório do Filho de Alvimar. A cena é patética, em sua dor e na derradeira demonstração de submissão de Alvimar aos interesses do amigo/patrão.

(DOUTOR ESPIRIDIÃO ENTRA. TODOS SE LEVANTAM. PENSOS. DOUTOR CALMO. VAI ATÉ O FILHO. OLHA. PASSA A MÃO NO ROSTO DO FILHO, EMOCIONADO. REZA. TEMPO. OLHA ALVIMAR)
 ESPIRIDIÃO - Alvimar, foi preciso fazer isso. Castigo é muito ruim. Mas é o único jeito de dar exemplo. Eu faria isso mesmo que fosse com meu filho...
 ALVIMAR - Sei...
 ESPIRIDIÃO - Mesmo que fosse meu filho...
 ALVIMAR - Era tão menino.
 ESPIRIDIÃO - Foi preciso...
 ALVIMAR - Me dava o meu sustento...
 ESPIRIDIÃO - Eu sei, Alvimar...
 ALVIMAR - Me chamou de Santo.
 ESPIRIDIÃO - Alvimar.
 ALVIMAR - Vosmicê, lhe quis tanto bem...
 ESPIRIDIÃO (DÁ UM DINHEIRO) - Tome, Alvimar. É dois contos de réis. Pra você enterrar o menino e enfrentar o que vem aí. Tem dinheiro até pra por casa em algum canto. Não posso fazer mais nada. (ESTENDE O DINHEIRO. ALVIMAR OLHA) (p. 104-105)

A música-*gestus*, uma vez mais, ocupa a cena:

LINDAURA - (ENQUANTO O ALVIMAR OLHA ESPIRIDIÃO)
 Alvimar pensou
 Olhou o doutor
 Nos olhos a dor
 Vingança chegou
 A mão levantou
 Cheia de não,
 Raiva na alma
 A calma no fim.
 A mão levantou
 E a mão parou.
 A sua vingança, Alvimar?
 CORO
 Morreu no mar.
 LINDAURA
 Se vinga, Salustiano
 Já passou tanto ano
 CORO
 Já passou tanto ano
 LINDAURA
 Alvimar só sabe submissão
 Não aprendeu a dizer não.
 ALVIMAR - (PEGA O DINHEIRO) Agradecido, doutor... Eu... lhe agradeço... Esse dinheiro me ajuda tanto ... eu... (ABRAÇAM- SE) Deus lhe pague, doutor, Deus lhe pague ...
 LINDAURA - (CANTA)
 Uma funda amizade
 Aqui continuou um
 Doutor de verdade
 E um camponês meu amor (p. 105-107).

Os últimos versos da música encerram o espetáculo, com um alerta e uma reflexão:

Mas o que queremos dizer
É que essa fraternidade
Ah, não é coisa do homem
Que não existe amizade
Se um passa fome, outro come
Se um existe, outro some.
Mas o que queremos dizer
Oíça bem, meu amigo
Se você quer amizade
Tenha sempre um inimigo
Acabe com a desigualdade
Mas o que queremos dizer
Veja bem seu o véu
Amizade é coisa de Deus
Mas ela não cai do céu
Mas o que queremos dizer
É que a amizade lá no fundo
É a luta do homem no mundo.
A luta do homem no mundo (p. 107-108).¹⁵

Uma dramaturgia épica, realista e dialética

A obra dramaturgical de Vianinha resistiu ao tempo, e continua, de maneira muito concreta, produzindo reflexões sobre a realidade brasileira. Sua obra é marcada por uma atualidade desconcertante, que registra como os problemas sociais e políticos ainda persistem em nossa sociedade. Os conflitos de terra sobrevivem; o trabalho análogo ao trabalho escravo é prática constante; Eldorado de Carajás permanece vivo em nossa memória.

Os Azeredo mais os Benevides, malgrado nosso, não foi superada, tornando-se uma peça de valor histórico, que devesse unicamente ser vista como uma realidade distante. Sua vitalidade, sua atualidade e sua crítica contundente produzem em nós não apenas indignação ou revolta, sua força está na crítica dialética que nos permite uma reflexão mais profunda a respeito das relações capital/trabalho, patrão/empregado, mas, sobretudo, a contradição fundamental entre consciência e alienação. No entanto, a alienação a que nos

¹⁵ Reforçando a aproximação entre *Os Azeredo...* e *O Senhor Puntilla...*, é importante comparar a fala final do Coro com a despedida de Matti, o criado de Puntilla: “Antes, porém, a minha despedida: / Longa vida, Puntilla, longa vida! / Que não é o pior, bem se percebe. / (Chega a ser quase um homem, quando bebe.) / Mas não pode durar, nossa amizade: / De que vale chorar, / Se a luta cão e gato é milenar? / Não gastem à toa / Uma lágrima boa. / Quem vencerá? / Chegou a hora do criado dar as costas / Sem esperar respostas. / Só quando for o senhor de si mesmo, / Dono do seu suor, / Para todos então poderá dizer: / ‘Não tem patrão melhor’” (Brecht, 1992, p. 119).

confronta não é apenas a do trabalhador rural. *Os Azeredo mais os Benevides* nos leva a refletir sobre a consciência e alienação do artista diante da realidade objetiva. A peça, como produto de uma inquietação estética ideológica, nos confirma um artista comprometido com o seu tempo e a sua história; um artista que em um artigo repleto de autocrítica, afirma que:

Quero deixar bem claro que a posição que tenho não é de deixar o teatro para trabalhar politicamente – para tirar petróleo, para ser deputado –, isto me parece a mesma posição anárquica de Modigliani feita no outro sentido – conteúdo superando a forma. Não. O que eu quero é ser artista mesmo. Com todas as responsabilidades culturais que se implicam nesse termo. Esses lampejos para mim são reflexos condicionados. O que eu quero com a minha atividade é exatamente condicionar esses reflexos – éticos, portanto – no sentido do desenvolvimento cultural do homem para o domínio de sua história. [...] O que eu preciso com a arte é ter o meu arsenal inconsciente – o meu arsenal cultural – organizado para responder desta ou daquela maneira aos problemas que surgem para mim (Vianna Filho, 1983a, p. 58).

Referências

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

BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético**. Trad. Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Trad. Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRECHT, Bertolt. **Teatro completo 8** (O Sr. Puntilla e seu criado Matti; A resistível ascensão de Arturo Ui). Trad. Millôr Fernandes e Angelika E. Köhnke. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

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

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático e teatro político. In: GUINSBURG, Jacó; FERNANDES, Sílvia. (Org.) **O pós-dramático: um conceito operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 233-254.

LIMA BORGES, Luiz Paixão. **O nacional e o popular no teatro de Oduvaldo Vianna Filho**. 2015. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira), Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-A6UFSM/1/disserta__o_luiz_paix_o_lima_borges.pdf. Acesso em 17 jul. 2024.

LIMA BORGES, Luiz Paixão. Teatro latino-americano em tempos de pandemia: Festivais internacionais e cruzamentos estéticos. **Cadernos Prolam/USP - Brazilian Journal of Latin American Studies**, v. 21, n. 44, p. 183-206, jul.-dez. 2022.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Sobre literatura e arte**. Trad. Olinto Beckerman. São Paulo: Global, 1979.

MICHALSKY, Yan. **O teatro sob pressão - uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

NEVES, João das. 1964, primeiro de abril. Artigo não publicado, 1981. Rio de Janeiro. Arquivo da Editora Muro. In: GUIMARÃES, Carmelinda. **Um ato de resistência - o teatro de Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: MG Editores Associados Ltda, 1984.

PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha: um dramaturgo no coração do seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

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

PEIXOTO, Fernando. Prefácio: A parábola e a verdade. In: GUARNIERI, Gianfrancesco. **Ponto de partida**. São Paulo: Brasiliense, 1976. p. 11-16.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht: vida e obra**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em movimento: 1959-1984**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1986.

PEIXOTO, Fernando (Org.). **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1989.

PISCATOR, Erwin. **Teatro político**. Trad. Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

POSADA, Francisco. **Lukács, Brecht e a situação atual do realismo socialista**. Trad. A. Veiga Fialho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

SARTRE, Jean-Paul. **O que é subjetividade?** Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Os Azeredo mais os Benevides**. Rio de Janeiro. MEC - Serviço Nacional de Teatro, 1968.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Alienação e irresponsabilidade. In: PEIXOTO, Fernando (Seleção, organização e notas). **Vianinha - teatro, televisão, política**. São Paulo: Brasiliense, 1983a. p. 53-64.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. O artista diante da realidade (um relatório). *In*: PEIXOTO, Fernando (Seleção, organização e notas). **Vianinha** – teatro, televisão, política. São Paulo: Brasiliense, 1983b. p. 65-80.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Do Arena ao CPC. *In*: PEIXOTO, Fernando (Seleção, organização e notas). **Vianinha** – teatro, televisão, política. São Paulo: Brasiliense, 1983c. p. 90-97.

Submetido em: 16 ago. 2024

Aprovado em: 07 nov. 2024



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, Lívia 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



**Vianna Filho leitor de Georg Lukács:
afinidades no pensamento e nas peças
*Moço em estado de sítio, Mão na luva e
Corpo a corpo*¹**

**Vianna Filho reader of Georg Lukács:
affinities in thought and in the plays
*Moço em estado de sítio, Mão na luva e Corpo a corpo***

Fernando Marques²

DOI: 10.5281/zenodo.14545419

Resumo

As peças *Moço em estado de sítio*, *Mão na luva* e *Corpo a corpo*, de Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974), trazem a figura do intelectual de classe média que, ligado a ideais de esquerda, depois do golpe de 64 se vê em nova situação: as oportunidades de trabalho o levam a impasses éticos. A “seleção dos mais capazes” cobra seu preço em submissão às novas regras. A noção de personagem *típico*, devida ao filósofo e crítico literário Georg Lukács (1885-1971), ajuda a pensar os protagonistas como polos nos quais essas tensões incidem. Além de dramaturgo, Vianinha foi também ensaísta, aspecto que buscamos explorar comentando as afinidades entre os dois autores.

Palavras-chave: Teatro brasileiro; Dramaturgia; Conquistas formais; Ditadura civil-militar.

Abstract

The plays *Moço em estado de sítio*, *Mão na luva* and *Corpo a corpo*, by Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974), bring the figure of the middle-class intellectual who, linked to left-wing ideals, after the military coup of 64 finds himself in new situation: job opportunities lead him to ethical impasses. The “selection of the most capable” takes its toll in submission to the new rules. The notion of typical character, due to the philosopher and literary critic Georg Lukács (1885-1971), helps to think of protagonists as poles on which these tensions affect. In addition to being a playwright, Vianinha was also an essayist, an aspect that we seek to explore by commenting on the affinities between the two authors.

Keywords: Brazilian theater; Dramaturgy; Formal achievements; Civil-military dictatorship.

¹ Este artigo foi escrito durante o período de pós-doutoramento deste docente, em 2023-2024, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, com supervisão do prof. João Vianney Cavalcanti Nuto.

² José Fernando Marques de Freitas Filho é professor associado do Departamento de Artes Cênicas da UnB, escritor e compositor. Publicou, entre outros, *Últimos: comédia musical* (livro-CD), *Zé: peça em um ato*, *A comicidade da desilusão: o humor nas tragédias cariocas de Nelson Rodrigues*, *Com os séculos nos olhos: teatro musical e político no Brasil dos anos 1960 e 1970* e *A província dos diamantes: ensaios sobre teatro*. Autor da comédia musical *Vivendo de brisa* (2019), publicada em 2024. E-mail: zefernandomarques@gmail.com.

1. Prévias

A vasta obra do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974) prolonga-se nos ensaios breves e por vezes inacabados, mas incisivos, que ele escreveu em constante paralelo à sua produção para os palcos, ensaios nem sempre publicados.

A influência do filósofo e crítico literário húngaro Georg Lukács (1885-1971), cujas ideias vinham sendo divulgadas no Brasil desde 1959, aparece nesses textos, processada segundo as diferentes demandas artísticas e políticas que envolveram o escritor e ator, de fins da década de 1950 a 1974. Não se trata de influência direta, linear, mas mediada pelas circunstâncias.

Os textos que elegemos aqui, entre outros passíveis de exame, são “A liberdade de *Liberdade liberdade*” (1965), “Análise de uma divergência” (1970) e “A ação dramática como categoria estética”, o mais extenso e minucioso dos três, possivelmente de 1970.³

A oposição do racionalismo ao irracionalismo, cara a Lukács, comparece aos dois últimos artigos – e é singularmente modulada em “A ação dramática”, quando o autor extrai dessa dicotomia percepções singulares, anotadas adiante. Vianinha se valeu das ideias de Lukács, assim como das de Bertolt Brecht (1898-1956), de modo independente, compondo textos agudos e polêmicos de teoria estético-política. Escritos raros entre nós, pouco propensos à teoria.

O propósito deste artigo é ainda, e sobretudo, o de comentar três peças de Vianna Filho: *Moço em estado de sítio* (1965), *Mão na luva* (1966) e *Corpo a corpo* (1970), a primeira delas censurada e só encenada nos anos 1980. *Mão na luva* também chegaria aos palcos postumamente.

Nesse trio de peças, a ênfase é posta nas situações dramáticas, associadas à comicidade no caso de *Corpo a corpo*. Diferem, portanto, do grupo de obras que inclui *Opinião*, de 1964, ou *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de 1966, outra vertente importante no trabalho do dramaturgo, na qual humor e música dão o tom.⁴

Vamos recorrer às ideias expressas nos textos teóricos mencionados, assinalando, quando for o caso, seu parentesco às de Lukács, estas consideradas segundo a *Introdução a*

³ Todos divulgados em *Vianinha: teatro, televisão, política*, livro organizado por Fernando Peixoto, com duas edições em 1983 (São Paulo: Brasiliense) e uma terceira 25 anos depois: *Vianninha: teatro, televisão, política* (Rio de Janeiro: Funarte, 2008). Vamos lembrar ainda o prefácio “O teatro, que bicho deve dar?”, assinado pelo Grupo Opinião (in Vianna Filho; Gullar, 1996).

⁴ O show *Opinião* foi escrito em parceria com Armando Costa e Paulo Pontes. A comédia musical *Se correr o bicho pega*, com Ferreira Gullar.

uma estética marxista: sobre a categoria da particularidade, livro do filósofo que saiu no país em 1968. Já o diálogo com Brecht acha-se implícito e difuso nas peças teatrais, manifestando-se ainda, quanto a este artigo, no prefácio a *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*.

No livro de Lukács, importam a própria noção de particularidade (categoria situada entre a apreensão imediata dos fenômenos singulares e a sua generalização em universais abstratos) e a figura do personagem *típico*, aplicável à compreensão dos protagonistas das peças a serem abordadas.

Trata-se do intelectual de classe média posto entre a militância (ou o que dela restou) e o sucesso profissional, em uma sociedade asperamente competitiva como a configurada na fase posterior ao golpe de 64.

Os personagens Lúcio Paulo Seabra, em *Moço em estado de sítio*, Lúcio Paulo Freitas, em *Mão na luva* (a repetição dos prenomes não é simples coincidência), e Luiz Toledo Vivacqua, em *Corpo a corpo*, representam homens que vivem sob a pressão do êxito ou do fracasso no plano prático, exterior; e sob a espora dos compromissos éticos no plano íntimo. Uma luta desigual, como se vai ver.

2. O real cogitado

A ideia de particularidade ganha esta síntese, formulada por Maria Silvia Betti em *Oduvaldo Vianna Filho*, livro de 1997 em que faz a biografia intelectual de Vianna:

Para Lukács, a particularidade é a instância em que se torna possível apreender a totalidade, uma vez que nela se encontram superadas tanto a universalidade quanto a singularidade. Esta superação representa, acima de tudo, conservação: o caráter tanto da singularidade como da universalidade é mantido e mediado no particular. Este, entretanto, é mais do que mero campo de mediação entre opostos: é, antes, a categoria em que se efetiva o conhecimento, mobilizando para isso tanto o sujeito como sua projeção no real. É, ainda, o ponto central do reflexo estético da realidade, que permite a efetivação da unidade dialética entre fator subjetivo e fator objetivo (Betti, 1997, p. 166).

Lukács vê a particularidade como a categoria central da estética, enquanto a singularidade corresponderia ao conhecimento cotidiano e a universalidade ao conhecimento científico, dedicado a estabelecer leis gerais.

A afirmação de uma totalidade que abrangeria a inteira vida social caracteriza as posições racionalistas de Lukács, opondo-as aos que negavam a possibilidade de atribuir

alguma unidade às forças contraditórias que operam no real – esta, para Lukács, uma posição irracionalista. Se os seres e as coisas são passíveis de totalização, serão inteligíveis e, por isso, transformáveis no sentido de uma ordem mais justa.

O conceito de “particularização cultural” presente em “A liberdade de *Liberdade liberdade*” (espetáculo escrito em 1965 por Millôr Fernandes e Flávio Rangel e produzido pelo Grupo Opinião, fundado no ano anterior) “vem propiciar uma perspectiva menos utilitarista ou menos instrumental da arte do que a anteriormente vigente no CPC” (Betti, 1997, p. 166).⁵

O Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, visto como sectário até por seus próprios integrantes, havia sido visado pelo golpe: a sede da UNE, na Praia do Flamengo, no Rio de Janeiro, fora cercada e incendiada por paramilitares na madrugada de 1º de abril de 1964. Era necessário que os jovens artistas e intelectuais se reorganizassem depois do trauma.

Eles o fariam a partir de uma autocrítica dos resultados, por vezes constrangedoramente escassos, da ação didática do CPC e sua pretendida arte popular revolucionária. Compreenderam (e já o vinham compreendendo desde antes de 1964) não fazer sentido tentar emprestar consciência política ao povo, de modo paternalista; antes deviam aprender com a cultura dos mais pobres, aptos na arte maior da sobrevivência. A primeira resposta articulada de ex-membros do CPC ao Golpe viria com o show *Opinião*, em dezembro de 1964.

Em 1965, Vianna redige o que parece ter sido texto “destinado à apresentação do espetáculo *Liberdade, liberdade*, segunda realização do Grupo Opinião [...]. Mas não consta, por exemplo, do programa”, anota o editor Fernando Peixoto (*in* Vianna Filho, 2008, p. 148-149). A montagem reunia trechos de peças, poemas, declarações, piadas e canções de inúmeras fontes, de Platão e Shakespeare a Moreira da Silva, Noel Rosa, Bertolt Brecht – uma obra-colagem como já o fora *Opinião* e viriam a ser outros trabalhos da época.

A certa altura do escrito, Vianna afirma que o espetáculo, de que participa como ator, é o “mais circunstancial da história do teatro brasileiro”. E reflete:

⁵ Vianinha define a particularização cultural “das diversas manifestações artísticas”: trata-se da “adaptação de suas possibilidades expressivas às tradições da cultura brasileira, às necessidades de conhecimento e investigação social, às condições econômicas das atividades culturais no Brasil; podendo assim – partindo da sensibilidade social existente – elevar-se até o nível da sensibilidade social que existe potencialmente”. Ele acrescenta: “Intuir o nível da sensibilidade social potencial e elevar-se até ele, para nós, do Grupo Opinião, é a condição primeira de uma arte nacional e, por isso, universal” (Vianna Filho, 2008, p. 145-146).

É um fenômeno importante. O artista brasileiro, amadurecendo, pode deixar de querer ser definitivo a cada momento. Já não se preocupa com uma universalidade abstrata e, portanto, pobre. Consciente de si, do seu mundo, marca sua liberdade, inclusive realizando obras que são necessárias só por um instante. E que, para serem boas, necessariamente terão de ser feitas para desaparecer; deixando na história não a obra, mas a posição (Vianna Filho, 2008, p. 147).

Entende-se perfeitamente o que Vianna quis dizer, mas vale lembrar que *Liberdade, liberdade* tornou-se uma das peças mais reeditadas entre as que se escreveram naquele período. Talvez justamente porque

muitas vezes a circunstância é tão clara, tão imperiosa, que sobe à realidade como um retrato dos seus fundamentos. Afirmam [os envolvidos no espetáculo] que nesse instante a realidade mais profunda é a própria circunstância e - nesse momento - não ser profundamente circunstancial é não ser real (Vianna Filho, 2008, p. 147).

A percepção de que “a montagem e o entrechoque de textos” usados em *Liberdade, liberdade* “realizam uma sensibilidade nova”, expressiva de “uma dinâmica de comportamento mais rápida, uma liberdade maior em relação ao estabelecido, uma urgência de precisão, uma objetiva e clara intervenção livre no material cultural de que dispomos” (Vianna Filho, 2008, p. 148), aproxima os métodos do espetáculo aos que distinguiriam as vanguardas.

A polêmica entre “engajados” e “esteticistas”⁶ que se acenderá alguns anos depois, sobretudo em 1968, oporá o Teatro de Arena e o Grupo Opinião, de um lado, ao Teatro Oficina e ao Teatro Ipanema, de outro (houve outros agentes, como o jornalista e diretor teatral Luiz Carlos Maciel, ligado a esse último campo). Replicava-se no país a dicotomia lukacsiana entre racionalistas e irracionais. Escrevi noutro lugar (com licença para a autocitação):

O que diferencia as duas tendências reside não propriamente no arsenal dos recursos artísticos, mais ou menos comuns a ambas, mas na atitude ideológica. Enquanto os engajados imaginavam que os processos de fragmentação não eram mais que instrumentos, úteis ao se delinear quadros positivos e totalizadores da realidade sociopolítica, os formalistas pensavam a realidade, ela própria, como fragmentária ou mesmo absurda, expressando a imagem que faziam do real, como que isomorficamente, por

⁶ Termos usados por Vianinha no artigo “Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém”, originalmente publicado na *Revista Civilização Brasileira* em número dedicado ao teatro (Caderno Especial nº. 2, julho de 1968) e republicado em *Vianninha: teatro, televisão, política* (Vianna Filho, 2008). Nele Vianinha fala ainda em “comerciais”. Assim designa as correntes teatrais nesse momento, propondo o diálogo entre as tendências em lugar de rivalidade e choque (Vianna Filho, 2008, p. 165-178).

meio daqueles processos (Marques, 2014, p. 236).

As diferenças mais relevantes entre as duas tendências estariam, portanto, não nos meios, mas nos propósitos e resultados. Os engajados supunham uma realidade passível de ser apreendida em suas estruturas; realidade que se deixasse assimilar em suas determinações essenciais. De outra parte, os esteticistas não acreditavam ser possível falar em uma realidade disponível à razão. “Ser fiel ao real consistiria em reconhecer o seu caráter enigmático, opaco, inapreensível”, segundo procurei resumir em artigo de 2019.⁷

Essa mesma “dinâmica de comportamento mais rápida”, essa “liberdade maior em relação ao estabelecido”, comuns a correntes distintas, inspiram naquele ano de 1965 a composição de *Moço em estado de sítio*⁸ – não mais recorrendo às colagens, como em *Opinião e Liberdade, liberdade*, e sim retornando à dramaturgia em sentido pleno.

O protagonista Lúcio Paulo Seabra tipifica toda uma situação: o jovem de classe média, envolvido com teatro e animado por convicções de esquerda, agora precisa se empregar, fazer dinheiro, emancipar-se. Quer se afirmar nas novas circunstâncias. Não é fácil consegui-lo sem abandonar as aspirações legítimas ou as simples veleidades do passado imediato.

3. Cenas superpostas

Na representação artística, “o termo intermediário torna-se literalmente o ponto do meio, o ponto de recolhimento para o qual os movimentos convergem” (Lukács, 1978, p. 161). Nas obras de ficção, das quais as peças teatrais naturalmente fazem parte, o personagem típico equivalerá à “encarnação concreta da particularidade” (Lukács, 1978), criado ao mesmo tempo que os demais tipos e situações que o cercam. Desenha-se uma rede de relações, o ambiente contra o qual ressalta o personagem.

A composição da figura típica “é sempre apenas um meio para chegar ao fim artístico”, diz Lukács na *Introdução a uma estética marxista*. Trata-se de “representar a função deste tipo na ação recíproca de todos os contratipos que o contradizem”, com vistas a caracterizar, em última instância, “uma determinada etapa no desenvolvimento da

⁷ “A realidade pensável: teatro e vida brasileira em Oduvaldo Vianna Filho” (Marques, 2019).

⁸ A peça foi encenada pela primeira vez no Rio de Janeiro, em 1981, sob a direção de Aderbal Freire Filho, com Fred Gouveia no papel de Lúcio. Teve ainda duas outras montagens: uma delas no Rio, em 1994, sob a direção de Antônio Mercado; outra em São Paulo, em 1998, com o Grupo TAPA dirigido por Eduardo Tolentino, Brian Penido e André Garolli.

humanidade” (Lukács, 1978, p. 264).

O momento em causa era o do Brasil imediatamente posterior ao golpe. Já em abril de 1964, o Ato Institucional nº 1 tornava indireta a eleição do presidente da República, com a ascensão de Castelo Branco inaugurando a série de militares no poder.

O primeiro dos cinco atos institucionais ampliou prerrogativas do Executivo, suspendeu imunidades parlamentares, promovendo cassações, e alimentou inquéritos intolerantes. Naqueles primeiros tempos, “a repressão mais violenta concentrou-se no campo, especialmente no Nordeste” (Fausto, 2001, p. 258).

Os planos econômicos a partir de 1964 reduziram ou abandonaram programas sociais e comprimiram salários. Um modelo de consumo limitado às classes alta e média excluiu os trabalhadores, gerando a concentração de renda que se intensificaria nos anos do “milagre”, de 1968 a 1973.

Vivendo esse momento, contra o qual pretende se posicionar como escritor, o protagonista de *Moço em estado de sítio*, aos 24 anos, se acha sob pressão em várias frentes existenciais. A da família, com a qual continua a viver, mas em conflito constante com o pai, Cristóvão (o grupo familiar compõe-se ainda de Cota, a mãe, e Lúcia, a irmã); a do grupo teatral em que não consegue afirmar a sua peça; a do escritório de advocacia no qual o pai lhe conseguiu lugar, mas Lúcio não quer ser advogado... Alguns desses conflitos são comuns a rapazes de sua idade, situados naquele contexto; as alternativas encontradas para solucioná-los é que vão progressivamente caracterizar o personagem.

Ao longo do texto, as cenas se sucedem com agilidade e parecem replicar a rapidez dos deslocamentos no âmbito sociopolítico, que se refletem no plano pessoal. Caminhos fechados ou difíceis conduzem o protagonista a outros que o compensam, que de algum modo o premiam, estes e aqueles expressos nas “cinquenta breves sequências e cenas sobrepostas, numa dinâmica de cortes quase cinematográfica”, conforme nota o biógrafo Dênis de Moraes (2000, p. 199).

Aqui, é preciso fazer a distinção: se a visão do mundo em Vianna deve algo à de Lukács, como dito acima, a celeridade no jogo das cenas já não tem a ver com as lições do filósofo, adepto em literatura dos grandes modelos do século XIX (os romancistas Balzac e Tolstói, entre outros). Liga-se bem mais à maleabilidade que o autor brasileiro terá aprendido na dramaturgia de Brecht (de quem Lukács foi adversário, acusando-o de formalismo) e, sobretudo, em sua própria prática.

A peça está dividida em três seções. Na primeira parte, vemos esta cena que exhibe uma das fontes de tensão, a familiar:

Cristóvão: Eu falei com o Etchevarrieta Guimarães. Ele está guardando uma vaga pra você no escritório dele. (*Silêncio*) Ele não quer ir? (*A Cota e Lúcia*) Ele não quer ir?

Lúcio: Não gosto de direito, pai.

Cristóvão: Não gosta de direito? Não gosta de justiça?

Lúcio: Advocacia, pai.

Cristóvão: Mas ele se formou advogado, Cota! Posso fazer o quê? Quis arranjar pra ele um lugar de interino lá no ministério... 'Não, funcionário público, não.' Agora não quer ser advogado! Qual é a sua profissão? Ser meu filho? Os dois o dia inteiro metidos num bar mudando o mundo. Não! Está bem. Não quer me dar satisfação, está bem. Mas a tranquilidade de sua mãe que passa as noites chorando, não! (Vianna Filho, 2021a, p. 21-22).

A luz cai e a seguir se abre no quarto onde Lúcio está deitado. Ele ouve sem reação a confidência da irmã: "Lúcio... eu estou grávida". Ela conta: "É do Estelita. (*Silêncio. Lúcio olha*) Você acha que eu devo ter o filho?". O rapaz apenas diz que não sabe, sem qualquer outro comentário (Vianna Filho, 2021a, p. 23).

Do quarto de solteiro salta-se à mesa de bar – o uso dinâmico da luz permite que os ambientes mudem com frequência, multiplicando-se. Deparamos Lúcio, sua irmã Lúcia, abraçada com Estelita, e Jean-Luc. Opiniões enfáticas à mesa:

Estelita: Teatro político não existe! Política é a circunstância, meu Deus! Teatro é sobre a eternidade que nós, os gregos, os troianos, os dominicanos, botafoguenses é a mesma coisa [sic].

Lúcio: Nós somos circunstância, atenção, nós somos passagem. A eternidade é hoje, é agora. Só que o Bahia acha que o homem é uma emoção. E o homem é uma consciência. Uma consciência!

Jean-Luc: Pô, o Tônico e Tinoco, vai...

Lúcia: Ele diz isso, mas quando o Bahia telefona pra casa, ele sai do banho pra atender (*Risos*) (Vianna Filho, 2021a, p. 25).

Bahia é o colega com quem Lúcio disputa a liderança do grupo teatral. As frases "Nós somos circunstância, atenção, nós somos passagem" e "A eternidade é hoje, é agora", além da crença de que "o homem é uma consciência", nos fazem imediatamente lembrar do ensaio "A liberdade de *Liberdade liberdade*".

De volta ao apartamento da família, vemos Cristóvão em seu périplo por telefone (ao que parece, habitual) pelas residências de conhecidos supostamente ilustres. A intenção é nitidamente bajulatória: parabéns no aniversário de um deles, em outro caso "pêsames pelo falecimento da senhora sua mãe". Um modo subserviente de lutar pela

sobrevivência no serviço público (Vianna Filho, 2021a, p. 29).

Cristóvão é informado de que Lúcio não foi ao escritório de Etchevarrieta como se esperava. Vamos assistir agora a uma discussão, desta vez mais áspera, entre pai e filho. A certa altura, o rapaz brada: “Eu vou trabalhar. Trabalhar, não vou só ganhar dinheiro. Não sou papa-níquel do mundo”. O pai esboça a reação: “O que é isso?”.

Lúcio: “Ninguém vai enfiar moeda no meu nariz, não. Não vou ser pago pra não incomodar ninguém, fechado dentro de casa, lembrando a única vez que minha vida foi ameaçada!”, diz, recordando ferinamente uma história heroica que o pai gosta de contar, ocorrida há 40 anos (Vianna Filho, 2021a, p. 32).

Há nuances, como a do sentimento de orgulho de Cristóvão ao ler o artigo de crítica de cinema que Lúcia lhe mostra, logo a seguir (mais tarde Lúcio confessará que copiou o artigo de uma revista prestigiosa). Nesta primeira parte, vale destacar ainda a cena com Noêmia, namorada ocasional de Lúcio, no apartamento da moça, em que a técnica da passagem ágil de um trecho a outro se torna efetiva superposição de cenas.

Os dois se beijam, passa-se “um tempo enorme”, Lúcio fica sozinho, Noêmia sai. “Lúcio cheira lança-perfume. Jean-Luc entra. Senta no chão. Cheira lança também”: já estamos no apartamento de Jean-Luc, onde conversam sobre problemas do grupo (“O Bahia não gosta da minha peça porque ela é fria... Uma lâmina. Um estilete”), em situação e atmosfera bem diversas daquelas em que vimos o protagonista pouco antes (Vianna Filho, 2021a, p. 34-36).

Na segunda seção, Suzana e Jean-Luc estão em casa deste; ouvem a leitura da peça de Lúcio, feita pelo próprio. O rapaz lê o trecho final do texto:

Lúcio: Governador – Senhor embaixador, meu povo se levantou em armas e chegou ao poder. Como todos os que chegam ao poder, também não queremos sair. Embaixador – Senhor governador, pessoalmente amo e respeito seu povo. Mas meu país tem amigos e tem interesses. Precisamos das reservas de petróleo da região. A Sétima Esquadra está a 120 milhas daqui. Se vossa decisão for negativa, amanhã será constituído um novo governo no exílio. Esse governo fatalmente pedirá nossa ajuda. E, fatalmente, viremos. Governador – Nós pediremos ajuda da União Soviética. Embaixador – É uma bela medida, governador. Mas se V. Exa. pedir ajuda aos russos, perderá a metade do apoio que tem dos comerciantes, dos homens de indústria. Metade, eu estou sendo otimista, Excelência? *O governador fica em silêncio. O embaixador sorri. Levanta. Faz uma reverência. Sai. O governador, imóvel. Fim do terceiro ato* (Vianna Filho, 2021a, p. 49-50).

Suzana opina: “É assim mesmo que eu acho – teatro didático, direto, sem volta”. Curiosamente, Lúcio discorda: “É, só que nada é direto, sem volta, nada”. Suzana rebate: “Mas tem que fazer assim, ora, senão ninguém entende e...”. Lúcio insiste: “Então fique sem entender, então morra burro. Mas quando entender, entenda que dá volta, que é complicado, que 800 bilhões de pessoas já passaram pelo mundo e só começaram a resolver... Cartilha é até os 7 anos, só, entende?” (Vianna Filho, 2021a, p. 50-51).⁹

Suzana aproxima-se de Lúcio, conciliam-se em silêncio e se beijam, ocasionando o comentário mordaz de Jean-Luc: “Essa mulher não é do teu amigo, ô?... Ei... Se eu incomodo, eu saio da minha casa... (*Tempo*) Pô, das vantagens de escrever peça ruim...” (Vianna Filho, 2021a, p. 51).

4. Sob pressão

A luz muda, entram pessoas do grupo teatral, “Suzana se senta ao lado de Bahia. Lúcio, nervoso, lê sua peça”; ouve-se o mesmo trecho da cena anterior. O debate a seguir refere-se à denúncia do estado de coisas internacional, que a obra tentara fazer. Para Um (assim nomeado), “talvez haja algum senão, mas o sentido anti-imperialista me pareceu justo. É uma denúncia”.

Bahia o atropela: “Denúncia de quê?”. Polemiza: “Pra mim ela denuncia que política é uma coisa simples e que nós somos uma multidão de imbecis”. Motivações de ordem pessoal certamente estão implicadas aqui.

Suzana interfere, contrária a Bahia: “A burguesia vacilante está lá, o medo da massa está lá, isso é simples?”. Lúcio: “O povo tem consciência mas não tem força, isso que eu...”. “Se ele tem consciência, ele tem força, companheiro...”, alguém replica. Vianna nos oferece um retrato das discussões desse tipo, numerosas na época (Vianna Filho, 2021a, p. 51-54).

As linhas definem-se: há o desejo manifesto de se montar a peça, mas sem consenso; o pai de Lúcia a pressiona quanto à gravidez, ameaça expulsá-la de casa e tem novo embate com o filho; surge a oportunidade do suplemento jornalístico a ser editado por Estelita, e Jean-Luc o convence a convidar Lúcio para o trabalho.

⁹ A discussão remete às críticas feitas ao CPC pouco antes ou depois de 1964, quando eram cobradas elaboração e complexidade das peças teatrais e demais obras de arte produzidas pelo Centro. Talvez as melhores criações do CPC tenham sido farsas como o *Auto dos noventa e nove por cento* (de vários autores); o didatismo fica mais leve quando se recorre ao riso. Também foram escritos bons dramas breves como *Petróleo e guerra na Argélia*, de Carlos Estêvam Martins. Textos da entidade estão reunidos em *O melhor teatro do CPC da UNE*, organizados por Fernando Peixoto (São Paulo: Global, 1989).

A ascensão de Lúcio começará neste ponto, que se vai estender ao longo do terceiro e último ato; ascensão que vem combinada a cooptação. De saída, Vianinha associa maliciosa e parodicamente o sucesso do suplemento, em parte devido a Lúcio, à adesão deste à poesia de efeitos visuais, ao concretismo que movimentava, não sem polêmica, a poesia no país desde fins dos anos 1950. A ironia dirige-se a uma real ou suposta dicção hermética dos poetas concretos.

O olhar crítico para as escolhas do protagonista reflete a rivalidade entre as tendências que atuavam naquele período, apesar do “salto participante” que os concretistas haviam pretendido dar em 1961. De todo modo, a adesão à poesia de apelo visual vale por metáfora de abandono dos ideais anteriores, ideais de aproximação dos artistas de classe média à cultura dos brasileiros pobres. Não haveria abandono total, como demonstra a tentativa de volta de Lúcio ao grupo de teatro.

A primeira prova ética imposta ao personagem aparece quando Bandeira, diretor do suplemento, descontente com Estelita, quer que o rapaz ocupe o lugar do atual editor. Lúcio resiste, mas acaba por ceder. A segunda traz situação análoga, desta vez envolvendo o próprio Bandeira.

Galhardo, o dono do jornal, prefere evitar problemas com a Academia Brasileira de Letras, que aspira a integrar, mas Bandeira publica um artigo criticando-a. Novos artigos de mesmo teor são vetados por Galhardo. Quando Bandeira se demite, inconformado com a interferência (e com o pedido de retificação do texto publicado), Lúcio protesta, mas fica e assume a direção. Os acontecimentos, como se vê, obedecem a um crescendo.

O episódio menos nobre com que Lúcio se defronta ao aceitar as regras traçadas por Galhardo envolve a proposta de editar *anonimamente*, por “dois, três números”, uma revista anticomunista financiada em sigilo pelo próprio Galhardo – e, ao mesmo tempo, atacá-la no jornal em sua coluna assinada (atacar a revista significaria promovê-la...). O empresário lhe faz o chamado explicando:

Sai a revista e aí você dá uma nota na sua coluna contra a revista. Ninguém diz que é você [que a editou]. E põe dinheiro no bolso, Lúcio. Independência. Da próxima, não precisa aceitar. Precisa engolir cada vez menos. Vocês detestam que se diga que as coisas são assim. Mas são! Precisa admitir tudo se quer mudar alguma coisa. Eu estou pondo meu dinheiro na revista. Estou. Tem dinheiro meu nessa nojeira. Mas eu vou importar uma rotativa, sem cobertura cambial... Quanto eu tiver tudo meu, quero ver... (Vianna Filho, 2021a, p. 101-102).

A peça não nos conta se Lúcio, embora nauseado e perplexo, afinal aceita participar da fraude.

5. “*Métier dramaturgico*”

A obra permaneceu desconhecida naqueles anos; ao que parece, Vianinha mostrou-a a poucas pessoas (entre estas, uma de suas namoradas, a atriz Ítala Nandi, a quem Vianna presenteou o texto original). Submetida ao Serviço de Censura em 1977, foi proibida. Subiria à cena, afinal, em 1981 sob a direção de Aderbal Freire Filho, que depôs a Dênis de Moraes:

Moço em estado de sítio não deve ter feito o menor sucesso entre os amigos do Vianinha. Sei de uma leitura que ele teria feito e que não repercutiu. As dúvidas do herói da peça, a generosidade com que Vianinha critica sua turma e a si mesmo e, além de tudo, a estrutura cênica ousada certamente contribuíram para o descaso com a peça (*in Moraes, 2000, p. 199*).

É curioso que *Moço* não tenha despertado interesse ou atenção na fase em que foi escrito. O crítico Yan Michalski veria a peça, em 1981, como “prova de espantoso amadurecimento, e abertura de um caminho novo, que anos depois vai desembocar na explosão criativa de *Rasga coração*, com cujas ideias e forma ela apresenta nítido parentesco” (Michalski *in Moraes, 2000, p. 198*).

As peças anteriores a essa,¹⁰ além dos autos feitos para o CPC, teriam sido “exercícios de aquisição de *métier dramaturgico* e manifestações da ânsia de um moço – que certamente não se sentia então em estado de sítio – de interferir nas transformações da sociedade” (Michalski *in Moraes, 2000, p. 198*). As certezas dos primeiros textos transformaram-se nas dúvidas e angústias de 1965.

Sorte semelhante seria a de *Mão na luva – Introdução ao homem de duas faces*, do ano seguinte, que também contrastava com as perspectivas do Grupo Opinião, ao qual provavelmente não foi apresentada – dado que o texto anterior já havia sido recebido sem entusiasmo. Nesse ano, Vianna escreveria com Ferreira Gullar a comédia em verso *Se*

¹⁰ Entre essas obras, acham-se seis textos que Vianna escreveu só. Quatro deles estão reunidos em *Teatro/1* (Rio de Janeiro: Muro, 1981): *Bilbao, via Copacabana*; *Chapetuba Futebol Clube*; *A mais valia vai acabar, seu Edgar* e *Quatro quadras de terra*. Os demais são *Os Azeredo mais os Benevides* (Rio de Janeiro: SNT, 1966) e *Brasil, versão brasileira* (*in O melhor teatro do CPC da UNE, op. cit.*). De acordo com o biógrafo Dênis de Moraes, Vianna escreveu ao todo 24 peças teatrais e shows, só ou em parceria, além de 10 casos especiais na TV Globo (Moraes, 2000).

correr o bicho pega, se ficar o bicho come, peça muito distante na forma e nas intenções da lírica e por vezes atormentada *Mão na luva*.

Creio, no entanto, ser válido recordar a menção a Brecht no prefácio à comédia, intitulado “O teatro, que bicho deve dar?” e assinado pelo grupo. Refiro-me a uma noção que ressalta nesse texto simultâneo a *Mão na luva*: a de “encantamento”, visto como “o que Brecht repõe na literatura dramática”. Teríamos de aplicá-la com cuidado ao exame dessa última obra: o laço, se há, entre a história cômica do *Bicho* e o dueto/duelo passional de *Mão na luva* residiria no tratamento da verossimilhança, mais arejado e livre que o convencional em ambas as obras.¹¹

O drama dedica-se a sondar as subjetividades de Lúcio Paulo (desta vez, o sobrenome é Freitas) e sua mulher Sílvia, que vemos no ato de se separarem; em *flashback*, momentos do início do relacionamento, nove anos antes, ou instantes entre aquele e o atual. Ao fundo – mas subindo à tona com frequência e ênfase – acha-se a situação sociopolítica brasileira, agora vista do ponto de vista de um homem mais maduro que o herói da peça anterior.

6. A peça de 1966

*Mão na luva*¹² foi concluída cerca de um ano depois de *Moço em estado de sítio*, precisamente a 25 de julho de 1966. Em abril desse ano, quando o *Bicho* estreava no Rio de Janeiro, ainda se podia pensar que o golpe não se estenderia por muito tempo (otimismo, embora relativo, que se nota no citado prefácio).¹³

¹¹ Os autores do prefácio a *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* afirmam: “quando falamos em encantamento estamos procurando significar uma maior intensidade de apreciação do espectador que tem diante de si não a verossimilhança da realidade mas a sintonia da realidade. Com encantamento queremos dizer uma ação mais funda da sensibilidade do espectador que tem diante de si uma criação, uma invenção que entra em choque com os dados sensíveis que ele tem da realidade, mas que, ao mesmo tempo, lhe exprime intensamente essa realidade. O espectador passa alternativamente e dialeticamente da constatação do belo em si da criação à constatação da justeza da síntese proposta” (Vianna Filho; Gullar, 1966, s/p).

¹² A primeira encenação de *Mão na luva* se deu em São Paulo, em 1984 (estrearia depois no Rio), sob a direção de Aderbal Freire Filho, com Marco Nanini e o próprio Freire no papel de Lúcio e Juliana Carneiro da Cunha no de Sílvia. A segunda montagem ocorreu em Brasília, em 1994, sob a direção de Zeno Wilde, com Iara Pietricovski e Guilherme Reis, cenografia e figurino de Maria Carmen. A terceira, no Rio, em 1998, sob a direção de Dudu Sandroni; a mais recente, em São Paulo, em 2009, dirigida por Eduardo Tolentino.

¹³ O texto se encerra assim: “O bicho é o impasse. Impasse em que nos metemos não devido à nossa irresponsabilidade e corruptibilidade. Ao contrário – o homem é capaz de viver esse impasse porque é altamente responsável e incorruptível. E, felizmente, também é capaz de, em determinado momento, sofrendo o insuportável, superar o impasse” (Vianna Filho; Gullar, 1966, s/p).

Mas, em outubro, o governo de Castelo Branco fechava o Congresso Nacional por um mês, reconvocando-o “para se reunir extraordinariamente a fim de aprovar o novo texto constitucional” (Fausto, 2001, p. 262). A Constituição resultante foi publicada no início de 1967, incorporando os atos de exceção até ali editados. O regime preparava-se para a vida longa que afinal teria.

A peça, como a anterior, centrava atenção nas relações entre os intelectuais de classe média – sobretudo jornalistas, escritores e artistas – e o ambiente sociopolítico que os cercava. Os dois textos se mantêm próximos em detalhes expressivos: o nome dos protagonistas, como se disse, é o mesmo; e o de um dos personagens citados em *Mão na luva*, Bandeira Pessoa, coincide com o do editor demissionário em *Moço*. Mas Pessoa desta vez ocupa lugar equivalente ao do amoral Galhardo da história anterior: é o dono da revista em que trabalha Lúcio Paulo Freitas. Sob esses aspectos, a peça de 1966 continua e esmiúça a de 1965.

O recurso ao *flashback* no teatro brasileiro, como se sabe, consagra-se com *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943,¹⁴ bem como em peças norte-americanas a exemplo de *A morte de um caixeiro-viajante* (1949), de Arthur Miller. O cinema, de onde procede o *flashback*, já o utilizava havia algum tempo (Orson Welles o usou em *Cidadão Kane*, de 1941, por exemplo). Pois Vianna o maneja de maneira singular ou mesmo inédita em *Mão na luva*, com frescor e eficácia.¹⁵

O dramaturgo trabalha o procedimento das remissões ao passado em alternância constante entre o antes e o agora, de modo a com ele estruturar a sua peça. As voltas ao passado podem conduzir a dupla de personagens, Ele e Ela (os nomes próprios só se revelarão ao final), a quando se conheceram e se apaixonaram; ou a algum ponto no tempo entre aquele momento e o presente, quando rompem.

Com tais artifícios, Vianna cria uma peça apta a mobilizar a emoção do espectador. Se *Moço* já dera sinal claro de maturidade dramaturgica, essa qualidade se acentua no texto subsequente. O que talvez tenha se dado porque, lidando com várias personagens e linhas de enredo em *Moço em estado de sítio*, o autor a todo tempo corresse o risco de deixar

¹⁴ Vale ressaltar que o uso das remissões ao passado, em *Vestido de noiva*, supera o simples *flashback* ao envolver memória e delírio de uma personagem em estado de coma: a história é apresentada a partir do que se passa na mente de Alaíde, a protagonista.

¹⁵ A experiência dos planos temporais e dos procedimentos épicos em geral deságua em *Rasga coração* (1974), a última peça de Vianna, para a qual confluem as lições formais de Nelson Rodrigues e de Bertolt Brecht. Essas lições ou sugestões vêm sendo desdobradas até os nossos dias, como procurei mostrar em “Narrador e personagem: para uma teoria do texto e do espetáculo épicos a partir da prática brasileira”, artigo publicado em duas partes em *Dramaturgia em foco* (Marques, 2020; Marques, 2021).

algumas delas na superfície, sem adensá-las. Isso não chegou a ocorrer; mas tampouco havia tempo para mergulhar nas situações, delas tendo sido anotados apenas traços representativos.

Em *Mão na luva*, se não vemos os vários rostos daquele instante de vida brasileira, do ponto de vista do Rio e de sua classe média, encontramos em troca a atmosfera rica, às vezes agônica dos sentimentos na relação de um casal que se acha, ama, perde, trai, maltrata – tudo enlaçado ao lugar social dos personagens.

Algumas cenas podem ser lembradas. No que toca à celeridade na mudança dos planos temporais, veja-se esta passagem no início do primeiro ato (a peça divide-se em dois atos). Recordações triviais remetem ao começo da relação. De saída, estamos no presente:

Ele: Por que a tua perna é bonita, hein? Nove anos de mistério que não descubro... Qual é a lei áurea de perna?

Ela (*Longa pausa. Sorri*): Não pode terminar de repente.

Ele: Acho que do joelho pra baixo tem que ser maior que a coxa daqui pra baixo... Onde é que eu li isso não sei, é a medida de Vênus. (*Para junto dela. Mede palmos. Ela quieta. Reversão de luz. Flashback. Ela está rindo muito, a saia levantada*) Por que a tua perna é bonita, hein? Oito meses de mistério que não descubro. Qual é a lei áurea de perna?... Não pode terminar de repente, é isso. (*No playback, muito baixo, entram as falas dos dois: "julho, agosto..." etc.*) Você não é pintora, ei? Faça o favor de entender a perna de mulher.

Ela (*Ri*): Do joelho aqui pra baixo tem que ser um pouco maior que a coxa. É a medida da Vênus de Milo (Vianna Filho, 2021b, p. 22-23).

As mudanças tornam-se mais ágeis, em pantomima, conforme a rubrica (risos no passado, rostos sérios agora):

(*Ele mede palmos. Riem. Reversão de luz. Tempo presente. Ele mede palmos. Ela de saia abaixada, sem risos. Reversão de luz. Flashback. Ele mede palmos. Ri. Riem. Beija a perna dela. Ela mantém a saia levantada. Reversão de luz. Tempo presente. Ele mede palmos, sem risos. A saia abaixada. Tempo. Sai o playback*)

Ele: Que foi?

Ela: Nada. (*Faz um carinho nele*) Eu é que falei da Vênus um dia... (Vianna Filho, 2021b, p. 23).

Os colegas da revista em que Lúcio Paulo trabalhava tinham afinidades ideológicas, eram ou pretendiam ser de esquerda ou ainda, tão somente, alimentavam expectativas democráticas. Havia um acordo entre eles – Portela, Lúcio e outros – de saírem da empresa ao mesmo tempo e fundarem um jornal. Portela se antecipou aos demais, que não puderam ou não quiseram acompanhá-lo. Ainda no primeiro ato, em cena do passado,

lemos:

Ele: Portela saiu da revista faz um ano, muito bem, deixou de almoçar aqui, muito bem, mas está escrevendo uma série de artigos aí – ‘Introdução aos homens de duas faces’ – você leu?

Ela: Li.

Ele: E todo mundo me encontra na rua – ‘é com você isso?’ – diz que é comigo, ‘não vai responder?’.

Ela: – Responde.

Ele: Pra esse – ah, que é isso, não é comigo, não tomo conhecimento.

Ela: Se não é, não responde.

Ele: Um radical espanhol foi o que ele ficou, publicou o romance, arranjou um nome assim, vive à custa dele mesmo – agora, pode ser, que enquanto estava na revista engoliu muito sapo.

Ela: Você também engole.

Ele: O que é que você quer dizer com isso?

O embate intensifica-se:

Ela: O Portela não é um radical não sei quê, que eu conheço o Portela, não lembra?

Ele: Você não vê o Portela há um ano quase!

Ela: Mas leio, não virou romancista só, como você diz, no jornal que vocês iam fazer juntos...

Ele: Que está falindo, um jornal – que jornal? Vai fechar, quem lê? Quem? Eu disse isso pra ele...

Ela: Disse também que ia pedir demissão da revista.

Ele: Mas era uma besteira, já falamos isso, ele mesmo concordou que era, fui lá no jornal ajudar mas...

Ela: Ficou no lugar dele na revista.

Ele: Não queria, que é isso? Bandeira Pessoa insistiu seis meses comigo, você não lembra que – pelo amor de Deus não fala comigo dessa maneira!

Ela: Então responde pra ele.

Ele: Mas o que você está querendo? Mas, meu Deus! Mas está desconfiando de mim? Hã? Já não expliquei tudo, mas o quê, hã? Onde nós estamos? (Vianna Filho, 2021b, p. 44-46).

A figura de Portela será lembrada adiante quando Ela, vingando-se das namoradas que Ele prodigalizara, resolve revelar o caso que teve com o colega do marido, acirrando os sentimentos (remorso, despeito, agora também ciúme) mastigados por Lúcio Paulo em relação aos fatos: o acordo não cumprido, o lugar do amigo que ele veio a ocupar, os sapos que é obrigado a engolir. Sentimentos que o próprio Portela não hesita em fustigar duramente ao publicar os artigos sobre as tais “duas faces”.

Outra discussão, já no segundo ato e desta vez na atualidade, leva Lúcio Paulo a defender-se longamente:

Ele: Sabe o que eu sou? Um homem sem talento pra ser sozinho, pronto. Um fracassado pra ser sozinho. Vou fazer o quê? Ficar desempregado? Como o Rafael, dois anos em biscate? Como Licínio, Amílcar, Zé Soares, dignamente fora de tudo? Em companhia imobiliária, empresa de publicidade, por que se engole menos sapo? Eu enfrento. Como é? É assim? Que venha. Não pode sair essa reportagem? Não pode. Mas não sou capacho, não, não sou Milton Képer.

Pouco adiante:

Viva a Light? Viva. Viva o governo daquele energúmeno? Me dá minha porcentagem, viva! Mas não vou ser um rancoroso não, resmungando só o socialismo, só o socialismo, eu enfrento o meu fracasso! [...] Eu faço uma revista metade vendida, metade acordada, metade acordada, que aumentou a vendagem em 43 por cento na minha mão, quarenta e três! [...] Está bem, os americanos estão defendendo a liberdade no Vietnã? Publico. Mas é assim. É assim! Que você quer? Pra ter jardim da infância que eles têm, os meninos, pra ter a varanda, nua, e disco que não chegou aqui, e a Europa, e... - é assim! Devagar. Lembra da reportagem sobre a polícia, o que eu não disse dela? Lembra? (Vianna Filho, 2021b, p. 77-79).

O percurso traz também momentos de lirismo suave, por exemplo na cena do primeiro ato em que lembram as rosas “de manhã... rosas quando voltava para jantar”, “brancas, lindas. Amarelas”, com as quais o homem procurava compensar os desacertos. É como se pedisse a Ela que não o criticasse, que não duvidasse dele: “É isso que ele quer? Ele deve ter razão. Portela é tão... Preciso que ele tenha razão. [...] Perdão, seu bobo, não sei, fiquei pateta com essa sua briga com o Portela e - mas que rosa linda você... te amo, te amo...” (Vianna Filho, 2021b, p. 48-49). A cena torna-se etérea por instantes.

Em duas ocasiões, os enfrentamentos levam Lúcio à violência, contra si mesmo ou contra a mulher, no primeiro caso esmurrando a parede e machucando a mão; no segundo, ao final, quando investe contra a moça e aperta seu pescoço, depois de ela narrar uma *visita* a um apartamento de Bandeira (“no Leme, no quinto andar”) em que há “um quarto de luz vermelha”. Já não se sabe se conta, exagera ou inventa: “mas eu me vinguei de você, me vinguei, me vinguei, Lúcio Paulo... puni nós dois, cólera do céu pros dois...” (Vianna Filho, 2021b, p. 96-97).

Vianinha não quis dar um desfecho muito triste ou muito enfático à história, ressaltada a sensibilidade com que aborda essas vidas. Passado algum tempo - não se define quanto - Sílvia está de volta. Eles se gostam ou não têm alternativas? Lúcio recebe Sílvia, que parece tê-lo perdoado, e observa: “Estamos condenados um ao outro” (Vianna Filho, 2021b, p. 100).

7. Universais, porém concretos

O crítico George Lichtheim resume o conceito de personagem típico em Lukács, derivado da ideia hegeliana de “universal concreto”, isto é, a união entre o geral e o particular, dizendo que

o tipo é bem essa representação do geral (humano) no que, e através do que, seja individual e histórico. Quando Lukács se avém com a natureza do gênero artístico, como por exemplo a relação entre o romance e a arte dramática, o método ganha vida, pois é então capaz de demonstrar que personagens representativas (tipos) possuem significação universal, na medida em que concretizam uma possibilidade histórica da natureza humana (Lichtheim, 1973, p. 87).

Mas o que torna o personagem “representativo”, o que o torna capaz de encarnar “uma possibilidade histórica”? No caso de Vianna Filho (análogo ao teorizado por Lukács, feitas as devidas adaptações), antes de desenhar o protagonista ou ao mesmo tempo que o cria, certamente haverá a percepção do todo social, econômico, político; da situação das pessoas nesse todo; e, afinal, da circunstância singular do personagem. Tais etapas ou condições, uma vez satisfeitas, permitem mostrar na figura ficcional o centro em que as tensões incidem, o lugar em que explodem.¹⁶

Maria Silvia Betti define a atitude do dramaturgo em sua apresentação do monólogo *Corpo a corpo*, peça de 1970 encenada pela primeira vez no ano seguinte:¹⁷

Vianna escreveu sempre com base na materialidade histórica da sociedade e extraiu dela a substância em bruto de suas peças. Isso o levou ao uso de formas de escritura dramática que lhe permitiam colocar em cena aspectos cruciais das lutas políticas e das transformações sócio-históricas. As rupturas e as experimentações estéticas não eram valorizadas por ele como mecanismos de inovação em si ou em abstrato, mas como conquistas que deveriam ser incorporadas ao trabalho dos dramaturgos, na medida em que assegurassem ou tornassem mais exata e profunda a figuração dos processos da vida da sociedade à sua volta (Betti *in* Vianna Filho, 2021c, p. 14).

¹⁶ Lukács originalmente utiliza o conceito de típico no exame de amplo grupo de autores, feito por ele em *O romance histórico*, de 1936-1937, conceito reapresentado na *Introdução a uma estética marxista*. Mas a ideia pode iluminar outros subgêneros romanesco e outros gêneros literários, como o drama.

¹⁷ A peça foi encenada pela primeira vez em São Paulo, em 1971, sob a direção de Antunes Filho, com Juca de Oliveira no papel de Vivacqua. Depois, em Porto Alegre, em 1974, dirigida por Aderbal Freire Filho, com Jairo de Andrade como protagonista; a terceira encenação se deu no Rio de Janeiro, em 1975, outra vez dirigida por Freire, com Gracindo Júnior no papel principal; a quarta, em São Paulo, em 1995, com o Grupo TAPA dirigido por Eduardo Tolentino e Zé Carlos Machado no papel principal.

O publicitário Luiz Toledo Vivacqua, protagonista de *Corpo a corpo*, vive situação similar à de Lúcio Paulo Seabra e Lúcio Paulo Freitas. Poder-se-ia dizer, com alguma liberdade e certo exagero, que os três são variantes do mesmo perfil, o que, de resto, foi sugerido pelo autor no que se relaciona às duas primeiras obras. São, no entanto, habitantes de peças escritas segundo técnicas distintas.

Moço em estado de sítio é um drama com recursos épicos; *Mão na luva*, a história de um casal em que o *flashback* não se limita a ser mais um dos instrumentos, mas exerce papel estrutural. Já *Corpo a corpo* é monólogo de composição “híbrida”, como diz Rosangela Patriota em posfácio à peça, dado que as conversas ao telefone, o diálogo com a noiva Suely e com o radioamador relativizam a noção de simples monólogo (Patriota in Vianna Filho, 2021c, p. 76).

Haveria ainda, entre as obras, certa gradação ou crescendo, pois o tônus emocional de *Corpo a corpo* acha-se um tom acima do das demais peças, com o modo exasperado nela dominante (embora existam momentos extremos em todas elas). Tem ainda certo humor: a comicidade aparece nas várias surpresas e quebras de expectativa salientes ao longo do texto; mas se trata de comicidade agônica, algo como “o lirismo difícil e pungente dos bêbados”, para lembrar Manuel Bandeira (2008, p. 18).

Humor que por vezes se mostra pueril, nos trotes telefônicos e nos berros com que acorda os vizinhos, tornando-se tenso ou desaparecendo na maneira grosseira de tratar Suely, já na abertura da história, ou o amigo Lourenço, adiante.

O impulso dramático inicial é a iminente demissão do amigo e mentor Aureliano da agência de publicidade onde trabalha com Vivacqua. O personagem se revela inconformado. De saída, se recusa a deixar que Suely entre em sua casa e a destrata – sendo que ela tem pouco ou nada a ver com a possível demissão.

Saberemos que Vivacqua se valeu da condição de diretor de filmes publicitários para seduzir as mulheres que neles trabalharam, trocando favores profissionais por sexo. Ele conta as aventuras a Suely com riqueza de detalhes, fazendo-a sentir-se mal, embalado por cocaína e álcool. Os fatos misturam-se a exagero e fantasia.

A noite passará ao ritmo dos telefonemas dados por Vivacqua ao próprio Aureliano (com quem só conseguirá falar no final), ao colega de trabalho e desafeto Fialho, à Soninha, com quem teve um caso, ao ex-companheiro de lutas políticas Lourenço. E receberá chamada de Tolentino, dono da agência, com boas notícias para o protagonista.

Vivacqua revela consciência do caráter mistificador dos comerciais. Conversando com Suely, que permanece do lado de fora do apartamento (embora nos bastidores, ela estará presente em toda esta primeira cena), diz:

propaganda é isso, uma corrida desesperada de todo mundo pra vender cenários e humilhação... sou pago pra não tomar conhecimento do povo, jogar luxo nos olhos dele... sou pago pra provar pra ele que uma geladeira é um ser superior, que uma loja é um templo onde se dá a multiplicação dos liquidificadores... quem não tem uma batedeira de bolo não entra no Reino dos Céus... [...] a gente esquece que foram eles que fizeram a geladeira, pomba, com o maçarico na mão... a gente começa a acreditar que somos nós que carregamos o povo nas costas... somos nós que temos de trabalhar feito cruzados pra convencer essa gente a acreditar no conforto, nos liquidificadores... eles ficam de outro país, entende? (Vianna Filho, 2021c, p. 28-29).

O milagre econômico operado por Delfim Netto e equipe entre 1968 e 1973 (Delfim comandou o ministério da Fazenda de 1967 a 1974) baseou-se na disponibilidade internacional de recursos, que se traduziu nos empréstimos tomados por países em desenvolvimento e na entrada de capital estrangeiro no Brasil (e noutras nações de perfil semelhante). “Houve um terceiro patrocinador, este involuntário, dos avanços materiais naquela fase em que coexistiram a repressão política mais dura e os êxitos econômicos: o próprio povo brasileiro, entendendo-se ‘povo’ no sentido comum de população menos as elites” (Marques, 2014, p. 299).

Pode-se imaginar o quanto a concentração de renda, dada como necessária à acumulação de capitais que promoveu o milagre, influiu sobre a mentalidade de seus beneficiários, as classes alta e média. Essa mentalidade primou pelo individualismo, “apegando-se ao consumo mais do que às perspectivas de transformação da sociedade” (Betti *in* Vianna Filho, 2021c, p. 11). A época era de “seleção dos mais capazes”, também conhecida, no plano ideológico, por cooptação, e não raro dividiu as pessoas lançando-as umas contra as outras.

O telefonema do patrão Tolentino, dos Estados Unidos, comunicando a Vivacqua que empresários se interessaram pelo trabalho de sua agência, nomeadamente pelo filme da Cera Lemos, vem sacudi-lo. O proprietário o convida a ir aos EUA e a ocupar o posto de Aureliano... De quebra, Vivacqua se submete uma vez mais a agenciar mulheres para Tolentino (patrão e futuro sogro), uma das razões de sua permanência no emprego.

Ele adia a viagem que faria para ver a mãe doente, liga para Suely como se nada tivesse acontecido, pedindo seu apoio para providências práticas, e racionaliza a nova situação:

...não, pelo amor de Deus, não sou nenhum Calabar, não, Joaquim Silvério dos Reis é a mãe! Tenho culpa da timidez do meu país? Que não tem a menor confiança? Que não sabe que o futuro está aqui na rua? Que a bateria de Padre Miguel bate o nosso jeito verdadeiro? Há uma enorme usina elétrica nas ruas! Os grandes tornos estão nas esquinas! As centrifugadoras estão guardadas nas lateiras e nos alagados! Há um alto forno em Vigário Geral! Os homens carregam nos bolsos suas automotrizes! Não é culpa minha se não ligam a chave geral... (Vianna Filho, 2021c, p. 63).

Consideradas as três peças, é de se notar o mecanismo que leva os protagonistas a ocuparem o lugar de quem antes os ajudou, presente a todas. Das duas faces, prevalece a pragmática.

9. História e estética

A entrevista “Análise de uma divergência” foi publicada no jornal *O Globo* em 1970 e se refere a outra peça de Vianna, *A longa noite de Cristal*. A peça mostra a história de um apresentador de televisão, o Cristal do título, no processo de marginalização profissional que desaba sobre ele em decorrência de ter dado uma notícia que não interessava ao patrocinador de seu programa, negando-se depois a desmenti-la.

A obra vinha sendo ensaiada em São Paulo e lá estreou em setembro daquele ano, sob a direção de Celso Nunes, com Fernando Torres e Beatriz Segall nos principais papéis. Vianna havia assistido a um dos ensaios – e discordou do que viu. Elenco e diretor, por sua vez, discordaram de sua discordância. O dramaturgo achara o espetáculo “voluntarista – as pessoas agem de tal ou qual modo porque querem” (Vianna Filho, 2008, p. 179). De toda forma, texto e espetáculo foram premiados como os melhores de 1970.

Não é, no entanto, essa peça ou a divergência em torno dela que vamos comentar, mas noções de caráter mais amplo, menos episódico, também veiculadas por Vianna Filho nessa entrevista em que as declarações parecem dadas por escrito, tendo sido, portanto, meditadas. Vianna diz:

A tendência da encenação para o espetáculo de invenção, para o ritual, não me abalaria, se não houvesse nesta tendência um irrefreável apelo ao voluntarismo, que é a morte do rigor e da assiduidade na luta pela transformação da realidade. Há um novo teatro que aparece à procura da comunicação infraverbal, sensorial. A palavra gasta, inutilizada pela massa de meios de comunicação. O pensamento lógico-utilitário reflete o empobrecimento das forças criativas do homem e as reprime. Daí um teatro imaginativo, não contínuo, não lógico-conceitual, mas denso em informações e apreendimentos inconscientes, subjacentes (Vianna Filho, 2008, p. 180).

Quando Vianna fala na densidade de informações possível a esse teatro da imaginação, que não é o de sua escolha, sinaliza algo positivo: a contraposição não é irreduzível; mas existe, nítida. O dramaturgo associa “o espetáculo de invenção” à classe média alta, cujos membros teriam maior margem para atos de protesto ou recusa.

Ele afirma, em contraste, não poder “conceber nenhuma solução que sirva a indivíduos isolados ou a categorias sociais privilegiadas”. Independentemente de concordarmos ou não com o autor, sua percepção mostra-se aguda:

Para as extensas massas dos países subdesenvolvidos não há, não pode haver, nenhuma saída individual, voluntarista. De nada lhes adianta estilhaçar uma coisa que é fundamental para eles: as palavras, os gestos reconhecíveis. Através deles se organizam, hierarquizam ações. A estes setores da população não interessam as atitudes voluntaristas – não estão interessados numa mudança de comportamentos mas na mudança de relações objetivas. E, para isso, como nunca, mais que nunca, precisam ter presentes estas relações, conhecê-las a fundo, investigá-las, dominá-las. Eles precisam de um teatro de encadeamento, do rigor de observação, da precisão de lâmina, de funda complexidade (Vianna Filho, 2008, p. 181-182).

As posições de Vianna guardam algo das de Lukács quando o filósofo, valorizando o realismo, põe em dúvida a validade das obras de vanguarda e sustenta que seus autores confundem causas e efeitos. Ou seja, a visão do real como opaco e caótico estaria presa à superfície dos fenômenos, sem lhes alcançar a essência – que na ótica marxista é de ordem político-econômica e passível de ser pensada. A distorção residiria antes no olhar dos poetas (com o que é difícil concordar se a proposição se pretende geral...).¹⁸

Há coincidências entre as ideias de Lukács e as de Vianna, mas as concepções do autor brasileiro não descendem diretamente das do húngaro, embora tenham afinidades com elas. Curiosamente (dado que o dramaturgo não se quis pensador profissional)

¹⁸ A esse respeito, ver o artigo “Trata-se do realismo!” (1938), de Georg Lukács, em *Debate sobre o expressionismo: um capítulo da modernidade estética*, de Carlos Eduardo Jordão Machado (São Paulo: Unesp, 2016. p. 247-283).

Vianna por vezes parece mais persuasivo, em seus textos breves, do que o filósofo consegue ser em suas reflexões estritamente articuladas – pois este fala sempre, em última instância, sob o respaldo das autoridades, em especial Marx e Lenin. As considerações de Vianna Filho não contam com rede de segurança.

“A ação dramática como categoria estética”, o último dos textos a comentar, não foi publicado quando escrito e as seis páginas com muitas correções, “datilografadas em papel-jornal”, não traziam título nem data, informa o editor. O título foi dado por ele, e a data provável de redação é o ano de 1970 ou 1971 porque o texto “desenvolve problemas referidos na entrevista anterior, num renovado esforço de definir a ação dramática como específica do teatro” (Peixoto *in* Vianna Filho, 2008, p. 193).

Nesse ensaio, Vianna começa por distinguir entre um teatro da consciência, como o de Ibsen ou Miller, autores realistas, e outro do inconsciente, como o de Arrabal, um dos escritores do teatro do absurdo. Mas se recusa a hierarquizá-los: a arte apoiada nos climas oníricos, ao modo surrealista, por exemplo, não se liga obrigatória e exclusivamente ao que é novo; nem o teatro em que a razão domina, que seria o tradicional, é superior ao outro.

Apreendemos o real das duas maneiras, por associações livres e sensações tanto quanto pela inteligência. “A divisão não é feita entre nossos órgãos ou mecanismos. A divisão é feita entre nosso sistema global de representação e a realidade”, diz. “A revolução não pode ser feita dentro de nós”, conforme qualidades racionais ou puramente intuitivas. “Tem que ser feita na história, porque a história é parte do nosso sistema de representação”, é o quadro que assimilamos e elaboramos: “Nós somos massa histórica” (Vianna Filho, 2008, p. 186).

Se o contexto histórico é o nosso elemento, haverá duas formas de nos comportarmos dentro dele: uma nos leva a reforçar as prerrogativas dos que detêm o seu controle, outra a estender essas prerrogativas a “mais gente”. Trata-se do “poder de removê-las ou mantê-las”. Pois, “exatamente por sermos história, podemos aspirar a ser outro tipo de história (porque conhecemos existencialmente suas características, suas estruturas)” (Vianna Filho, 2008, p. 186; 187).

A história passa mais por cima de uns do que de outros. Esmaga, aniquila, não dá chances a um grupo e privilegia outros. Essas posições diferentes permitem enfoques diferentes. O sistema de representação dos agrupamentos mais desfavorecidos tende a procurar desesperadamente

uma representação mais global, complexa e real do processo. Sabe que não tem o direito de enganar, de fugir, de afrouxar sua precisão. Tem paixão para chegar ao osso da história, à moela, ao pâncreas. Não pode se submeter a essa aderência de fogo que a história exerce sobre nós – queima-lhe a pele (Vianna Filho, 2008, p. 187).

Ele concede à tendência com a qual indiretamente dialoga: “a tentativa de destruir o sistema de representação dominante pela explosão, pelo arbítrio, pelo desassossego faz parte dos avanços de um sistema mais generoso – mas o fundamental continua a ser a precisão” (Vianna Filho, 2008, p. 187).

Na corrente a que se refere, acham-se *Roda viva* (1968), texto de Chico Buarque encenado e convulsionado por Zé Celso Martinez Corrêa; *Galileu Galilei*, de Brecht, texto racionalíssimo encenado com furor pelo Teatro Oficina em fins de 1968; ou o filme *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, trabalhos de estética alusiva e anárquica. Com o Teatro Ipanema, a mentalidade “paz e amor” nos dava o belo *Hoje é dia de rock*, de José Vicente sob a direção de Rubens Corrêa, em 1971.

A esses espetáculos, opõe o que chama de precisão, qualidade capaz de flagrar as contradições sem ceder à perplexidade, sem abdicar de agir sobre elas.

O texto quase se perde, a seguir, em páginas pouco claras e em discussões que parecem tomar o “teatro de agressão”, que então se convertera em moda, por tendência viável. Mas essas preocupações, que podem ser lidas como datadas, afinal resultam em pensamentos dignos de glosa.

Depois das considerações genéricas, o autor volta-se para os debates imediatos afirmando:

Estes setores predominantes no atual teatro brasileiro resolveram que a contradição existente é entre o rígido racionalismo e a força instintiva e inata do homem. O consciente que armazena prescrições e o inconsciente a alimentar esperanças. Para um, o discurso lógico, correto, comportado, contido; para o outro, o discurso poético, desmedido, envolvente, inefável. A contradição não é essa. É da historicidade e da não historicidade. Da criação de formas para dirigir a história ou para ficar nela abrindo e instituindo privilégios para uma aristocracia que [supostamente] tem mais sensibilidade para as verdadeiras formas da vida (Vianna Filho, 2008, p. 189).

Interessado em definir o que seja ação dramática, imaginando que haja confusão entre essa “categoria específica do teatro” e “ação tomada no sentido genérico de atividade humana”, o dramaturgo reclama de que, nos espetáculos mencionados e em outros de

mesma linha, toma-se ação em sentido literal, como se, caso não o fizessem, estivessem a praticar “um teatro do quietismo, da anemia” (Vianna Filho, 2008, p. 191). Exige-se do espectador que participe se agitando e respondendo às provocações que lhe sejam feitas pelos atores (como ocorreu em *Roda viva*, por exemplo).

Mas, para Vianna, o que se precisa estimular é o ato de *spectare*, assistir, contemplar. “A ação dramática é uma categoria estética e não uma categoria poética ou sociológica. É uma categoria estética que se dá ao sistema de representações do espectador”, visando enriquecê-lo (Vianna Filho, 2008, p. 191). Não se trata do ato hipnótico de que falava Brecht, com quem a geração de Vianna (Guarnieri, Chico de Assis, Boal) aprendeu muito. Mas do ato de “presenciar um fenômeno humano” que envolve o espectador “e ao mesmo tempo não lhe diz respeito” (Vianna Filho, 2008, p. 191-192).

A ação dramática, registro figurado de situações reais, abrange tanto o estilo dramático quanto o épico e liga a cena à sua época: “o mistério oculto do teatro reside nesta ‘imitação da vida’”. Não se trata aqui de retorno a Aristóteles ou coisa similar. Embora reconheça validade no uso de formas captadas em outras manifestações, o que o dramaturgo pede é que não se perca algo específico do teatro: a “forte semelhança com a ação humana, com o inter-relacionamento objetivo dos homens” (Vianna Filho, 2008, p. 192).

Recordando o que ele e companheiros do Opinião tinham dito em 1966, pode-se acreditar que o segredo nada secreto do teatro, ou um de seus segredos, reside na “invenção que entra em choque com os dados sensíveis que ele [o espectador] tem da realidade, mas que, ao mesmo tempo, lhe exprime intensamente essa realidade”.¹⁹

Essa fórmula se revela ampla o bastante para alcançar as cenas superpostas em *Moço em estado de sítio*, as idas e vindas a iluminarem presente e passado em *Mão na luva*, o riso convulso em *Corpo a corpo*. Como escrevi em 2019,²⁰ o realismo distende-se, dilata-se para melhor expressar o real – sem negá-lo, mas desvelando-o.

¹⁹ Em “O teatro, que bicho deve dar?”, prefácio à peça *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de Vianna Filho e Gullar (1966).

²⁰ “A realidade pensável: teatro e vida brasileira em Oduvaldo Vianna Filho” (Marques, 2019, p. 118).

10. Finale

O que nos diria Vianna Filho se estivesse vivo, fisicamente vivo? Os embates teóricos e ideológicos com a corrente que ele chamava esteticista levam a crer que as suas reflexões, hoje, teriam o seu interlocutor, ou o seu oponente, em uma das tendências descendentes do grupo formalista dos anos 1960 e 1970: a pós-dramática. Alguns acham que essa tendência já não vigora, mas creio que tenha deixado marcas.

Em 1970, Vianna falou em “setores predominantes” no teatro brasileiro. O quadro agora é bem mais variado e numeroso que o daquele momento, mas se identificam algumas linhas, das quais a mais rentável parece ser a dos musicais e dramas de origem norte-americana. A mais rentável, não a mais prestigiosa: as artes pós-dramáticas (e performáticas) têm ponderável peso nas universidades.

Os textos teatrais e reflexivos de Vianna e os de uma série de autores, inclusive nossos contemporâneos, têm tido presença recessiva nos palcos, na imprensa e no repertório das salas de aula – ao menos até onde posso ver.

Vianna seria, aliás, uma exceção com as atenções que felizmente vem recebendo. Boal é sucesso permanente na condição de teórico do Teatro do Oprimido, mas foi também dramaturgo e diretor de espetáculos comerciais – e só em 2023 ganhamos seu livro *Teatro reunido*.

Insisto: por que Antônio Bivar, Antonio Callado, Bráulio Pedroso, Caio Fernando Abreu, Consuelo de Castro, Flávio Márcio, Leilah Assumpção, Lourdes Ramalho, Mauro Rasi, Millôr Fernandes, Naum Alves de Sousa acham-se afastados das esferas culturais – a sala de espetáculo, o livro, as aulas?

Arrisco responder: não se trata apenas da mudança dos estilos e das modas ou da rejeição ao texto tão tipicamente pós-dramática. Até porque as peças de teatro voltaram à voga recentemente, com ao menos três novas editoras atuantes nessa área – e essas editoras provavelmente são mais consequência do que causa do fenômeno (o texto teatral é necessário, eis tudo). O que nos falta são os elos, os nexos com o passado – e principalmente com o passado recente. Quem pode promovê-los?

A cultura de esquerda, com a utopia de um país igualitário, livre dos problemas que todos conhecemos, utopia que foi a de Vianna Filho e de boa parte de seus companheiros de geração (Guarnieri, Fernando Peixoto, Zé Celso): que fim levou?

Corremos o risco de perder o fio da meada, o laço com os anos 1960 e 1970, nos quais surge e se consolida um teatro épico feito à moda da casa, cedo emancipado da influência brechtiana – e que vem caracterizar textos e espetáculos nas décadas de 1990, 2000 e 2010. As tendências ou simples modas artísticas e intelectuais são bem-vindas, mas é preciso apurar a consciência da tradição – a partir da qual o novo nasça.

Seria equivocado afirmar que todos os espetáculos pós-dramáticos sejam omissos ou indiferentes à questão social. Alguns se mostram, sim, orgulhosamente avessos a qualquer sentido tangível, a qualquer nexos que os conecte à sociedade tal como ela é (ou está).

Que sejam assim: não se trata de condená-los, não temos esse direito, nem desejo. Porém: um teatro endereçado à análise do social e ao retrato poético das pessoas que sentem a pressão dessa ordem ou que, de outro lado, a promovem – tem ou não direitos de cidade?

A teoria pós-dramática formal ou informal, sua terminologia, seu repertório de ideias fixaram lugares-comuns: as noções de infinito, fluxo, pluralidade e variantes. Deveríamos, penso, também nos indagar sobre o finito, a finitude; a paralisia de tantas vidas, para as quais a ideia de fluxo é uma quimera; e a pluralidade que se vê tantas vezes convertida em mais do mesmo.

As demandas identitárias de raça e de gênero aparentemente colidem com a visão pós-dramática, pois essa visão tende a dissolver as identidades ou a desestabilizá-las. No entanto, a julgar por alguns trabalhos recentes, as duas tendências (uma ideológica, outra estética) têm achado como conviver, e isso é muito bom. De todo modo, a questão permanece: como inserir a história em textos e espetáculos que, em princípio, se pretendem fora dela?

Sugiro: não vamos desmaterializar o real. Vamos reconhecer o seu caráter granítico, renitentemente resistente a transformações. Se o quisermos demolir, melhor começar assim. Certo?

Referências

BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem & Estrela da manhã*. 1. ed. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.

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

FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado, 2001.

JAMESON, Fredric. Em defesa de Georg Lukács. *In*: JAMESON, Fredric. **Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX**. Tradução: Iumna Maria Simon (Coord.), Ismaíl Xavier e Fernando Oliboni. São Paulo: Hucitec, 1985.

LICHTHEIM, George. **As ideias de Lukács**. São Paulo: Cultrix, 1973.

LUKÁCS, Georg. Trata-se do realismo!. *In*: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. **Debate sobre o expressionismo: um capítulo da modernidade estética**. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2016. p. 247-283.

LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma estética marxista: sobre a categoria da particularidade**. 2. ed. Tradução: Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MARQUES, Fernando. **Com os séculos nos olhos: teatro musical e político no Brasil dos anos 1960 e 1970**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MARQUES, Fernando. A realidade pensável: teatro e vida brasileira em Oduvaldo Vianna Filho. *In*: CORRÊA, Antenor Ferreira; NARITA, Flávia Motoyama. **Ensino e pesquisa em Artes: experiências no âmbito do ProfArtes**. Goiânia: Gráfica UFG, 2019. p. 105-120.

MARQUES, Fernando. Narrador e personagem: para uma teoria do texto e do espetáculo épicos a partir da prática brasileira [primeira parte]. **Dramaturgia em foco**, Petrolina-PE, v. 4, n. 2, p. 181-200, 2020.

MARQUES, Fernando. Narrador e personagem: para uma teoria do texto e do espetáculo épicos a partir da prática brasileira [segunda parte]. **Dramaturgia em foco**, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 121-159, 2021.

MORAES, Dênis de. **Vianinha, cúmplice da paixão**. Uma biografia de Oduvaldo Vianna Filho. 2. ed. (revista e ampliada). Rio de Janeiro: Record, 2000.

PEIXOTO, Fernando (Org.). **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1989.

VIANNA FILHO, Oduvaldo; GULLAR, Ferreira. **Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come**. Prefácio: Grupo Opinião. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Teatro/1**. Organização: Yan Michalski. Com as peças *Bilbao, via Copacabana; Chapetuba Futebol Clube; A mais-valia vai acabar, seu Edgar; Quatro quadras de terra*. Rio de Janeiro: Muro, 1981.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **O melhor teatro de Oduvaldo Vianna Filho**. 2. ed. Seleção e prefácio: Yan Michalski. São Paulo: Global, 1985.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Vianninha**: teatro, televisão, política. Organização: Fernando Peixoto. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Moço em estado de sítio**. Organização e apresentação: Maria Silvia Betti. Posfácio: Paulo Bio Toledo. São Paulo: Temporal, 2021a.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Mão na luva**. Organização e apresentação: Maria Silvia Betti. Posfácio: Diógenes André Vieira Maciel. São Paulo: Temporal, 2021b.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Corpo a corpo**. Organização e apresentação: Maria Silvia Betti. Posfácio: Rosângela Patriota. São Paulo: Temporal, 2021c.

Submetido em: 17 ago. 2024

Aprovado em: 04 nov. 2024



**Pelos fios inesperados da história:
o encontro entre Alberto Salvá e Vianinha
no filme *Um homem sem importância* (1971)**

**The unexpected connections of history:
the encounter between Alberto Salvá and Vianinha
in the movie *Um homem sem importância* (1971)**

Reinaldo Cardenuto¹

DOI: 10.5281/zenodo.14545454

Resumo

Em 1971, Oduvaldo Vianna Filho interpretou o protagonista de *Um homem sem importância*, filme realizado por Alberto Salvá. No período mais repressivo da ditadura brasileira, por meio de uma convergência com o realismo crítico, o longa-metragem apresentava a jornada de um desempregado às voltas com o esmagamento de seus desejos. Pretendendo alcançar o grande público, Salvá materializava na tela as opressões e crises idealistas vividas pela classe popular em um país submetido à modernização conservadora. Tornando-se intérprete do filme, Vianinha envolveu-se com uma obra que encarnava questões próximas às peças e aos roteiros que escreveu durante o regime autoritário. De modo inesperado, o longa-metragem e a obra do dramaturgo convergiam como repúdio ao autoritarismo e celebração dos vínculos de solidariedade pertencentes ao popular.

Palavras-chave: Cinema político; Cinema, teatro e ditadura civil-militar brasileira; História e cinema.

Abstract

In 1971, Oduvaldo Vianna Filho played the protagonist of *Um homem sem importância*, a movie directed by Alberto Salvá. In the most repressive period of the Brazilian military dictatorship, through a convergence with critical realism, the feature film presented the story of an unemployed man dealing with the collapse of his desires. With the intention of reaching a wide audience, Salvá materialized on screen the violence and idealistic crises experienced by the popular class during the conservative modernization that took place in Brazil in the 1970s. By acting in the movie, Vianinha became involved with an artistic work that dealt with issues similar to the plays and scripts he wrote during the dictatorship. In an unexpected way, the feature film and Vianinha's dramaturgical work converged as a repudiation of authoritarianism and a celebration of the bonds of solidarity belonging to the popular class.

Keywords: Political cinema; Cinema, theater and Brazilian civil-military dictatorship; History and cinema.

¹ Professor da Universidade Federal Fluminense. Com pesquisas voltadas para as relações entre cinema, teatro e história, foi organizador do livro *Antonio Benetazzo, permanências do sensível* (2016) e diretor de filmes como *Entre Imagens (Intervalos)* (2016). Em 2020, publicou o livro *Por um cinema popular: Leon Hirszman, política e resistência*, finalista do prêmio Jabuti. E-mail: rcardenuto@id.uff.br.

Por um cinema político em diálogo com o grande público²

Entre cinco de abril e 14 de junho de 1964, com 26 anos de idade, Alberto Salvá publicou um conjunto de escritos na imprensa carioca. Meses após dirigir o seu primeiro filme, o documentário de curta-metragem *A paixão de Aleijadinho* (1963), o realizador foi convidado pelo periódico *Jornal dos Sports* para atuar como crítico cinematográfico. Em textos lançados quase diariamente, nos quais a brevidade das linhas impulsionou um estilo conciso, Salvá dedicou-se à análise de longas-metragens que entravam em cartaz no Rio de Janeiro, a exemplo de *O leopardo* (1963), de Luchino Visconti, e *Senhor dos navegantes* (1964), de Aloísio T. de Carvalho. Constituindo uma série esporádica de escritos, redigidos por alguém que trabalharia apenas de modo pontual no meio jornalístico, tais textos, entretanto, não se voltaram exclusivamente para apreciações de filmes que circulavam nas salas comerciais de exibição. Em confluência com padrões de redação próprios à imprensa do período, por meio dos quais os críticos eram estimulados a expor suas predileções artísticas, Salvá encontrou no *Jornal dos Sports* uma oportunidade para afirmar publicamente valores que considerava fundamentais à prática cinematográfica. Nas entrelinhas das publicações, o cineasta pôde manifestar algumas de suas concepções e preferências acerca do universo criativo no qual desejava seguir atuando profissionalmente.

Nas páginas redigidas em 1964, Salvá surge como um jovem realizador em formação, cinéfilo assíduo e eclético, que acredita na perspectiva de que o campo cinematográfico deveria ser uma atividade cultural voltada para amplas camadas de público. Por ele considerada um fazer artístico massificado, capaz de difundir o conhecimento sobre o mundo, a produção fílmica, a partir de uma criação estética de qualidade, teria como um de seus compromissos primordiais alcançar uma efetiva comunicação com espectadores oriundos de diversas classes sociais. Tal vínculo orgânico com o público, ressaltado nos textos como determinante para as práticas de um bom cinema, enfrentava, no entanto, forças históricas que segundo Salvá prejudicavam os caminhos ideais da realização fílmica.

² Este estudo foi financiado pela FAPERJ - Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, Processo SEI 260003/000707/2023. Aproveito para agradecer a Melanie Salvá e Saulo Moretzsohn pela cessão de uma boa cópia de visionamento do filme *Um homem sem importância*.

Por um lado, apresentando-se como questão incontornável do capitalismo, o problema residia em certas concepções equivocadas provenientes de setores industriais. Uma vez que a maioria dos espectadores via no cinema apenas um lugar de distração, muitos produtores, visando acima de tudo o lucro, impunham sobre os cineastas pressões para a criação de obras padronizadas e descartáveis. Mesmo que tais filmes tivessem força de circulação, cumprindo o destino comercial do campo, neles reduzia-se a perspectiva relacionada à difusão do aprendizado crítico e cultural. Por outro lado, erros também provinham das heranças atreladas genericamente ao que se considerava cinema autoral. Da perspectiva de Salvá, diversos realizadores que apostavam em dimensões estéticas e discursivas amadoras ou de difícil compreensão conseguiam concretizar obras significativas, mas limitadas a canais de comunicação eminentemente elitistas. Nesse caso, ainda que se cumprisse uma agenda cultural importante, manifestava-se forte “discrepância entre o que [se] produz e o que o consumidor é capaz de aceitar” (Salvá, 1964b).

O duplo problema diagnosticado por Salvá em seus escritos, cada um com questões específicas, levaria o jovem cineasta a formular uma espécie de meio-termo ideal para as práticas criativas do campo cinematográfico. Nunca refutando o que considerava a natureza do cinema, o fato de este ser um universo nos trânsitos permanentes entre arte e indústria, Salvá valorizava, sobretudo, produções fílmicas capazes de existir ao mesmo tempo como objeto comercial de consumo e materialização de aprendizado cultural. De seu ponto de vista, conforme é possível notar nos elogios a *Lawrence da Arábia* (1962), filme dirigido por David Lean (Salvá, 1964d), o caminho a ser almejado para a concretização de um cinema de qualidade encontrava-se na reunião entre o profissionalismo técnico da indústria e a relativa abertura do mercado às manifestações do “mundo interior [dos realizadores] [...], [de] sua concepção da vida e das coisas” (Salvá, 1964b). A “obra de arte”, assim nomeada por ele, poderia originar-se a partir de uma autoria em negociação: as contribuições do desenvolvimento mercadológico, no sentido de garantir uma linguagem de acesso amplo, deveriam vir somadas às singularidades criativas dos cineastas, cujo papel seria compreender que a experiência estética não poderia se limitar a setores do público vinculados à elite intelectual. De acordo com Salvá, esse projeto de cinema comercial capaz de “dizer algo de realmente valioso” (Salvá, 1964f), de dotar de qualidade o comércio artístico, infelizmente manifestava-se de modo raro na produção

fílmica brasileira. Ainda que ele tenha formulado poucas reflexões sobre a cinematografia nacional durante o período em que trabalhou como crítico, suas observações eram contundentes: atuando em uma indústria precária e subdesenvolvida, “nossos artistas não conseguem ser mais do que reflexos de outras culturas” (Salvá, 1964e), muitas vezes imitando autorias estrangeiras pouco condizentes com a vida dos espectadores. O país precisava de “filmes-participação” (Salvá, 1964a), dentro dos moldes apresentados nas linhas anteriores, por meio dos quais, superando a “improvisação [e o] [...] amadorismo”, seria possível alcançar um público que reconheceria nas telas suas “realidades [...] [e] chagas que podem ser dolorosas mas que afinal são nossas” (Salvá, 1964g).

Nas páginas de o *Jornal dos Sports*, as reflexões propostas por Salvá sempre se manifestaram de forma pontual. Talvez pelo pouco espaço de desenvolvimento, as considerações sobre um cinema de qualidade emergiriam como notas esparsas e carentes de maior elaboração. Seria imprudente, diante de tais textos, afirmar que ali se verifica o pensamento de um intelectual em formação. Entretanto, independente desses limites, algo de substancial reside no conteúdo redigido em 1964. Em seus escritos, mais do que agir como crítico, o realizador parecia materializar uma espécie de declaração de princípios para a continuidade de seu ofício como profissional vinculado à criação cinematográfica. Não à toa, meses depois, parte significativa das ideias publicadas no *Jornal dos Sports* reaparecia, em outra configuração, quando Salvá se tornou figura central na criação de uma empresa produtora de filmes.

Composto inicialmente por cerca de trinta integrantes, o Grupo Câmara Produções Cinematográficas foi fundado em 1966 com o intuito de contornar alguns impasses que prejudicavam a afirmação profissional de jovens vinculados à produção fílmica brasileira. Diante da avaliação de que as políticas públicas relacionadas ao setor cultural eram precárias, atendendo de modo insuficiente a distribuição de verbas para a realização de filmes, um núcleo de trabalhadores do campo cinematográfico, a maioria em início de percurso, reuniu-se com a expectativa de construir soluções para a superação dos problemas. Com o interesse de criar “filmes comerciais que fossem exibidos, que ficassem conhecidos” (*Jornal dos Sports*, 1967), o Grupo Câmara constituiu-se como uma cooperativa de cinema na qual seus membros, funcionando em sociedade, juntaram recursos financeiros próprios para a concretização de uma empresa produtora. Refutando um conceito de autoria que identificavam como prática do Cinema Novo, segundo eles

uma imposição personalista sobre os processos artísticos, os articuladores do Câmara procuraram atuar coletivamente na criação de obras a partir das quais todos os componentes da equipe tinham voz ativa durante os trabalhos de realização. Sem abrir mão de possíveis contribuições pessoais provenientes dos diretores das películas, colocando tais singularidades em constante negociação, a empresa lançou-se à produção de filmes para o mercado, por meio dos quais esperava alcançar uma “comunicação popular sincera” com os espectadores (Jornal dos Sports, 1967). Dando concretude a este projeto, mas também como forma de sobreviver às disputas do setor cinematográfico, Salvá dirigiria, nos próximos anos, um conjunto de filmes com forte inclinação comercial. Além da direção de episódios em *Como vai, vai bem?* (1969) e *A cama ao alcance de todos* (1969), ambos em diálogo com a comédia erótica brasileira, o cineasta também realizaria o longa-metragem infantil *As quatro chaves mágicas* (1971).

Em meio ao ecletismo de sua produção inicial, cujos diálogos se davam com diversos gêneros cinematográficos, o Câmara intencionava realizar, pelo menos desde 1967, um filme voltado para os dramas sociais enfrentados pela classe popular do Rio de Janeiro. O desejo do Grupo em produzir um cinema de viés político, com linguagem acessível e aberto a demandas comerciais, acabaria se concretizando entre os anos de 1970 e 1971, a partir de um projeto de longa-metragem com direção e roteiro de Alberto Salvá. De origem familiar pobre, imigrante espanhol que em 1952, aos 14 anos, mudou-se para o Brasil, Salvá enfrentou durante a juventude uma série de dissabores relacionados à sua condição social. Morador do subúrbio carioca na adolescência, por anos o cineasta viveria situações adversas provenientes das precariedades próprias ao subemprego popular. Os intervalos entre trabalhos passageiros e as “longas filas de candidatos [...] à espera de alguma oportunidade [...] medíocre”, conforme declarou em 1972 (Filme Cultura, 1972, p. 19), deixariam marcas profundas em sua existência. Guardando “no peito” (Filme Cultura, 1972, p. 17) as mágoas acumuladas no passado, aflições de uma existência da qual temia “jamais [...] sair” (Filme Cultura, 1972, p. 19), há tempos Salvá acalentava a ideia de realizar um filme autobiográfico em torno das dificuldades enfrentadas na juventude. Finalmente em 1970, por meio de um roteiro pessoal, mas que se propunha a retratar inquietações pertencentes à classe popular como um todo, o cineasta conseguiria dar corpo ao projeto de *Um homem sem importância*.

A narrativa em torno do personagem Flávio, jovem adulto desempregado que vive uma jornada infrutífera na tentativa de conseguir trabalho, originava-se, portanto, dos desejos de Salvá em adaptar para as telas experiências relacionadas à própria trajetória. Composto a partir de uma perspectiva memorialística, materializando-se como drama social, o projeto de *Um homem sem importância*, no entanto, não se configurava unicamente como transposição das lembranças de um artista. Em se tratando deste longa-metragem, produzido em um período de maior amadurecimento do Grupo Câmara, a experiência criativa também se manifestava como concretização das declarações de princípio que Salvá havia esboçado, em 1964, durante sua rápida passagem pela crítica cinematográfica. Partindo da ideia de que *Um homem sem importância* nascia como um “filme de desabafo”, mas que se justificava “na medida em que existem muitos [indivíduos] [...] vivendo situações análogas” às suas (Filme Cultura, 1972, p. 19), o cineasta pretendia realizar uma obra universal, de fácil comunicação, cuja linguagem permitisse um diálogo com amplas camadas de público. Distanciando-se de qualquer identificação com o Cinema Novo, movimento que considerava expressão “rebuscada” da “classe média para cima” (Filme Cultura, 1972, p. 17), Salvá intencionava produzir um longa-metragem político, de interesse para o mercado exibidor, por meio do qual sua personalidade pudesse transformar-se em leitura crítica da sociedade brasileira. Tendo por base um processo criativo que deveria respeitar os limites da comunicação popular, *Um homem sem importância* resultava do princípio central que regia o ímpeto artístico do cineasta, conforme declarou em 1972: “[eu] não estou aqui para complicar o simples e sim para simplificar o complexo” (Filme Cultura, 1972, p. 17).

Voltando-se para a perspectiva de “simplificar o complexo”, tratando as contradições sociais por meio de uma linguagem acessível, Salvá dirigiu *Um homem sem importância* sob inspiração de heranças criativas advindas do neorealismo cinematográfico italiano.³ Em convergência com práticas estéticas e dramáticas presentes sobretudo em obras realizadas por Pietro Germi, a exemplo de *O caminho da esperança* (1950) e *O ferroviário* (1956), o cineasta buscou materializar em seu longa-metragem uma experiência artística voltada, essencialmente, para a encenação de problemas existentes na realidade social brasileira. Na concepção de Salvá, produzir um filme político de fácil entendimento, crítico à condição autoritária vivida durante a ditadura civil-militar, significava adotar os caminhos de uma cinematografia a partir da qual fosse possível representar, de modo

³ Sobre o neorealismo italiano, consultar Fabris (1996).

direto, despojado e com clareza, as agruras enfrentadas pela classe popular. Tal qual nas obras de Germi, embora despido de um tom melodramático, *Um homem sem importância* seria realizado como um filme de enredo linear, pertencente às tradições do realismo crítico, por meio do qual o infortúnio vivido pelo personagem Flávio universaliza-se como condição ampla da população suburbana do Rio de Janeiro. Com uma narrativa centrada no drama de um protagonista popular, na sua jornada em busca do emprego inalcançável, o longa-metragem manifesta-se como crônica das consequências cruéis da modernização capitalista sobre as camadas pobres da população brasileira. Em *Um homem sem importância*, ao contrário de práticas correntes no Cinema Novo pós-1964, não se verifica uma dramaturgia empenhada em desvelar os mecanismos de opressão que subjagam a vida, o que talvez exigisse um viés reflexivo, de distanciamento crítico, recusado por Salvá como procedimento intelectual que prejudicaria a circulação do filme entre diversas parcelas de público. Passando ao largo de um cinema preocupado em revelar as estruturas ocultas do real ou elucidar o *modus operandi* das forças de dominação, *Um homem sem importância* foi realizado em compromisso com um realismo voltado para a identificação emocional com os oprimidos, a expor e denunciar os efeitos perversos das contradições.

Por suas características, tornando-se um retrato crítico e afetivo dos excluídos das benesses capitalistas, o filme realizado por Salvá se transformaria, no começo dos anos 1970, em uma obra de questionamento à modernização conservadora desenvolvida pela ditadura civil-militar brasileira. Em um contexto histórico no qual o cinema nacional vivia um esvaziamento das representações políticas vinculadas à *mise en scène* realista, seja devido às perseguições da censura de Estado ou à eclosão de práticas experimentais de vanguarda,⁴ *Um homem sem importância* emergiria como raro exemplar de uma filmografia que procurava assentar suas fundações no diálogo com heranças provenientes do neorealismo italiano. Vinculado-se a uma tradição que no Brasil remonta a filmes como *O grande momento* (1956), de Roberto Santos, ou *Rio, zona norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, *Um homem sem importância* afastava-se da perspectiva de um cinema calcado na discursividade, no compromisso com teses políticas, para tornar-se um painel intimista acerca das precariedades enfrentadas pelo popular em um cenário marcado por promessas governamentais de desenvolvimentismo. Ao avesso do que era então propagandeado pela ditadura, a ideia de que o país vivia um avanço capitalista a favorecer amplas parcelas da população, o longa-metragem de Salvá surgia como denúncia contra um projeto de

⁴ Para uma excelente síntese do período, consultar Xavier (2001).

modernização cujas bases, autoritárias, excluía o popular das reais possibilidades de ascensão social. Mesmo que o chamado “milagre econômico” resultasse no crescimento financeiro de setores médios e altos da população, a partir de apostas na aceleração industrial e na ampliação do consumo de bens duráveis, o fato é que as camadas pobres do país, atingidas pelo arrocho salarial, pela superexploração na esfera do trabalho e pouco incorporadas aos benefícios da modernização, seguiam marginalizadas sob jugo da dominação histórica brasileira.⁵ Em *Um homem sem importância*, cujo título remete justamente àqueles que o capitalismo considera descartáveis, a jornada do personagem Flávio realiza-se como retrato das angústias que atravessavam a classe popular no início da década de 1970.

Para concretizar o projeto de *Um homem sem importância*, inicialmente Salvá convidaria Flávio Migliaccio para interpretar o protagonista de seu filme. Em busca de alguém que fosse convincente para dar corpo a um personagem suburbano, o cineasta procurou um ator que àquela altura já acumulava diversas experiências como intérprete de papéis populares no cinema. A despeito de seu trabalho nos filmes *O grande momento*, *Cinco vezes favela* (1962) ou *Terra em transe* (1967), incluindo a parceria com Salvá em *Como vai, vai bem?*, Migliaccio acabaria não aceitando o convite. Em consequência dessa recusa, e a partir de uma sugestão oferecida pelo próprio Migliaccio, o cineasta optaria por convidar o ator e dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho para viver o protagonista de sua obra. De acordo com Salvá, em entrevista realizada no ano de 2011, após ler o roteiro de *Um homem sem importância*, Vianinha não apenas aceitou prontamente o papel como também decidiu abrir mão de metade do que receberia para trabalhar no filme. Diante de uma produção que tinha orçamento reduzido, mas provavelmente devido às aproximações políticas do longa-metragem com sua própria autoria teatral, ele reduziria seu salário de dez para cinco mil cruzeiros, além de diminuir de 10% para 5% a participação nos lucros provenientes da futura bilheteria do filme (Ormond, 2011).

As informações concedidas por Salvá, mesmo que breves, tornam-se um ponto de partida interessante para pensar em algumas hipóteses sobre os motivos que levaram Vianinha a empolgar-se com sua participação em *Um homem sem importância*. Uma das lideranças mais importantes do teatro político dos anos 1960, autor comunista que assumiu uma criação cultural vinculada ao nacional-popular e à resistência contra a ditadura, Vianinha foi, durante toda a vida, um grande defensor da arte como proposição

⁵ Um bom resumo sobre o “milagre econômico” encontra-se em Habert (1996).

de diálogos com amplas camadas de público. Do mesmo modo que Salvá, embora por perspectivas estéticas e ideológicas distintas, o dramaturgo acreditava que um dos principais compromissos do campo artístico localizava-se na abertura de comunicação com os espectadores, conscientizando-os em relação às contradições existentes na sociedade brasileira. A busca por esse princípio norteador marcou os caminhos vividos por Vianinha. A formulação de um *agitprop* teatral durante seu envolvimento com o Centro Popular de Cultura (1961-64), a criação de um humor político no Grupo Opinião (1964-67) ou mesmo sua teledramaturgia na Rede Globo de Televisão (1972-74) foram experiências atravessadas pela incansável necessidade de tornar a arte acessível a múltiplos olhares sociais. Diante de tal fato, é possível inferir que Vianinha localizou no projeto de *Um homem sem importância* a possibilidade de envolver-se com um filme que pretendia contribuir para o desenvolvimento crítico da classe popular.⁶

O princípio da comunicação artística, no entanto, não parece ter sido o único motivo provável que levou o dramaturgo a participar com entusiasmo do longa-metragem. Contemporaneamente à realização de *Um homem sem importância*, cujas filmagens ocorreram em 1970, Vianinha encontrava-se envolvido com a criação de textos ficcionais voltados para o questionamento às ilusões do “milagre econômico” propagandeado pelo regime autoritário brasileiro. Praticamente no mesmo período das gravações do filme de Salvá, em parceria com Ferreira Gullar e Paulo Pontes, o dramaturgo escreveria a primeira versão da peça *Nossa vida em família*, cuja redação final ocorreria apenas em 1972. Por meio de um estilo que lembra aspectos presentes em *Um homem sem importância*, a exemplo do realismo crítico e da identificação emocional com os personagens, Vianinha voltava-se em seu texto para uma reflexão sobre como a modernização conservadora, ao avesso das promessas de um futuro mais digno, resultava em um processo a atualizar contradições historicamente enraizadas no país. Concentrando-se nas inquietações vividas por um núcleo familiar pequeno-burguês, beneficiário do acesso aos bens de consumo durante a ditadura, a peça procurava compor um painel em torno de diversas crises que envolviam a classe média brasileira naquele momento. Em *Nossa vida em família*, materializam-se os duros preços a serem pagos pela ascensão social em tempos autoritários. Se o desenvolvimentismo liberal e seletivo abria à classe média uma porta de entrada para o consumismo moderno, oferecendo-lhe oportunidades de acúmulo material, ao mesmo tempo gerava efeitos melancólicos relacionados à atomização das relações interpessoais,

⁶ Para melhor conhecer a trajetória e a obra de Vianinha, sugiro a leitura de Betti (1997) e Moraes (2000).

ao avanço do individualismo ou à acomodação da existência a valores medíocres necessários para a manutenção do *status quo*. A perda da essência humanista como efeito da modernização autoritária, incluindo a supressão das lutas políticas transformadoras, acabaria se tornando uma questão epicêntrica na obra de Vianinha após o golpe civil-militar de 1964, modo pelo qual ele analisaria, nos anos 1970, as contradições emergentes no contexto celebrativo do “milagre econômico”.

Levando-se em consideração tal característica, torna-se possível afirmar que Vianinha, muito provavelmente, encontrou no roteiro de *Um homem sem importância* afinidades ideológicas com as críticas que procurava direcionar ao cenário repressivo da sociedade brasileira. Ainda que naquele momento o dramaturgo estivesse preocupado sobretudo com as crises da classe média, apontando seus esgotamentos, é possível presumir que o convite feito por Salvá tenha surgido como oportunidade para contribuir com um filme que voltava seus ponteiros críticos para a condição do popular em tempos de modernização conservadora. Ao encarnar o protagonista de *Um homem sem importância*, Vianinha não interpretava apenas um personagem suburbano refém das estruturas autoritárias, mas parecia nele localizar questionamentos próximos e complementares ao teatro político que vinha elaborando durante a ditadura brasileira. Dar vida a Flávio talvez tenha significado, para ele, a chance de corporificar suas próprias crenças em uma dramaturgia realista, acessível, e capaz de expor os efeitos perversos do “milagre econômico”. Ao fim e ao cabo, *Um homem sem importância* parece materializar-se a partir de um encontro inusitado entre Salvá e Vianinha. Apesar de estarem em lugares distintos do campo cultural, ambos partilhavam do anseio de denunciar os paradoxos existentes no contexto ditatorial por meio de uma arte crítica capaz de ocupar o mercado. À autoria do primeiro, o segundo deu corpo, transformando *Um homem sem importância* em obra significativa para pensar a marginalização social da classe popular brasileira.

Crises e dramas da classe popular em *Um homem sem importância*

No filme *Um homem sem importância*, Vianinha interpreta um personagem cuja angústia encontra-se na tentativa de romper com o estado de pobreza imposto à classe popular no Brasil dos anos 1970. Em um país destituído de projetos coletivos de transformação, no qual as políticas revolucionárias naufragaram em meio à consolidação

de uma ditadura, Flávio é um jovem adulto socialmente marginalizado, alguém que alcançou os trinta anos de idade sem preparo técnico para enfrentar as intensas disputas do capitalismo. Aliado do mercado de trabalho, submetido a uma estrutura social que pouco lhe oferece condições adequadas de ocupação profissional, o protagonista do longa-metragem cresceu envolto por um ambiente familiar suburbano ausente de melhores expectativas em relação ao futuro. Por ele considerada insuficiente, a oportunidade de seguir os passos do próprio pai, empregando-se em sua oficina automotiva, lhe soa como um destino anódino a tolher seus desejos de ascensão social. Sem desdenhar dos esforços de seus parentes para sobreviver em uma sociedade segregacionista, pois não há arrogância em sua recusa a trabalhar como mecânico, Flávio anseia pela conquista de uma vida mais digna a partir da admissão como funcionário de alguma empresa. Na concepção do personagem, dono de um idealismo individual no mundo onde despencou a utopia, a concretização da felicidade só se torna possível por meio do ingresso em um mercado moderno de trabalho, dinâmico e produtivista, a lhe garantir reconhecimento, cidadania e segurança financeira. Impulsionado pelas ilusões da modernização conservadora, o protagonista de *Um homem sem importância* procura um caminho possível para escapar ao destino precário que lhe é reservado.

A jornada particular empreendida por Flávio, é fundamental ressaltar, não deve ser confundida com um ideário egocêntrico, individualista, no qual o personagem busca provar seus méritos em um mundo tomado pela competitividade capitalista. Em um contexto em que as artes dramáticas brasileiras passavam por um esvaziamento das representações políticas em torno do popular,⁷ *Um homem sem importância* surge como um longa-metragem singular que procura, a partir de heranças realistas, compor um retrato acerca das condições de vulnerabilidade enfrentadas pelos habitantes do subúrbio carioca. A situação de isolamento social vivida por Flávio, no sentido de idealizar a inserção individual no universo do trabalho como única alternativa possível de felicidade, inscreve-se no filme de Salvá como representação crítica da história imediata, metáfora da situação popular em um Brasil atravessado pela supressão dos valores democráticos. Onde inexitem projetos coletivos de transformação, parecem restar, como fiapos de expectativa para o futuro, algumas tentativas de ingressar (e deixar-se levar) na lógica funcional criada pelo sistema de dominação.

⁷ Sobre o assunto, ler Cardenuto (2020, p. 61-111).

Em *Um homem sem importância*, a trajetória do personagem rumo à tentativa solitária de ascensão social, espécie de quixotismo que restou aos oprimidos, manifesta-se em convergência com um aspecto nuclear da experiência criativa do neorealismo cinematográfico italiano. Tal qual em filmes como *Ladrões de bicicleta* (1948), de Vittorio de Sica, ou *Alemanha, ano zero* (1948), de Roberto Rossellini, verifica-se na longa-metragem de Salvá um investimento estético documentarizante a partir do qual os espaços urbanos da cidade, suas locações naturais, tornam-se representativos das condições sociais e dos sentimentos relacionados aos personagens de origem popular. A jornada de Flávio confunde-se, neste sentido, com as dinâmicas excludentes do desenvolvimento histórico vivido pelo Rio de Janeiro no decorrer do século XX. De modo geral, *Um homem sem importância* evidencia (e denuncia) os processos de segregação que forçaram a população carioca pobre a residir em áreas insalubres e pouco contempladas por investimentos do poder público. Morador do bairro suburbano de Madureira, onde a precarização estimulou uma economia de subempregos, Flávio vê-se compelido, em sua busca por inserção no mercado moderno de trabalho, a deslocar-se para o espaço geográfico central do Rio de Janeiro. Do início ao fim de uma segunda-feira, o personagem enfrenta não apenas a angústia de tentar vencer o desemprego, mas também um *apartheid* que o obriga a sair de sua área residencial para arriscar a sorte em um local urbano onde se concentravam nos anos 1970 as oportunidades de trabalho liberal.⁸ As distâncias entre subúrbio e centro, entre o empobrecimento do primeiro e o acúmulo de riquezas do segundo, escancaram-se em *Um homem sem importância* por meio de imagens que capturam vislumbres documentais da vida social em movimento (13:27 – 19:02).⁹ Na antítese dos planos fílmicos que registram as estações ferroviárias que ligam Madureira à Central do Brasil (Imagem 1), nos quais um sombreamento contrastante incide sobre os corpos oprimidos que se chocam e se dependuram nos trens, as cenas de rua filmadas no centro do Rio de Janeiro, dotadas de equilíbrio visual, fazem emergir um lócus mais aprazível, de dinâmica moderna, onde a natureza presente na cidade parece conviver com signos do progresso capitalista (Imagem 2).

⁸ Para compor esta reflexão, e melhor compreender as contradições que marcaram o desenvolvimento histórico do Rio de Janeiro no decorrer do século XX, foi imprescindível a leitura de Abreu (2022).

⁹ Dado que *Um homem sem importância* ainda não foi lançado em DVD ou em sistema de *streaming*, utilizo uma cópia disponível no youtube para citar minutagens referentes a algumas passagens do filme. No decorrer do texto, sempre entre parênteses, apresento a localização temporal das cenas e sequências comentadas, o que permite ao leitor a possibilidade de assisti-las. O longa-metragem encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jlvTnJz5bAA>. Acesso em: jul. 2024.

Imagem 1 - Fragmento do filme *Um homem sem importância* (13:29)



Fonte: *Um homem sem importância* (1971).

Imagem 2 - Fragmento do filme *Um homem sem importância* (18:43)



Fonte: *Um homem sem importância* (1971).

É nesse lugar, representado no filme como espaço onde se concentram as possibilidades do prazer burguês, que Flávio materializa suas fantasias íntimas em relação aos desejos de futuro. Entre as árvores e os monumentos presentes no Passeio Público do Rio de Janeiro ou trafegando pelas ruas movimentadas do centro, o personagem sonha com mudanças capazes de conduzi-lo a uma existência para além das precariedades do subúrbio. Mais do que um retrato do Rio de Janeiro, as locações naturais que aparecem em *Um homem sem importância* por vezes adquirem um contorno metafórico a partir do qual a *mise en scène* expressa os sentimentos experimentados por Flávio na difícil busca por emprego. A certa altura do longa-metragem, uma caminhada do protagonista pelo bairro de Santa Tereza, onde historicamente concentrou-se uma ocupação de alta classe social, torna-se oportunidade para que venha à tona parte de seus anseios pessoais. Percorrido ao lado de um amigo mais velho, também desempregado, o passeio detém um aspecto melancólico, no sentido de antever futuras amarguras de Flávio caso não encontre trabalho, mas ao mesmo tempo transforma-se em manifestação daquilo que ambos gostariam de conquistar. Diante da fachada de um rico casarão, que se apresenta emoldurado pela tela cinematográfica, os dois sonham com uma ascensão de classe que permita acesso aos prazeres do consumismo, seja pela aquisição de bens materiais ou pela conquista de mulheres atraídas por dinheiro. Em um Brasil marcado pela modernização autoritária e conservadora, as promessas de desenvolvimento individualista povoam os desejos de redenção da classe popular. Em outro momento do longa-metragem, um plano fílmico eclode como síntese desse estado mental (24:56 – 25:17). Exausto, Flávio descansa no que aparenta ser um muro. Ao fundo da imagem, como se fossem reverberações obsessivas de sua cabeça, as margens da bela Baía de Guanabara encontram-se com o edifício da companhia aérea Varig, empresa em expansão nos anos 1970 (Imagem 3). Mais do que um mero detalhe de curta duração, o plano resguarda simbolicamente a crença máxima que mobiliza o personagem: a inserção no universo do trabalho como possibilidade de obter capital para viver os prazeres associados ao mar, comumente distantes da existência dos subúrbios.

Esta mesma cidade que estimula os sonhos, no entanto, abriga uma realidade caracterizada por acentuada perversidade. Ainda que as locações existentes no centro do Rio de Janeiro se encontrem atravessadas pelos anseios de Flávio, tornando-se projeções de um futuro almejado, o fato é que elas também emergem no decorrer de *Um homem sem*

Imagem 3 – Fragmento do filme *Um homem sem importância* (25:07)



Fonte: *Um homem sem importância* (1971).

importância como ideais de uma ascensão social impossível de ser vivida pela classe popular brasileira. Na narrativa do longa-metragem, verifica-se uma fratura entre os campos do desejo e da concretude. Ao fim e ao cabo, diante de uma jornada fracassada que termina sem a conquista do posto de trabalho, Flávio vê-se obrigado a lidar com um duro sentimento de amargura relacionado ao despedaçamento de suas fantasias. A cidade onde os desejos eclodem, cidade potência dos prazeres almeçados, também rebenta em cena como lócus de não pertencimento popular, espacialidade cruel onde a felicidade liberal torna-se possível apenas para aqueles de outra condição social. As reivindicações do personagem, no sentido de conquistar o aprazível como parte de seu existir, desmantelam-se face a um cenário repressivo contaminado por heranças autoritárias. Essa fratura das fantasias, resultado das estruturas opressivas, materializa-se como denúncia durante todo o filme, mas adquire contornos particularmente pedagógicos na sequência em que Flávio vive um encontro inusitado com jovens pertencentes à alta classe social.

A certa altura de *Um homem sem importância*, Flávio é surpreendido pela aproximação de um grupo descolado de jovens. Após um desentendimento inicial, pois são as mesmas pessoas que na noite anterior causaram sua demissão como funcionário de um boliche, o personagem aceita passear com eles até um mirante que pretendem visitar com o único intuito de se divertir. É nesse cenário marcado pelo paradisíaco da natureza,

de onde é possível avistar a lagoa Rodrigo de Freitas e o bairro de Ipanema, que emergirão, ao modo de um didatismo realista, tensões relacionadas às largas distâncias existentes entre as fantasias e as reais concretudes da classe popular. Torna-se nítido, durante toda a sequência, o anseio de Flávio em pertencer ao universo daqueles jovens. Sem carregar nos ombros o peso da miséria, tais personagens, moradores da Zona Sul, vivem um cotidiano atravessado pelas possibilidades de lazer e de curtição amorosa. Desprovidos de uma moralidade tradicional, parte de uma juventude rica para a qual são possíveis transgressões comportamentais a despeito do conservadorismo presente no Brasil, a eles são permitidas aventuras relacionadas ao extravasamento dos desejos e ao consumo de drogas. Ao avesso do sequestro existencial presente na vida suburbana, caracterizada por violências impostas pela pobreza e pelas forças de repressão, tais personagens vivem em estado de prazer inconsequente, aproximando-se de tipificações que emergiam em comédias cinematográficas brasileiras como *Toda donzela tem um pai que é uma fera* (1966), de Roberto Farias, *Ascensão e queda de um paquera* (1970), de Victor di Mello, ou *Pra quem fica, tchau!* (1971), de Reginaldo Faria. A figura dos paqueradores endinheirados, para os quais é dada a oportunidade do desbunde próprio a uma Zona Sul carioca marcada pela elitização e pelos comportamentos modernos da burguesia, parece invadir a narrativa de *Um homem sem importância* como imagem reversa às condições de vida do personagem Flávio.

Convencido pelo grupo a participar da curtição no mirante, Flávio aceita experimentar um cigarro de maconha que lhe é insistentemente oferecido. O consumo da droga, que o personagem saboreia pela primeira vez na vida, provoca uma alteração substancial na dimensão estética presente em *Um homem sem importância*. Até este momento composta pela sobriedade realista, a *mise en scène* do filme modifica-se momentaneamente como se exprimisse o estado mental de Flávio sob efeito do fumo. Logo após um primeiríssimo plano no qual ele traga o cigarro (44:50 – 45:07), único momento do longa-metragem em que se verifica um enquadramento com tal característica, a câmera assume o ponto de vista do personagem, materializando seu desvario enquanto observa a estátua do Cristo Redentor (Imagens 4 e 5). Ao som de uma forte ventania, a partir de uma câmera subjetiva que registra o monumento por meio de desorientações espaciais (45:08 – 45:18), ele vive a oportunidade inédita de olhar de perto o marco turístico máximo do Rio de Janeiro. A liberação da consciência para além da

racionalidade, experiência de transgressão em afastamento ao cotidiano produtivista e burocrático, povoa por alguns segundos a narrativa do filme. De forma inesperada, a Flávio é concedida a ocasião de vivenciar um mundo distante do seu, a chance de evadir-se do real por meio de uma aproximação sensorial com a estátua do Cristo Redentor.

Imagem 4 – Fragmento do filme *Um homem sem importância* (44:58)



Fonte: *Um homem sem importância* (1971).

Imagem 5 – Fragmento do filme *Um homem sem importância* (45:18)



Fonte: *Um homem sem importância* (1971).

Aspecto recorrente na cinematografia de Salvá, presente em filmes como *As quatro chaves mágicas* (1971) e *Inquietações de uma mulher casada* (1979), a sensação de libertar-se dos pesos do mundo manifesta-se, no entanto, apenas de modo passageiro em *Um homem sem importância*. Passado o efeito estimulante da droga, Flávio desmonta num choro desesperado, indicativo de seu não pertencimento ao universo daqueles jovens. Em um momento de inusitado didatismo, algo estranho em seu despojamento dramaturgico, o filme converge para uma pedagogia política a explicitar cisões existentes na realidade social carioca. Enquanto um desconsolado Flávio lamenta a supressão de sua juventude em decorrência da pobreza, os jovens personagens equiparam equivocadamente as dores estruturais da classe popular a problemas típicos da vida burguesa. Se para eles será possível continuar na aventura da curtição, para o protagonista de *Um homem sem importância* será necessário enxugar as lágrimas e seguir adiante na tentativa de conseguir emprego. Para Flávio, a possibilidade de tornar-se um homem sofisticado, elitizado e conquistador, a imagem moderna do *playboy* vendida à época por revistas de consumo masculino,¹⁰ esvai-se diante daquilo que em sua vida é condição permanente: a luta pela sobrevivência. Assim como a *mise en scène* do filme retorna à escritura realista após a experiência com a droga, o personagem também se vê impelido a voltar às ruas com o intuito de buscar colocação. Para Flávio, as diversões juvenis são passageiras. A ele, para seus lamentos, resta a condição de personagem popular na chave das tradições neorrealistas.

Em *Um homem sem importância*, porém, a trajetória de Flávio não é apenas a de um indivíduo popular que se depara com a impossibilidade de ascender socialmente a partir do trabalho. Mais do que isso, para além do sofrimento diretamente relacionado ao desemprego, a narrativa do filme é também uma reflexão acerca do desmantelamento das crenças liberais que povoavam os desejos de futuro no Brasil ditatorial. No início dos anos 1970, em meio aos avanços do projeto político autoritário, o país vivia um intenso bombardeio discursivo em defesa da modernização conservadora como pilar para o desenvolvimento social e econômico da nação. Nos meios de comunicação de massa, particularmente no rádio e na televisão, centenas de propagandas produzidas pela ditadura difundiam a ideia de que o país finalmente conquistaria sua grandiosidade a partir do trabalho duro, dos valores tradicionais e da celebração da família

¹⁰ Cf. Ribeiro (2016).

heteronormativa como identidade nacional.¹¹ A vitória do Brasil na Copa do Mundo de 1970, assim como os altos índices de crescimento seletivo atrelados ao “milagre econômico”, criavam subsídios para a disseminação de discursos otimistas, de viés conservador, por meio dos quais vendia-se o progresso como possível a todas as camadas sociais existentes no país.

Na “grande narrativa” forjada pela ditadura, na qual a nação destinava-se à magnanimidade sob auspício do autoritarismo, promovia-se a perspectiva de que a inserção no mercado capitalista de trabalho, a partir da livre iniciativa individual, se transformaria em caminho meritocrático para o acesso ao consumo e a aquisição de bem-estar. As quimeras presentes em tal discurso, qual um véu a encobrir os segregacionismos brasileiros, emergem nas entrelinhas de *Um homem sem importância* como valores que Flávio absorve na tentativa de sobrepujar sua condição pobre e suburbana. Ainda que o filme de Salvá não trate explicitamente dos ideários ditatoriais, mantendo-se do início ao fim como experiência realista a evidenciar o sofrimento popular, seu protagonista parece exprimir uma espécie de síntese em torno das ilusões de ascese liberal existentes no contexto do regime autoritário. É movido por tal crença, manifestada em algumas de suas falas, que Flávio arrisca-se em busca de emprego. Sua jornada infrutífera, no entanto, torna-se evidência do engodo discursivo. Ao contrário das promessas, no avesso do progresso que seria garantido a partir da inserção no mercado de trabalho, o personagem finda sua trajetória desconsolado diante da impossibilidade de mudar de vida. A continuidade de seu desemprego, assim como a preservação do abismo social em relação aos jovens da Zona Sul, materializam a fratura de suas principais apostas de futuro. Para ele, inexistem possibilidades de absorção. Nesse sentido, no cinema brasileiro do início dos anos 1970, a jornada alquebrada de Flávio, qual uma micro-história anti-hegemônica, entra em colisão com a “grande narrativa” otimista difundida nos meios de comunicação pela ditadura. Embora a sua condição seja a de um “homem sem importância”, uma pequenez desprezada pelas estruturas empresariais, seu exemplo surge como dotado de fundamental importância política no sentido de confrontar as ilusões próprias à modernização conservadora.

Há, portanto, um ensinamento político que perpassa *Um homem sem importância*. Antípoda à “grande narrativa” redencionista forjada pela ditadura, a jornada de Flávio torna-se exemplo do ilusório otimismo discursivo que promovia o trabalho como caminho

¹¹ Cf. Fico (1997).

para a ascensão social da classe popular. Ao deparar-se com a permanência da pobreza a despeito de seus esforços, o personagem vive na pele o desmoronamento das crenças liberais de transformação. Em *Um homem sem importância*, essa queda idealista que atravessa a trajetória de Flávio materializa-se não apenas na encenação realista, mas também a partir de uma faixa sonora que reforça a mensagem política contrária aos valores desenvolvimentistas do regime autoritário. Composta por Denoy de Oliveira, parceiro de Vianinha na criação da peça brechtiana *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1966), a canção que perpassa toda a narrativa do filme de Salvá, emergindo em momentos pontuais, manifesta-se como uma espécie de metacommentário acerca da jornada desafortunada de Flávio. Único traço épico de *Um homem sem importância*, exercendo um papel desvelador no sentido de comentar a encenação fílmica, a música presente no longa-metragem adquire um estatuto pedagógico a salientar o processo de desencanto da classe popular em relação às promessas advindas do ideário liberal-conservador. Por vezes tornando-se extensão dos pensamentos de Flávio, a canção funciona, pelo menos até a metade da narrativa, como expressão das crenças ilusórias do personagem. As inquietações que lhe percorrem, transformadas em versos que perguntam se o “meu desejo tão pequeno vai morrer na fonte dos sonhos / ou será meu nome marcado pra correr as glórias da vida?”, encontram-se até certa altura do filme povoadas pela confiança de que a solução se localiza na conquista de um emprego. Para superar uma condição “tão igual a tantas histórias”, deixar de ser “mais um rosto [que] virou tudo um rosto só”, Flávio crê na redenção pelo trabalho. A impossibilidade deste caminho, entretanto, rebenta na canção como queda idealista. Em parte, são as ilusões perdidas que determinam os versos finais presentes no longa-metragem: “bem que eu falei que a minha história era igual a tantas histórias [...] / O feijão com arroz é um prato excepcional e a fantasia colorida tá enxugando o chão sem carnaval [...] / Na realidade a vida é mesmo assim / Final feliz a gente encontra em filme americano e olha lá”.¹²

¹² Em dezembro de 2022, quando promovi uma exibição pública de *Um homem sem importância* no V Colóquio Internacional de Cinema e História (São Paulo/USP), alguns espectadores presentes à sessão observaram a presença do humor na canção composta para o filme. De fato, em trechos pontuais da composição sonora, a música parece ironizar os sonhos de futuro pertencentes a Flávio. Pelo seu histórico como autor de um cancionário teatral marcado pelo distanciamento crítico, talvez Denoy de Oliveira tenha procurado inserir na música de *Um homem sem importância* alguns momentos de afastamento irônico em relação aos desejos de Flávio. Trata-se, porém, de uma especulação. Na própria sessão ocorrida em 2022, os presentes, eu incluso, chegaram à conclusão que tais trechos não dissolvem o teor geral da composição: uma identificação emocional com o protagonista do filme, a partir da qual a sonoridade é mais uma camada de expressão do seu pensamento/sufrimento.

A presença deste cancionista épico em *Um homem sem importância*, fundamental para compor as características psicológicas de Flávio, evidencia a existência de certas ligações estilísticas entre o filme de Salvá e a teatralidade desenvolvida por Vianinha durante a sua trajetória. Ainda que sem a centralidade que o dramaturgo conferiu à música como procedimento revelatório nas peças *Se correr o bicho pega...* ou *Dura Lex, sed Lex, no cabelo só gumex* (1967), verifica-se na longa-metragem a construção de uma sonoridade que funciona como pedagogia para a compreensão crítica do mundo. Em *Um homem sem importância*, no entanto, a proximidade com aspectos presentes na obra de Vianinha não parece se limitar ao uso político da canção ou ao exercício de um realismo capaz de pensar a condição popular frente às contradições da sociedade. Tal qual em muitas peças do autor, a exemplo de *Brasil, versão brasileira* (1962), *Quatro quadras de terra* (1964) ou *Rasga coração* (1974), o filme de Salvá lança mão de um recurso dramático que se torna central para o desenvolvimento da narrativa: os conflitos entre pai e filho, entre representantes de diferentes gerações, como evidenciação de pontos de vista distintos sobre o mundo. Flertando com um traço constante do teatro de Vianinha, também presente na peça *Eles não usam black-tie* (1956-58), de Gianfrancesco Guarnieri, *Um homem sem importância* coloca em cena, tanto na abertura quanto no fechamento da trama, os duros confrontos que antagonizam as posturas existenciais pertencentes ao personagem Flávio e à figura de seu pai. No interior da casa onde vivem, os dois compartilham diariamente uma mesa na qual as refeições transformam-se em agressivos embates acerca das (poucas) possibilidades de futuro disponíveis à classe popular.

Dono de uma oficina mecânica, onde trabalha arduamente do nascer ao pôr do sol, o pai de Flávio é um homem de características brutas e patriarcais. Com uma personalidade forjada a partir de valores tradicionais de masculinidade, distante emocionalmente daqueles que o cercam, o personagem acredita deter uma voz de autoridade que deve ser respeitada tanto por sua esposa quanto por seus dois filhos. De origem pobre, considerando-se chefe de família, ele resguarda em si uma agressividade irrefreável talhada pelos muitos anos de luta por sobrevivência em uma sociedade segregacionista. Como homem que superou adversidades, sempre agindo por meios próprios, o pai de Flávio acredita conhecer o melhor caminho para que a classe popular garanta seu sustento no Brasil. Para ele, que extrai lições da própria trajetória, existe uma única alternativa possível para os oprimidos: a entrega a uma vida ascética, de trabalho

sem fim, por meio da qual o popular, por seus esforços pessoais, sobrevive ao destino miserável da existência suburbana. Na concepção do pai, que naturaliza as divisões sociais, à classe subalterna não é concedido o direito ao lazer, às paqueras ou à educação formal. Tudo isto é perda de tempo, sonho infantil, quando a urgência se encontra na entrega diária ao batente. Como se incorporasse um discurso proveniente dos opressores, cujo poder se amplia a partir da manutenção do povo como refém de subempregos massacrantes, o personagem defende uma espécie de autoempreendedorismo popular. De seu viés, o mérito dos humildes localiza-se na transformação da vida em jornada estrutural de trabalho. Ao povo cabe entender o seu lugar subalterno e construir soluções próprias de sobrevivência. Por meio desta ética de resignação, “meritocracia” que restou aos humilhados, ele enxerga a dignificação do popular.

Moldado por tal pensamento, o personagem vive embates terríveis com seu filho Flávio. Oposto à resignação e ao patriarcalismo do pai, o protagonista de *Um homem sem importância* acredita na possibilidade de um caminho diferente para a classe popular. Para ele, a vida ascética defendida pelo pai torna-se sinônimo de supressão dos desejos que percorrem intimamente o seu ser. Estimulado pelo desenvolvimentismo conservador, Flávio anseia incorporar-se ao mundo do trabalho como meio para ascender socialmente. Por essa via, o personagem reivindica o direito de sonhar com um futuro atrelado à vida burguesa. O descompasso que distancia esses dois pontos de vista, um associado à “meritocracia” dos humilhados e outro às crenças na modernização liberal, rebenta em *Um homem sem importância* como confronto irresolúvel.

Na tensão que percorre as sequências dedicadas ao conflito familiar, subjaz um desentendimento entre visões distintas de mundo. As agressões que o pai dirige contra Flávio, um cerco aos seus anseios e opiniões, parecem materializar a incapacidade do velho personagem em aceitar que o filho procure um caminho adverso ao seu. Em sua concepção, o desemprego de Flávio soa como sinal de incompetência, preguiça e devaneio. Caso ele se esforçasse, se lançasse à labuta ascética, tudo estaria resolvido. Frente às acusações, Flávio tenta, sem sucesso, defender seu posicionamento. Nos minutos finais do filme, esta tensão geracional, transformada em duplo ressentimento, alcança o ápice de sua violência. Logo após regressar de sua jornada na tentativa de conseguir emprego, sentindo-se derrotado, Flávio mais uma vez é atacado pelo pai (1:02:07 – 1:04:13). Diante das novas agressões, com os nervos à flor da pele, o protagonista reage tempestuosamente.

Aos berros, gesticulando agressivamente, ele acusa o pai de ignorante e estúpido, de homem autoritário incapaz de perceber a necessidade de preparo educacional para a classe popular (1:04:14 - 1:04:50). Ao levar um tapa na cara devido às suas palavras, Flávio ergue-se com uma faca na mão (1:04:51 - 1:05:06). A *mise en scène*, que até então emoldurava os dois como corpos opostos, preenchendo os planos fílmicos de modo a salientar as oposições de pensamento, desloca-se para um enquadramento que deixa Flávio sozinho em cena (1:05:07 - 1:06:05). A explosão do personagem, por meio de uma atuação vigorosa de Vianinha, evidencia seu estado de esgotamento. Posta em cena, a lâmina ameaçadora é a gota d'água. Em sua perda de controle, que culminará em choro e desabamento corporal, o protagonista de *Um homem sem importância* expressa não apenas a raiva guardada contra o pai, mas também as desorientações diante do colapso de suas crenças em uma saída liberal para os infortúnios populares (Imagens 6, 7 e 8).

Imagem 6 - Fragmento do filme *Um homem sem importância* (1:03:18)



Fonte: *Um homem sem importância* (1971).

Imagem 7 - Fragmento do filme *Um homem sem importância* (1:04:58)



Fonte: *Um homem sem importância* (1971).

Imagem 8 – Fragmento do filme *Um homem sem importância* (1:06:26)



Fonte: *Um homem sem importância* (1971).

Nesse sentido, a queda idealista vivida por Flávio vem acompanhada por cisões afetivas violentas em relação à figura do pai. Em *Um homem sem importância*, o desmonte das crenças torna-se ainda mais agudo face à ruptura que se desenha no ambiente familiar. Ainda que possam ser considerados faces opostas da mesma moeda, pois incorporam saídas individualistas para os problemas, absorvendo ideologias da opressão, pai e filho desentendem-se de modo incontornável.¹³ Em um país onde foram momentaneamente suspensos os projetos coletivos de emancipação, o longa-metragem de Salvá traça uma reflexão acerca das desorientações enfrentadas pela classe popular. É curioso notar que essa temática relacionada à queda idealista no contexto ditatorial, com suas repercussões na vida afetiva dos personagens, também emergiu como um dos eixos principais do teatro desenvolvido por Vianinha nos anos posteriores ao golpe de 1964. Em diversas de suas peças, a exemplo de *Moço em estado de sítio* (1965), *Mão na luva* (1966) e *Corpo a corpo* (1970), verificam-se narrativas melancólicas, antagônicas à euforia da modernização conservadora, nas quais as apostas de transformação social encontram-se em crise diante dos avanços do projeto autoritário. No caso específico dos textos de Vianinha, porém, o colapso idealista não se voltou para as questões que envolviam o popular. Preocupado com os descaminhos da utopia no cenário repressivo, o dramaturgo colocou em cena personagens de classe média, oriundos da antiga esquerda nacionalista, que lidam com o desmoronamento de suas substâncias existenciais conforme se vinculam a setores estratégicos do desenvolvimento capitalista. Absorvidos pela crescente Indústria Cultural brasileira, cada vez mais reféns de mecanismos voltados aos interesses consumistas, os

¹³ A ideia de que Flávio e seu pai absorvem ideologias provenientes do opressor foi inspirada pela recente releitura de Fanon (2008).

protagonistas criados por Vianinha esfacelam-se diante do inevitável afastamento em relação aos ideários políticos que outrora alimentaram seus desejos de transformação do mundo. Nostálgicos de uma utopia anterior à implantação da ditadura no país, mas incapazes de romper com um aparato repressivo-comercial que lhes oferece alta dose de prazer e de poder, eles enfrentam o aniquilamento do idealismo que outrora lhes conferiu uma razão de existir. Pagam, assim, um terrível preço. Quanto mais se afundam na incorporação ao mercado moderno de bens simbólicos, mais se deparam com a impossibilidade de recuperar, em suas vidas, um projeto emancipatório de luta.¹⁴

Diferente de *Um homem sem importância*, cuja narrativa se volta para os esgotamentos da classe popular, as peças de Vianinha explicitam uma desorientação outra, relacionada aos dilemas de setores médios e intelectualizados diante do desenvolvimentismo capitalista estimulado pela ditadura brasileira. Essa distância existente entre o longa-metragem de Salvá, finalizado em 1971, e o teatro redigido pelo dramaturgo como resposta melancólica ao cenário repressivo, composto sobretudo de 1965 a 1970, não deve, porém, obscurecer um esforço político comum que finda por aproximá-los. Em ambos os casos, independente do lugar social no qual situam suas obras, materializam-se críticas relacionadas às promessas redencionistas oriundas da modernização conservadora promovida durante o regime autoritário. O filme de Salvá e algumas peças de Vianinha, ainda que manifestem quedas idealistas de origens diferentes, acabam se completando como tradução de múltiplos sentimentos de deriva existentes no período da ditadura. Um e outro se complementam, portanto, como reflexão plural acerca do colapso das crenças. Nesse sentido, dada tal proximidade, parece-me legítimo ampliar a leitura lançada na primeira parte deste artigo, a hipótese de que Vianinha, ao ser convidado para atuar em *Um homem sem importância*, tenha nele reconhecido aspectos cruciais de sua própria teatralidade. Para além do realismo crítico, da defesa de uma arte política de ampla comunicação ou dos embates entre pai e filho como expressão de dissonâncias ideológicas, é provável que o dramaturgo tenha enxergado no filme uma extensão de suas inquietações sobre um contexto antidemocrático no qual as expectativas de transformação coletiva foram substituídas por promessas ilusórias de salvação individualista. A despeito dos motivos que levaram Vianinha a participar do longa-metragem, o fato é que Flávio, por ele interpretado, emerge como outra faceta social da

¹⁴ Para uma análise detalhada sobre a crise idealista no teatro de Vianinha pós-1964, consultar Betti (1997, p. 198-263).

problemática que atravessou suas próprias peças na segunda metade dos anos 1960. Na narrativa de Flávio parece residir o espírito crítico que mobilizou intensamente a escrita teatral do dramaturgo. O corpo do personagem amalgama-se assim ao corpo de Vianinha, um sobrepondo-se ao outro, com ambos confluindo para um destronar das fantasias desenvolvimentistas. Embora sejam diferentes, por vezes os dois parecem, nas luzes que incidem sobre a tela do cinema, um único ser.

A despeito de tudo, resta a solidariedade

Para além das questões já comentadas, há ainda outro ponto que permite tecer aproximações entre *Um homem sem importância* e a obra artística realizada por seu principal intérprete. No período final de sua vida, mais precisamente de 1971 a 1974, Vianinha dedicou-se à criação de peças teatrais e roteiros televisivos nos quais a solidariedade se sobressaiu como força de resistência em um contexto histórico atravessado pelo regime autoritário. Em somatória às sátiras políticas e aos dramas melancólicos que compôs em torno do fracasso utópico de sua geração, um teatro entre o colapso idealista e a necessidade de enfrentar a ditadura, o dramaturgo adentrou os anos 1970 voltando-se para um constante elogio à afetividade como potência capaz de manter o ser humano em pé a despeito das adversidades do mundo. Em seu trabalho teledramatúrgico, sobretudo nos roteiros escritos para a Rede Globo de Televisão, Vianinha comumente encontrou nos laços afetivos uma espécie de manifestação humanista ainda possível em tempos de crise autoritária.

A partir de um humor próximo ao gênero de *sitcom*, concentrando-se nas dificuldades enfrentadas pela classe média baixa, ele fez da série *A grande família* (1972-75) uma celebração à solidariedade que brota como forma de sobrevivência no interior da família brasileira. Na comédia de costumes *Enquanto a cegonha não vem* (1972), raro texto de Vianinha com referências autobiográficas, um jovem casal que enfrenta as atribulações da vida, o peso das cobranças econômicas e sociais, descobre no filho que nasce uma nova ternura que possibilita redenções. Na comédia dramática *Turma, doce turma* (1974), o alento reside em um grupo de amigos, trabalhadores da classe popular, que encontram nos cuidados mútuos e nas diversões coletivas um modo de suportar as submissões e violências que se multiplicam na metrópole de São Paulo.¹⁵ Já em *Rasga coração* (1974),

¹⁵ Sobre a obra teledramatúrgica de Vianinha, consultar Pelegrini (2023).

última peça teatral escrita pelo autor, o personagem Manguari Pistolão torna-se símbolo de um engajamento político que, mesmo derrotado historicamente e entregue a um cotidiano apático, segue mantendo-se íntegro, solidário aos oprimidos e firme em seus anseios por justiça. Um dos principais defensores do frentismo articulado pelo Partido Comunista Brasileiro nos anos 1960 e 1970, projeto que pressupunha a união dos mais diversos agentes sociais contra a ditadura, Vianinha parece ter exprimido em sua derradeira obra a crença na solidariedade enquanto dignificação humana em meio à barbárie.¹⁶ A permanência dos vínculos, a despeito do embrutecimento autoritário, manifestou-se como ato final de um autor cuja vida foi impregnada pela militância política e cultural.¹⁷

Tão cara ao dramaturgo, a solidariedade que se transforma em companheirismo, que ergue os oprimidos para a lida diária contra as agressões, também atravessa intensamente o tecido fílmico de *Um homem sem importância*. Tal qual nas cinematografias neorrealistas de Pietro Germi e Vittorio de Sica, duas fontes de inspiração para Salvá entre 1970 e 1971, em *Um homem sem importância* verifica-se a presença de um mundo sufocante, que esmaga os pobres e os aprisiona em uma existência precarizada, restando a eles o apoio de seus iguais como forma de suportar os pesos da dominação. A exemplo do que ocorre em *Ladrões de bicicleta* (1948) e *O teto* (1956), filmes realizados por de Sica, o longa-metragem de Salvá também apresenta a condição do popular como inescapável aos mecanismos violentos de opressão. Por mais que tentem sobrepujar uma existência cerceada pela pobreza, os personagens oriundos do povo deparam-se com a impossibilidade de viver transformações e redenções sociais. Distante do salvacionismo político, o realismo presente em *Um homem sem importância* é permeado por ilusões perdidas, pela falha dos projetos que prometiam alguma abertura à felicidade. Neste universo corrompido, o afeto entre os derrotados torna-se amparo fundamental de sobrevivência. Por meio de um viés humanista, os elos interpessoais, de compaixão pelo outro, emergem como manifestações possíveis de resguardo.

¹⁶ Para um estudo sobre a resistência frentista defendida pelo PCB durante a ditadura, conferir Napolitano (2017).

¹⁷ Em uma das últimas entrevistas que concedeu, realizada por Luiz Werneck Viana no ano de 1974, Vianinha destacaria justamente a solidariedade entre os valores essenciais que deveriam ser transmitidos pela televisão: “Há valores de sempre que precisam ser permanentemente veiculados, como a *solidariedade*, o direito ao fracasso, a beleza da justiça, da liberdade, do amor conquistado, da rebeldia diante da injustiça, a igualdade dos seres humanos, o direito à busca da felicidade. Nada criei em tudo que escrevi para televisão. Mas sempre procurei tornar extensivos estes valores mais nobres criados pela humanidade à custa de séculos” (Vianna Filho in Peixoto, 1999, p. 172 – itálico meu).

Em *Um homem sem importância*, portanto, nem tudo se resume às tristezas de Flávio em torno do desemprego, da crise idealista ou dos conflitos com o pai. É perceptível no filme a existência de outra camada de sentimento, que brota à revelia das angústias, na qual manifesta-se um sentido de companheirismo relacionado à solidariedade popular. De modo geral, em *Um homem sem importância*, a jornada realizada por Flávio origina-se do planejamento feito por ele no sentido de procurar um trabalho. A partir de uma pesquisa na coluna de empregos do jornal, na qual seleciona oportunidades, o personagem traça um caminho a ser percorrido na cidade do Rio de Janeiro, percurso que findará sem possibilidades de solução para os seus problemas. Nesse sentido, o filme de Salvá contém uma experiência narrativa atravessada pelo previsível: para além de um trajeto pré-determinado, trajeto penoso realizado por muitos desempregados, há também a inviabilidade de redenção para Flávio, desfecho dos mais prováveis para alguém sem a educação formal exigida por um mercado que vivia (sobres) saltos de tecnicização. É em meio a toda essa previsibilidade, porém, que emerge o inesperado. Enquanto tenta a sorte de uma empresa a outra, acumulando recusas, o protagonista do longa-metragem depara-se com as surpresas reservadas pela existência. Como também faria em outros de seus filmes, Salvá opera uma abertura dramaturgicamente em direção ao acaso. Caminhando pelas ruas, ainda que imerso em seu objetivo, Flávio vive situações que apenas o imprevisto é capaz de proporcionar. Em sua jornada, o fortuito lhe oferece uma sucessão de encontros não programados, seja com um amigo também desempregado ou com os jovens que o convidam a fumar maconha. Será em dois desses encontros, os mais impactantes do ponto de vista da alteridade, que o personagem depara-se com manifestações de afeto provenientes daqueles que se encontram em condição social próxima à sua. A solidariedade como forma de sobrevivência, tão presente nas últimas obras de Vianinha, rasga a tessitura melancólica de *Um homem sem importância* por vias singulares ao cinema de Salvá.

O primeiro destes encontros ocorre próximo aos 25 minutos de filme. Logo após viver uma situação humilhante, na qual falha em um teste para vendedor de enciclopédias, Flávio é surpreendido na rua por um imigrante japonês que solicita o seu apoio para empurrar um automóvel sem gasolina. Em retribuição ao auxílio, percebendo que o protagonista do longa-metragem sente dores no pescoço, o homem desconhecido, massagista de ofício, oferece ajuda. A partir de um enquadramento no qual os dois são

filmados de perto (26:49), destacando seus corpos em meio ao ambiente desfocado, o imigrante sem nome inicia um procedimento para relaxar Flávio. Assim como há neste momento uma suspensão da narrativa central do filme, uma breve interrupção na busca por emprego, verifica-se também uma suspensão física e emocional de Flávio, a quem o acaso concede uma momentânea possibilidade de alegria (Imagem 9). O toque das mãos do massagista nas costas do personagem, que retira sua camisa para a aplicação de uma técnica com utilização de fogo, intensifica o estímulo sensorial em cena. Sem o peso dos preconceitos próprios à masculinidade tradicional, as peles de ambos se tocam para a fruição do prazer. Nesse lugar de leveza, no qual Flávio chega a saborear um alimento japonês, os sentidos são convidados a deslocar-se para fora dos efeitos da opressão. Em meio aos risos, o encontro transforma-se em elo afetivo num mundo atravessado pelo autoritarismo. O Flávio que mitifica o Japão como local paradisíaco, porém inalcançável, reconhece a si mesmo no imigrante que fantasia um Brasil de mulheres, praias e samba, mas que lamenta a impossibilidade financeira de aproveitar tais deleites. O reconhecimento de si no outro e do outro em si transforma a reunião entre esses homens, duas faces do popular, em conexão que resguarda uma potência de comunhão. Apesar da brevidade, o encontro torna-se solidariedade necessária para seguir adiante.

Imagem 9 – Fragmento do filme *Um homem sem importância* (27:41)



Fonte: *Um homem sem importância* (1971).

É curioso observar que essa suspensão presente em *Um homem sem importância*, interrupção do tempo produtivista em favor do prazer comunal, já emergia como interesse de Salvá pelo menos desde 1964. Em 19 de abril daquele ano, atuando como crítico para o *Jornal dos Sports*, o cineasta publicou um texto opinativo sobre o filme *Divirta-se esta noite* (1961), dirigido por Gianni Proia. Documentário de montagem em torno de entretenimentos noturnos filmados ao redor do mundo, o filme italiano pouco chamou a atenção de Salvá pelo exotismo erótico nele contido. Escorregando para fora do comercialismo exótico encontrado no longa-metragem, apropriando-se livremente de seu conteúdo, o jovem crítico aproveitou seu espaço jornalístico para tecer uma verdadeira ode às potencialidades humanas de comunhão. De acordo com Salvá, era possível enxergar um sentido fundamental de coletividade em *Divirta-se esta noite*. Diante das imagens que salientavam a reunião entre os corpos, ao modo de um ritual comunitário, seu texto celebrava o desfolhar do “livro de uma humanidade que se contorce, canta, vive de uma maneira orgânica, [...] [sendo cada um] peça de um ‘complot’ de deposição de preceitos universais aparentemente tolhedores da sua potencial divindade” (Salvá, 1964c). A libertação daquilo que oprime, que tolhe o maravilhoso, somente seria possível a partir da experiência comunal que escapa às nossas mãos em um mundo recalcado pelo produtivismo. Por meio de uma afirmação que poderia cair como uma luva na suspensão narrativa de *Um homem sem importância*, concluía Salvá: “ao se despir de toda uma couraça de compromissos no tempo e no espaço o mais puro e verdadeiro no ser humano vem à tona e este tem um momento de paz e beleza” (Salvá, 1964c).

O “despir da couraça”, ação de soltura que se manifesta entre Flávio e o imigrante japonês, se repetirá em *Um homem sem importância* quando a narrativa alcançar cerca de 49 minutos de progressão. Em sua última tentativa de conseguir emprego, Flávio conhece a secretária Selma. Interpretada pela atriz Glauce Rocha, Selma é uma mulher que enfrenta situação delicada. Separada do marido e com um filho ainda criança, ela compartilha um pequeno apartamento com seus pais, duas pessoas que veem com maus olhos as decisões de sua vida. Em um país machista como o Brasil, Selma lida com as afrontas daqueles que deveriam lhe oferecer suporte. Convidado por ela a jantar em sua casa, Flávio depara-se com um constrangimento que lembra, por outras vias, a sua própria condição familiar. À mesa do jantar, as pressões que incidem sobre Selma, seja pela mudez do pai ou devido aos comentários perniciosos da mãe, de certo modo espelham as agressivas cobranças que

o protagonista recebe em sua residência. O reconhecimento de si no outro, compartilhamento das dores, novamente dispara a eclosão da solidariedade. Uma vez que os pais da jovem foram dormir, e que ambos se encontram momentaneamente distantes das pressões, torna-se possível a emergência de outro estar no mundo, de um tempo aberto à afeição e ao prazer. Enquanto lavam a louça, no interior de uma cozinha de classe popular, aos poucos os corpos de ambos se aproximam. Os sorrisos e olhares penetrantes, ao som da água que escorre, vêm acompanhados por enquadramentos fechados de câmera. Cada vez mais envolvente, a tensão amorosa resulta no plano fílmico mais ambíguo e belo do longa-metragem (59:20 - 1:02:06): o lento recostar da cabeça de Selma no peito de Flávio, os dois abraçados e com os olhos cerrados, parece ao mesmo tempo expressar desejo sexual e necessidade de se sustentar no outro para lidar com as agruras do viver (Imagens 10 e 11). Como antes no encontro com o imigrante japonês, o toque entre os corpos, pele a pele, desloca os sentidos rumo às possibilidades de deleite sensorial. O longo plano-sequência termina em meio ao caloroso beijo que ocorre atrás de um muro existente na cozinha, como se fosse necessário refugiar-se das perversidades do mundo, inclusive do olhar voyeurista do espectador. Ainda que breve, a nova suspensão das pressões proporciona um “tempo de delicadeza”, qual o verso da belíssima canção *Todo o sentimento*, composta por Chico Buarque.

Imagem 10 - Fragmento do filme *Um homem sem importância* (59:12)



Fonte: *Um homem sem importância* (1971).

Imagem 11 – Fragmento do filme *Um homem sem importância* (1:00:54)



Fonte: *Um homem sem importância* (1971).

Essa solidariedade dos oprimidos presente no filme de Salvá, também encontrada nas obras de Vianinha, ao que tudo indica não emergiu como um traço pertencente apenas aos dois artistas. Nos anos 1970, face à supressão da democracia, parece ter sido uma tendência na arte política a manifestação dos afetos como força necessária de sobrevivência em um país subjugado pelo autoritarismo. A partir de caminhos diversos, tal aspecto povoa uma peça como *Gota d'água* (1975), de Chico Buarque e Paulo Pontes,¹⁸ fazendo-se presente também nos filmes *A queda* (1976), de Nelson Xavier e Ruy Guerra,¹⁹ e *Coronel Delmiro Gouveia* (1978), de Geraldo Sarno. Em todos esses casos, nos quais inexitem possibilidades de ação revolucionária redentora, a solidariedade resiste enquanto laço comunal em um mundo tomado pela iniquidade. Embora Salvá não tenha sido integrante de qualquer grupo de engajamento ideológico, é curioso notar certa aproximação entre *Um homem sem importância* e as obras citadas neste parágrafo. No Brasil da ditadura, em diversos filmes e peças de caráter político, permaneciam vivos os respiros da classe popular, ainda que materializados como cacos de felicidade incapazes de romper com o estado permanente de violência. Por linhas que não são retas, como resultado de emaranhamentos mais complexos dos fios da história, o longa-metragem de Salvá conecta-se indiretamente ao gesto de resistência solidária pertencente a artistas que se envolveram

¹⁸ Consultar Hermeto (2010).

¹⁹ Cf. Cardenuto (2017).

com ideários marxistas de luta. É neste lugar inesperado que *Um homem sem importância* existe enquanto cinema político. Por meio de encontros não programados, incluindo a interpretação de Flávio por Vianinha, o filme transforma-se em ato de denúncia contra a opressão.

Obra que trata das ilusões perdidas no contexto do “milagre econômico”, na qual a beleza da solidariedade convive com a violência da opressão, *Um homem sem importância* materializou-se, no auge do regime autoritário, como exemplar de um realismo crítico em denúncia à situação brasileira. Utilizando-se de uma linguagem acessível, Salvá realizou um longa-metragem político, de crítica aos tempos ditatoriais, colocando em primeiro plano sua proposta de “simplificar o complexo” por trás das profundas contradições que povoam o país. Tais singularidades pertencentes a *Um homem sem importância*, entretanto, não garantiram uma boa circulação da obra em 1971. Ao contrário das expectativas de Salvá, o filme encontraria uma baixíssima acolhida na época de seu lançamento comercial. Liberado pela censura do Estado para exibição na faixa etária acima dos 18 anos, desde que suprimidas as cenas referentes à maconha fumada por Flávio,²⁰ *Um homem sem importância* entrou em cartaz em apenas duas salas do Rio de Janeiro, no final de setembro de 1971, permanecendo nesse circuito por cerca de duas semanas.²¹ Em meio a uma tragédia, a morte precoce de Glaucete Rocha em 12 de outubro daquele ano, o filme praticamente não foi debatido pela imprensa, chamando a atenção de um ou de outro crítico, a exemplo de Ely Azeredo no *Jornal do Brasil*.²²

À pouca repercussão da obra em seu tempo, soma-se o desinteresse das pesquisas acadêmicas pela figura de Alberto Salvá. Apesar dos muitos estudos em torno da arte política dos anos 1970, assim como acerca da trajetória de Vianinha, *Um homem sem importância* foi relegado às margens da história do cinema e das narrativas relacionadas ao campo cultural brasileiro. Diante de tal situação, cuja consequência mais perversa foi o apagamento do trabalho artístico de Salvá, procurei construir nestas páginas uma reflexão que posicionasse *Um homem sem importância* à luz das questões políticas e culturais de sua própria contemporaneidade. O artigo que o leitor tem em mãos não nasce da pretensão de “corrigir” as rotas da história, como se fosse possível, ao bel-prazer e na solidão das

²⁰ Cf. Processo de censura referente ao filme *Um homem sem importância*. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Cinema, Subsérie Filmes, caixa 620.

²¹ Estas informações foram recolhidas a partir de pesquisas realizadas nas páginas do *Jornal do Brasil*.

²² Trata-se do texto intitulado “Um homem sem importância”, publicado no dia 6 de outubro de 1971. No item “Referências”, ver Azeredo (1971).

pesquisas, determinar um caminho adequado ou “verdadeiro” para a reescrita do passado. Se há algo que impulsionou a redação deste texto, e estimulou um estudo sobre o inusitado encontro entre Salvá e Vianinha, foi a expectativa de abertura ao desconhecido, de trânsito pelas dimensões ocultas do tempo que apenas as novas fontes históricas são capazes de proporcionar.

Referências

ABREU, Mauricio de A. **Evolução urbana do Rio de Janeiro**. 5. ed. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2022.

AZEVEDO, Ely. Um homem sem importância. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 6 out. 1971.

BETTI, Maria Sílvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. Coleção Artistas Brasileiros. São Paulo: Edusp/FAPESP, 1997.

CARDENUTO, Reinaldo. As camadas do despencar no filme *A queda*, de Ruy Guerra e Nelson Xavier. **La furia umana**, Itália, n. 30, 2017, [s.p.].

CARDENUTO, Reinaldo. A arte do nacional-popular: crises, perspectivas e revisões. In: CARDENUTO, Reinaldo. **Por um cinema popular**: Leon Hirszman, política e resistência. Cotia (SP): Ateliê Editorial. 2020, p. 61-111.

FABRIS, Mariarosaria. **O neo-realismo cinematográfico italiano**. São Paulo: Edusp, 1996.

FANON, Franz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FICO, Carlos. **Reinventando o otimismo**: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1997.

FILME CULTURA. As muitas chaves de Alberto Salvá. **Filme cultura**, Rio de Janeiro, n. 21, p. 16-21, jul.-ago. 1972.

HABERT, Nadine. **A década de 70**: apogeu e crise da ditadura militar brasileira. São Paulo: Ática, 1996.

HERMETO, Miriam. ‘**Olha a gota que falta**’: um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980). 2010. 440 f. Tese (Doutorado em História), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

JORNAL DOS SPORTS. A câmara do Câmara. **Jornal dos Sports**, Rio de Janeiro, 01 set. 1967.

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

NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)**. São Paulo: Intermeios, 2017.

ORMOND, Andrea. Biografia Entrevista - Alberto Salvá. **Estranho encontro**. [s.l.]: [s.e.], [s.p.], 3 maio 2011. Disponível em: <http://estranhoencontro.blogspot.com/2011/05/biografia-entrevista-alberto-salva.html>. Acesso em: abr. 2023.

PELEGRINI, Sandra C. A. **A televisão na trajetória dramaturgica de Vianinha**. São Carlos (SP): Pedro & João Editores, 2023.

RIBEIRO, Anderson Francisco. **Desnudando a ditadura militar: as revistas erótico-pornográficas e a construção da(s) identidade(s) do homem moderno (1964-1985)**. 2016. 350f. Tese (Doutorado em História), Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis (SP).

SALVÁ, Alberto. Dupla do outro mundo. **Jornal dos Sports**, Rio de Janeiro, 5 abr. 1964a.

SALVÁ, Alberto. A lista de Adrian Messenger. **Jornal dos Sports**, Rio de Janeiro, 15 abr. 1964b.

SALVÁ, Alberto. Mais uma vez Divirta-se esta noite. **Jornal dos Sports**, Rio de Janeiro, 19 abr. 1964c.

SALVÁ, Alberto. Mais uma vez Lawrence da Arábia. **Jornal dos Sports**, Rio de Janeiro, 23 abr. 1964d.

SALVÁ, Alberto. Moral, sexo no cinema. **Jornal dos Sports**, Rio de Janeiro, 10 maio 1964e.

SALVÁ, Alberto. Um domingo em Nova Iorque. **Jornal dos Sports**, Rio de Janeiro, 16 maio 1964f.

SALVÁ, Alberto. Morte em três tempos. **Jornal dos Sports**, Rio de Janeiro, 10 jun. 1964g.

UM HOMEM sem importância. Direção e roteiro: Alberto Salvá. Produção: Grupo Câmara Produções Cinematográficas. Intérpretes principais: Oduvaldo Vianna Filho, Glauce Rocha, Rafael de Carvalho. Brasil, 1971, 71 min., som, pb.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Entrevista a Luís Werneck Vianna. In: PEIXOTO, Fernando (Org.). **Vianinha: teatro, televisão, política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999. p. 161-173.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Submetido em: 24 jun. 2024

Aprovado em: 21 ago. 2024



**“Sobre a imensidão do meu penar”:
a função épica da música popular em
Rasga coração (Oduvaldo Vianna Filho, 1974)**

**“Sobre a imensidão do meu penar”:
the epic role of popular music in
Rasga coração (Oduvaldo Vianna Filho, 1974)**

Mariana Rodrigues Rosell¹

DOI: 10.5281/zenodo.14545480

Resumo

A peça *Rasga coração* é uma das obras mais importantes produzidas pela dramaturgia brasileira de resistência ao regime militar brasileiro. Seu autor, Oduvaldo Vianna Filho, também se destaca nos debates travados no campo político-cultural do país entre meados da década de 1950 e meados da década de 1970. O objetivo deste artigo é analisar essa significativa obra teatral enfocando a importância que o repertório de música popular tem na estruturação e na elaboração de sua narrativa, sobretudo a canção “Fascinação”. O uso específico das canções populares somado a outros fatores estéticos confere à peça traços épicos dentro do seu eixo dramático, o que configura uma peça que elabora uma pesquisa estética sofisticada em busca de refletir sobre aspectos importantes da vida política e cultural do país de maneira mais aprofundada e complexa.

Palavras-chave: Teatro engajado; Resistência cultural; Formas teatrais.

Abstract

The play *Rasga coração* is one of the most important works produced by the committed dramaturgy in resistance to the Brazilian military regime. Its author, Oduvaldo Vianna Filho, also stands out in the debates held in the country’s political-cultural field between the mid-1950s and the mid-1970s. This article aims to analyze this significant theatrical work, focusing the importance of the popular music repertoire to the structuring and elaboration of this play’s narrative, especially the song “Fascinação”. The specific use of popular songs added to other aesthetic factors gives the play epic traits within its dramatic axis, which configures a play that elaborates a sophisticated aesthetic research in order to reflect more deeply on important aspects of the country’s political and cultural life.

Keywords: Committed theatre; Cultural resistance; Theatrical forms.

¹ Doutoranda em História Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Mestra (2018) em História Social pela mesma instituição, com pesquisa financiada pela FAPESP. Bacharela (2013) e licenciada (2014) em História pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. E-mail: rosell.mariana@gmail.com.

A peça *Rasga coração* completa, com o falecimento de seu autor, 50 anos em 2024 e é muito importante para a vida política e cultural brasileira em diversos aspectos. Seja por questões estritamente artísticas/estéticas, seja pelo seu lugar político na dramaturgia brasileira, seja pelo balanço que faz da História do Brasil, seja pelo que significa no conjunto da obra de Oduvaldo Vianna Filho e do teatro engajado brasileiro. Nesse sentido, essa peça pode ser analisada a partir de diversos eixos e buscando investigar aspectos mais específicos ou amplos e de fato o foi por estudiosos de diferentes áreas do conhecimento – Artes, Letras, História. Trabalhos como o da historiadora Rosângela Patriota, o da crítica teatral Carmelinda Guimarães e o da professora da área das Letras Maria Silvia Betti são importantes referências para quem deseja compreender melhor as razões que fazem de *Rasga coração* uma peça tão importante.²

Este artigo, contudo, busca enfatizar um aspecto bastante específico desta que é uma das principais obras de Vianinha: a importância que o repertório de música popular, especialmente a canção “Fascinação”, tem na estruturação e na elaboração da narrativa da peça. Ao longo deste trabalho, buscamos evidenciar como e por que o uso das canções populares – tal como foi feito nesta peça e somado a outros fatores estéticos que serão pontuados de maneira mais breve – confere a *Rasga coração* traços épicos dentro do seu eixo dramático, configurando uma peça que elabora uma pesquisa estética sofisticada a fim de refletir sobre aspectos importantes da vida política e cultural do país de maneira mais profunda e complexa.

Para que os objetivos aqui propostos sejam atingidos, o artigo está dividido nas seguintes seções: 1) panorama da peça, seus aspectos gerais, enredo, personagens e temas fundamentais; 2) discussão das relações formais e históricas entre teatro e música, com foco na dramaturgia brasileira, especialmente do período em que se insere a peça *Rasga coração*; 3) análise específica do repertório musical da peça, com foco na canção “Fascinação”, e das escolhas feitas pelo dramaturgo para articular as canções às propostas formais e discussões históricas da obra.

² Cf., entre outros: PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha** – um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999; GUIMARÃES, Carmelinda. **Um ato de resistência**: o teatro de Oduvaldo Vianna Filho. São Paulo: MG Editores Associados, 1984; BETTI, Maria Silvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: EDUSP, 1997.

“Rasga o coração, vem te debruçar sobre a imensidão do meu penar”: a história do Brasil (e de Vianinha) na peça *Rasga coração*

De escrita iniciada em 1972 e finalizada em 1974, mesmo ano da morte precoce de seu autor, o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, a peça *Rasga coração* narra a história de um homem comum, Custódio Manhães Júnior ou simplesmente Manguari Pistolão, que já numa fase avançada da vida se vê às voltas com as questões cotidianas. O orçamento apertado; a difícil, mas afetuosa, relação com o filho, Luca; assuntos mal resolvidos com a esposa, Nena; os impasses de sua militância comunista mobilizam o dia a dia de Manguari e lhe tiram o sono e despertam dores. Ligado ao “Partidão” desde a juventude, Manguari agora tenta conscientizar politicamente o filho e, ao lado da esposa, leva uma vida “normal”, marcada pelas demandas do dia a dia, ainda que o militante histórico busque transferir para os problemas cotidianos e vistos como mais simplórios a militância que outrora almejava uma transformação revolucionária.

O presente cotidiano da família é mesclado a diferentes momentos do passado da vida de Manguari, que nos apresentam seus conflitos com o pai e as amizades da juventude, a energia e os dilemas da militância e o início de sua relação com Nena, quando ainda eram bem jovens. Por meio da trajetória pessoal de Manguari Pistolão, Vianinha realiza um balanço de sua própria militância e da atuação de sua geração, refletindo também sobre a atuação política durante cerca de quarenta anos do Brasil e a resistência ao regime militar. Este, àquela altura, completava dez anos, num contexto que vivenciava o final dos “anos de chumbo”, a derrota definitiva da luta armada e um “milagre econômico” já minguante. Para realizar essa ousada e complexa proposta, o autor recupera fatos importantes ocorridos no Brasil desde o início do século XX, como a campanha de Oswaldo Cruz de combate à peste bubônica, o movimento tenentista, a chamada revolução de 1930, a ascensão integralista, entre outros.

O desenvolvimento da peça é conduzido por dois planos temporais: os múltiplos tempos do passado e o tempo do presente, cujos dilemas se entrecruzam e influenciam tanto na diegese da peça quanto na reflexão ampla que o dramaturgo propõe ao público/leitor. Maria Silvia Betti afirmou que

o presente é, assim, estrategicamente impregnado pelo passado ao longo de toda a ação, constituindo uma série de momentos reveladores. Interpenetrados ou sobrepostos um ao outro, presente e passado ora

complementam-se e atraem-se, ora estranham-se e repelem-se (Betti, 1997, p. 301).

No plano do presente, a questão principal gira em torno do conflito de visões de mundo entre Manguari e Luca. O primeiro se mantinha fiel aos pressupostos do Partido Comunista Brasileiro (PCB) de busca pela organização coletiva e, naquele momento, de defesa da agenda democrática por meio da formação de uma frente ampla ao invés da agenda revolucionária e da tática armada. O segundo, por sua vez, não possuía grandes convicções políticas, flutuando entre as orientações do pai e, num segundo momento, se deixando nortear pelas propostas da contracultura defendidas por sua namorada, Milena, que buscava uma revolução individual, pautada numa melhor relação com as pessoas, a natureza e consigo mesmo.

Esse conflito se intensifica em um episódio específico da peça que funciona como uma metáfora do contexto autoritário brasileiro: Luca estuda em um colégio dirigido por Castro Cott, antigo integralista e conhecido de juventude de Manguari, que lança uma lista de proibições vinculadas à identidade visual da contracultura, como, por exemplo, o uso de cabelos compridos pelos alunos homens (caso de Luca). Em resposta a isso, os alunos se organizam para lutar contra o autoritarismo do diretor. Manguari, que via como um defeito do filho a falta de interesse político, acredita que esse momento é a chance de conscientizar o jovem acerca da importância da militância e do envolvimento político, especialmente na mobilização coletiva.

Acontece, porém, que, aos conselhos do pai – da importância da defesa da luta organizada, coletiva e democrática, ou seja, que prima pelo diálogo e pela atuação dentro da legalidade – se oporá a visão de mundo de Milena que além de ser namorada de Luca é aluna do mesmo colégio. Diante desse cenário autoritário configurado por Castro Cott, a jovem será partidária da ação direta e clandestina.

É possível perceber que a peça trabalha com os principais polos que mobilizavam os debates entre as esquerdas brasileiras desde a implementação do golpe: de um lado, o PCB alinhado a uma ala de liberais, propondo a resistência a partir de uma frente ampla pela redemocratização do país; de outro, uma esquerda de base foquista, defendendo a luta armada e que tinha como objetivo último, para além da derrubada do regime, a implementação do socialismo pela via revolucionária. As esferas políticas apresentadas na peça também incluem, como já apontado, a perspectiva contracultural, especialmente em posturas de Luca e Milena.

A peça é considerada uma espécie de testamento político de Vianinha, não só por fazer uma reflexão sobre uma experiência que Vianinha havia vivenciado ao longo de sua existência, mas também porque sua escrita foi terminada no leito de morte do autor, o que deu a ela um caráter mais dramático também em termos simbólicos. Além disso, a morte de Vianinha somou-se ao tratamento que o regime militar deu a *Rasga coração*, transformando a vida e a obra do dramaturgo num monumento³ da luta pelo fim do regime militar, contra o autoritarismo e a censura.

A trajetória de *Rasga coração* nos trâmites burocráticos do regime militar é pautada pelo par, em tese dicotômico, de premiação-proibição. Apesar de ter sido premiada pelo Concurso do Serviço Nacional de Teatro (SNT), o que corrobora o reconhecimento da qualidade e da importância da peça por sujeitos ligados de maneira ampla à esfera teatral, *Rasga coração* foi proibida pelo Departamento de Censura. Se fosse um caso isolado já seria marcante, porém, essa não era a primeira vez que uma peça de Vianinha passava por essa situação. Em 1968, outra peça de autoria do dramaturgo, *Papa Highirte*, já havia vivenciado a mesma trajetória, o que provocou, inclusive, a suspensão do concurso do SNT até 1974, quando a história parecia se repetir e novamente como tragédia.

Esse tipo de episódio foi marcante e, talvez, de certa maneira, determinante na atuação de Vianinha, que chegou a afirmar que ganhava prêmios, mas não tinha palcos, uma vez que, apesar de ser reconhecido com premiações, teve várias de suas peças impedidas de serem levadas a público em montagens oficiais e profissionais em função dos vetos da censura. Todos esses fatores colaboraram para que *Rasga coração* fosse monumentalizada, assim como seu autor, enquanto bandeira da luta contra a censura e pela redemocratização, especialmente em função da prolongada negociação para a sua liberação, da conjuntura pessoal de Vianinha durante a escrita da peça e da morte precoce do autor. Tanto *Rasga coração* quanto *Papa Highirte* só foram liberadas com o fim do AI-5, no final de 1978, e chegaram aos palcos em 1979. *Rasga coração* sob a direção de José Renato e *Papa Highirte* sob a direção de Nelson Xavier, ambas no Rio de Janeiro.⁴

³ Usamos o conceito de monumento tal qual definido pelo historiador Jacques Le Goff no texto: LE GOFF, Jacques. "Documento/Monumento". In: **História e Memória**. 7. ed. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2013. p. 485-499.

⁴ Sobre a monumentalização de Oduvaldo Vianna Filho enquanto intelectual, artista e militante, cf. MORAES, Dênis de. **Vianinha, cúmplice da paixão**. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 367-385.

Música de cena, música em cena: as relações entre teatro e música no Brasil

Segundo o *Dicionário de Teatro* organizado por Patrice Pavis, **música de cena** é toda “música utilizada na encenação de um espetáculo, seja ela especificamente composta para a peça ou emprestada de composições já existentes, constitua uma obra autônoma ou só tenha existência com relação à encenação” (Pavis, 2011, p. 20). Ou seja, a música de cena é definida de maneira ampla e pode ser qualquer música que esteja presente em cena. Apesar disso, a utilização da música de cena pode se dar de diferentes maneiras e em diferentes níveis hierárquicos. Por exemplo, uma ópera é muito diferente de um drama clássico; ainda que ambos tenham músicas referenciadas em seu texto, numa ópera a música de cena assume uma centralidade tão grande que deixa o texto como elemento secundário, enquanto num drama clássico, geralmente, a música de cena atua como subsidiária ao texto encenado.

Da mesma maneira, a música de cena pode ou não ser diegética e com fonte visível ou não, ou seja, pode ou não estar inserida na narrativa ficcional e pode ou não ter sua fonte de execução visível para o público. Contudo, vale ressaltar que, cada vez mais, música e texto têm sido vistos como complementares e não necessariamente hierarquizados, garantindo assim, a necessidade de um para a compreensão do outro.

As diferentes maneiras de utilizar a música de cena estão relacionadas não só com o gênero teatral de cada peça, mas também com as diferentes funções que se quer dar a essa música de cena o que, por sua vez, tem a ver com a questão da forma teatral. No teatro dramático clássico, a música de cena é geralmente empregada enquanto música de fundo e costuma assumir a função de criar “uma atmosfera correspondente à situação dramática”, contribuindo para o reforço da ambiência criada pelo texto. Sendo assim, a função da música de cena nesse tipo de peça é promover o chamado **efeito de reconhecimento**⁵ ao estruturar um *leitmotiv* e assinalar a progressão dramática a partir da expectativa gerada no espectador.

Já no teatro épico, a música é utilizada para gerar justamente o oposto, o chamado **efeito de estranhamento**⁶ definido e proposto por Bertolt Brecht, atuando como uma

⁵ Por efeito de reconhecimento entende-se a situação em que o “espectador reconhece em cena uma realidade, um sentimento, uma atitude que lhe parece já ter experimentado alguma vez” (Pavis, 2011, p. 120).

⁶ O efeito de estranhamento é o contrário de efeito de reconhecimento ou do efeito de real e acontece sempre que a peça “mostra, cita e critica um elemento da representação; ele o ‘desconstrói’, coloca-o à disposição por sua aparência pouco habitual e pela referência explícita a seu caráter artificial e artístico”

espécie de comentadora irônica e fazendo um contraponto à ação desenrolada no palco. Há diversas estratégias que podem ser utilizadas pelos dramaturgos para gerar os efeitos de reconhecimento e de estranhamento e o modo como as músicas de cena são utilizadas é apenas uma delas; a que mais nos interessa no escopo deste artigo.

Vale ressaltar que o uso da música de cena é concernente não só ao gênero do chamado teatro musical, mas dos gêneros teatrais em geral, cada qual a seu modo. *Rasga coração*, por exemplo, não é uma peça musical. Isso, no entanto, não impede que a música de cena tenha um papel fundamental para a estruturação da sua dramaturgia, como veremos adiante. De todo modo, é importante observar que esta peça se insere numa tradição de teatro engajado que sempre dialogou muito proximamente com a canção popular, ainda que esta tenha maior ou menor capilarização na dramaturgia das variadas peças, indo desde espetáculos musicais de fato, como o *Show Opinião* (Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes, 1964), *Arena conta Zumbi* (Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, 1965), *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* (Dias Gomes e Ferreira Gullar, 1968) e *Gota d'água* (Chico Buarque e Paulo Pontes, 1975), até espetáculos em que a música se atinha a entradas mais pontuais, o que não significa menor relevância enquanto elemento estético e político.⁷ Esse é o caso, por exemplo, da peça analisada neste trabalho.

Segundo Fernando Marques, “o espetáculo cantado reviveu na fase de 1964 a 1979, dessa vez sob o influxo do momento político, [...] o teatro brasileiro se organizou na forma do musical para responder ao regime autoritário, fustigando-o com melodias e humor” (Marques, 2014, p. 11). É bastante acertado falar em um renascimento desta tradição, uma vez que o surgimento deste gênero no país remete à segunda metade do século XIX, sendo levada aos palcos por meio de diferentes gêneros: a opereta, a revista, a burleta. A partir de fins dos anos 1950, vemos ressurgir o teatro musical no bojo do processo de politização do teatro nacional e tendo como elementos impulsionadores, portanto, os mesmos motivos que levaram à própria politização do teatro brasileiro: a busca pela feitura de um teatro comprometido com as demandas nacionais.⁸

(Pavis, 2011, p. 119).

⁷ Sobre algumas dessas peças, cf., entre outros: GARCIA, Silvana. **Teatro da militância**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004; HERMETO, Miriam. “**Olha a Gota que falta**”. Um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980). Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em História, Belo Horizonte: 2010; PARANHOS, Kátia. Dias Gomes, ‘Dr. Getúlio’ e o teatro musical: engajamento, sonoridades e encenação no Brasil sob a ditadura militar. **Pitágoras 500** - Revista de Estudos Teatrais, Campinas, v. 10, p. 69-78, 2016; PARANHOS, Kátia. Engajamento e intervenção sonora no Brasil no pós-1964: a ditadura militar e os sentidos plurais do *show Opinião*. **Pitágoras 500** - Revista de Estudos Teatrais, Campinas, v. 2, p. 73-82, 2012.

⁸ Observe-se que o **processo de politização do teatro brasileiro** faz parte do seu **processo de**

Tendo sido ensaiado em peças importantes desse processo como *Revolução na América do Sul* (Augusto Boal, 1960) e *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* (Oduvaldo Vianna Filho, 1961), esse renascimento do teatro musical se desdobraria em peças marcantes do teatro brasileiro nos anos 1960. O *Show Opinião*, estreado no Rio de Janeiro ainda em 11 de dezembro de 1964, se consagrou como a primeira resposta cultural ao regime militar e ajudou a instituir um modelo para o teatro engajado na resistência ao regime militar brasileiro que a ele se seguiu (Mostaço, 1982, p. 76). Também a série *Arena conta...* do Teatro de Arena de São Paulo utilizou a música como elemento sustentador da dramaturgia de suas peças.

A recorrência de peças cujo repertório musical assumia um papel bastante relevante dentro da organização do espetáculo já apontava para uma valorização da música popular como instrumento de potencialização da discussão política e de aproximação ou distanciamento com o público – de acordo com a maneira como foi utilizada ou com a filiação estética da peça –, se tornando fundamental enquanto elemento estético do engajamento do teatro no período que abrange a escrita da peça analisada neste trabalho. Ao longo do tempo, essa intrínseca relação que se construiu entre o teatro engajado e a música popular, especialmente pelo Grupo Opinião e pelo Teatro de Arena de São Paulo, foi entendida, analisada e interpretada de maneiras distintas.

Sem dúvidas, uma análise consagrada e referência incontornável é a de Edélcio Mostaço que, numa perspectiva bastante crítica, defende que

Fiel ao seu circuito fechado de comunicação, do povo para o povo, a estética do grupo Opinião foi se refinando numa fórmula paradoxal e estranha: de quem já sabia para quem já sabia, pura homeostase que visava manter acesa a chama de um mito, sem tocar um milímetro nas constituintes deste mito, seus objetivos, seus meios e fins (Mostaço, 1982, p. 81).

A ideia de que esses espetáculos constituíram um circuito fechado e, por isso mesmo, ineficaz de comunicação foi reproduzida durante muito tempo pelos estudiosos, assim como a noção de que a música popular era, justamente, uma das maiores responsáveis pela catarse infértil que esses espetáculos musicais produziam, já que, como

modernização; este, porém, é algo mais amplo. As motivações que levaram à modernização do teatro nacional nem sempre incluem um compromisso político, o que faz com que nem toda dramaturgia moderna brasileira possa ser considerada como uma dramaturgia politizada. Sobre esse assunto, cf. ROSELL, Mariana. Aspectos do teatro brasileiro: modernização e engajamento político. **Contraponto** - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da UFPI, v. 8, n. 1, Teresina, jan.-jun. 2019.

afirmou Roberto Schwarz em outro texto clássico sobre o período, assim como o futebol, a música popular é uma “manifestação chegada ao coração do brasileiro” (Schwarz, 1978, p. 80).

Há algum tempo, no entanto, essa visão pejorativa das relações entre teatro e música nas peças engajadas nos anos 1960 vem sendo matizada e repensada, pontuando-se que a obra de Mostaço foi escrita no início da década de 1980 e, portanto, dialoga com o seu tempo, marcado pelo florescimento da nova esquerda e pela crítica profunda às experiências políticas e culturais ligadas ao PCB e ao nacional-popular. Destaca-se nesse sentido o trabalho de Miliandre Garcia *Do teatro militante à canção engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*, publicado em 2007 pela Fundação Perseu Abramo. Nele a historiadora analisa a experiência do Centro Popular de Cultura (CPC/UNE) de maneira a romper com a visão estereotipada e sistematizada especialmente em dois volumes da coleção *O nacional e o popular na cultura brasileira (Seminários e Teatro)*.

Aprofundar essa discussão foge ao escopo deste trabalho, no entanto, faz-se necessário pontuar esse aspecto a fim de destacar que a análise aqui apresentada se insere num movimento de pesquisa que busca repensar determinadas visões consagradas acerca das produções culturais de resistência ao regime militar brasileiro. O objetivo é investigar as complexidades e contradições que marcaram esse processo sem reforçar estereótipos que dizem mais sobre o tempo em que foram construídos (em que se destacava a força do basismo e o enfraquecimento das perspectivas pecebistas) do que propriamente sobre o tempo estudado.

Como veremos a seguir, *Rasga coração*, assim como outras peças coetâneas a ela, é marcada por uma mescla de formas teatrais que, neste caso, passa pela presença de elementos do teatro dramático clássico e do teatro épico na busca por uma síntese formal capaz de dar conta da matéria histórica que se buscava encenar e sobre a qual se buscava refletir. Nesse sentido, a relação entre música popular e texto teatral foi muito além de um recurso que visava a um apelo emocional barato não só nesta última peça de Vianinha, mas em tantas outras que se dedicaram a pensar o país.

A análise do repertório musical de *Rasga coração* e do diálogo que ele estabelece com o texto nos aponta que os trechos das canções escolhidas pelo dramaturgo bem como os momentos em que são cantados e os personagens que os interpretam ajudam a construir uma narrativa épica para o eixo dramático da peça.

“De quimeras mil um castelo ergui”: o contraponto épico da música popular em *Rasga coração*

Apesar de ser tratada por Vianinha como um “drama brasileiro em 2 partes”, entendemos que a peça se estrutura em busca de uma síntese formal que mescla características do drama clássico a elementos do teatro épico. Dividida em dois atos, a dramaturgia se estrutura a partir de dois planos temporais, passado e presente, que juntos constroem uma narrativa que discute pouco mais de 40 anos da história do Brasil. Enquanto no plano presente os acontecimentos se desenrolam segundo o eixo do teatro dramático clássico, o plano do passado – que não nos chega necessariamente por meio das memórias do protagonista – nos informa sobre acontecimentos anteriores ao plano temporal em que a peça se desenvolve. De acordo com Maria Silvia Betti,

Muitas vezes, esses desdobramentos [os acontecimentos do plano do passado] se materializam em cena a partir do fluxo de memória de Manguari. Em outros casos, porém, cenas do passado irrompem espontaneamente intercaladas às do presente ou eclodem em plano simultâneo e paralelo a ele, frisando por contraste ou por analogia a natureza das experiências vivenciadas pelas diferentes gerações (Betti, 2018, p. 149).

Numa descrição breve, o drama clássico se caracteriza, formalmente, pelo desenvolvimento da ação de modo cronológico linear, ou seja, sem idas e vindas no plano temporal e sem interposições do espaço. Também conhecido como drama burguês, esse gênero teatral preza pela unidade espaço-temporal caminhando progressivamente da apresentação da tensão para o clímax e, por fim, para o desenlace da situação-problema. Ao mesclar diferentes tempos e espaços, o dramaturgo fragmenta a narrativa, insere comentários e rompe, portanto, com as características fundamentais do drama, caminhando em direção ao teatro épico, que tende, por exemplo, à representação episódica dos acontecimentos (Pavis, 2011, p. 110-112).

Como afirmou Carmelinda Guimarães sobre a estrutura dramática desta peça, nela

Vianinha expõe a síntese de suas pesquisas formais. Pequenas cenas autônomas, interdependentes, vão desvendando aos poucos o tema. Esse tipo de estrutura, muito mais ágil e dinâmico, representa um salto qualitativo em relação ao esquema tradicional (exposição desenvolvimento-clímax e conclusão) de progressão linear através de atos compostos por cenas temporalmente consecutivas. A sequência da ação alterna-se com

cenas do passado em *flashback*, dando maior dinamismo e eficiência tanto ao aspecto dramático quanto ao ideológico. Se no primeiro ato a obra revela o cuidado formal com que foi tratada, sendo reescrita e corrigida várias vezes, no segundo a ação cresce em intensidade dramática, suprimindo com a emoção desencadeada as pequenas falhas do texto, que não é tão bem escrito, mas é mais visceral (Guimarães, 1984, p. 107-108).

Para evitar más interpretações, faz-se necessário pontuar que não consideramos que exista uma linha evolutiva das formas teatrais, sendo uma ou outra forma mais evoluída ou melhor do que outras. Nesse sentido, discordamos da afirmação de Guimarães de que *Rasga coração* representaria um “salto qualitativo” na obra de Vianinha. Nossa compreensão é a de que as produções culturais dialogam com seu tempo, suas demandas e aflições, e, por isso, necessitam incorporar formas estéticas que respondem (ou pelo menos tentem fazê-lo) à matéria histórica encenada (Szondi, 2011).⁹ Ainda assim, a afirmação de Guimarães é importante por pontuar, já nos anos 1980, o quanto os traços épicos são fortemente estruturantes em *Rasga coração*.

O que foi destacado até aqui já indica a existência de elementos do drama mesclados a traços épicos na estruturação de *Rasga coração*. No entanto, essa característica é reforçada por outros recursos estéticos, como apontou Éwerton de Oliveira, que destacou, além do uso tal como foi feito da música de cena e da estruturação da peça a partir de dois planos temporais, os seguintes traços épicos em *Rasga coração*: a repetição de falas que se assemelham a refrões musicais; o uso da luz e de personagens específicos para se identificar em que plano temporal aquele acontecimento se desenrola; o elemento narrativo; certa estrutura cinematográfica; uma espécie de autonomia temporal e a necessidade de conhecimento prévio para compreensão da peça (Oliveira, 2012).

De todos estes aspectos, este artigo se concentra na análise do repertório de música popular. Como veremos, aos moldes propostos por Brecht, a música de cena tem na peça de Vianinha a função de promover certo distanciamento do público em relação ao que se encena, uma vez que funciona como uma espécie de comentadora irônica da cena, além de situar o público histórica e ideologicamente em relação às personagens que se apresentam. Conforme Maria Silvia Betti, “ao longo da peça a música demarca e comenta, por contraste, por paródia ou por associação de ideias e imagens, os momentos de transição histórica” (Betti, 2018, p. 150).

⁹ Ademais, vale ressaltar que o próprio Vianinha já havia flertado com essa dinâmica formal alguns anos antes, com a escrita da peça *Papa Highirte* (1968).

Antes de nos dedicarmos à análise de trechos específicos do texto teatral propriamente dito, é importante apontar que, desde o título, a música tem um papel estruturante para a peça. *Rasga coração* é uma expressão retirada de uma canção intitulada “Rasga o coração”, de Catulo da Paixão Cearense e Anacleto Medeiros, o que vincula a peça à música popular desde a informação à qual o público/leitor, geralmente, tem acesso primeiro: o nome da peça.

Além disso, a mesma canção abre a peça, que se inicia com uma espécie de prelúdio em que algumas personagens são apresentadas ao público/leitor. Os seguintes versos da canção *Rasga o coração* apresentam Manguari Pistolão, Camargo Moço e Milena: “Se tu queres ver a imensidão do céu e mar/Refletindo a prismação da luz solar/Rasga o coração, vem te debruçar/Sobre a imensidão do meu penar” (Vianna Filho, 2018, p. 23). Como se perceberá ao longo da peça, as três personagens têm posicionamentos políticos divergentes: Manguari representa o PCB e Milena a ação direta, enquanto Camargo Moço reconhece a importância da luta política travada pela geração de Manguari apesar de fazer parte da geração jovem da peça.

Sendo assim, os versos nos sugerem que, apesar das divergências entre seus posicionamentos políticos, os três vivenciam um imenso penar, tornando-se camaradas pela condição de “vítimas” não só de um regime autoritário, mas também de uma sociedade conservadora, à qual nenhum deles pode se adequar plenamente. Eles também convidam o espectador a assistir à peça e então poder se debruçar sobre a imensidão de seu penar. Constrói-se assim, desde a primeira cena da peça, uma lógica de camaradagem entre os representantes das diferentes propostas estratégicas e táticas defendidas e adotadas pelas esquerdas brasileiras na resistência ao regime militar. Em que pese as divergências, ambas as tendências são vítimas do autoritarismo e da repressão.

Esse tema da camaradagem entre vítimas do autoritarismo já havia sido abordado por Vianinha na peça *Papa Highirte*, de 1968, e reitera a filiação do autor à agenda política pecebista. No entanto, é importante sinalizar que ele não foi o único a (tentar) levar aos palcos essa proposta de reafirmar a camaradagem entre os diversos espectros da oposição ao regime militar, especialmente nos anos 1970.¹⁰

Na sequência, são apresentados Castro Cott e Lorde Bundinha, o primeiro, pelo “Hino da Ação Integralista Brasileira (AIB)”: “Avante, avante/Eis que desponta o

¹⁰ Para uma análise mais profunda desse tema, cf. ROSELL, Mariana. “**Ator sem consciência é bobo da corte**”: o teatro engajado brasileiro nos anos 1960 e 1970. Jundiaí: Paco Editorial, 2020. p. 161-274.

arrebol/Marchar que é a primavera/O que a Pátria espera/É um novo sol!” (Vianna Filho, 2018, p. 23). Já o segundo é apresentado por um maxixe de Chiquinha Gonzaga e Machado Careca (1895) chamado “Corta-jaca”: “Ai, ai, como é bom gozar/Ai corta a jaca assim/Assim/Assim” (Vianna Filho, 2018, p. 24).

O espectador/leitor já percebe desde início, portanto, que Castro Cott tem simpatias fascistas e que Lorde Bundinha tem simpatias pela festa e tenta ser um *bon-vivant*. Já o pai de Manguari, Custódio Manhães ou simplesmente 666, se apresenta com uma polca composta em 1904 e utilizada por Oswaldo Cruz na campanha contra a peste bubônica. Essa apresentação o vincula diretamente à sua atuação enquanto agente sanitário e a práticas da Primeira República, derrubada pela chamada Revolução de 1930, que também conduziu Vargas ao comando do país pela primeira vez. Camargo Velho, tio de Camargo Moço e grande amigo de Manguari durante a juventude, entra ao som do “Hino a João Pessoa”, marca da vitória da Revolução de 1930 e, portanto, em oposição direta ao pai de Manguari, apresentado imediatamente antes dele, ajudando a construir a narrativa de enfrentamento entre projetos políticos e também entre gerações, que tem um papel relevante na peça.

Aqui o interesse não é reproduzir uma ideia de que os conflitos que estruturam a peça se reduzem a desentendimentos familiares, entre pais e filhos ou entre gerações simplesmente. Compactuamos com a ideia de que os desentendimentos familiares e entre gerações representam como uma metonímia os conflitos políticos e de projetos que conduzem o eixo discursivo da peça. Tanto é que não há concordância plena entre os membros de uma mesma geração, como Manguari, Castro Cott, Lorde Bundinha e Camargo Velho, por exemplo. Ou mesmo entre Luca, Milena e Camargo Moço, o que denota que os conflitos e divergências não se devem, exclusivamente, à diferença geracional.

Ao fim desse “prelúdio”, a peça continua e a música segue pontuando a encenação, sempre sendo apresentada na forma de trechos curtos que introduzem ou comentam determinado diálogo, personagem ou situação. Neste trabalho, não serão analisadas todas as entradas musicais nem todo o repertório, mas trabalharemos com casos que acreditamos ser exemplares para a compreensão do uso da música de cena na peça de Vianinha a fim de apontar como a música popular se constitui num elemento fundamental para o desenvolvimento cênico.

Para além dos pequenos trechos que iniciam a peça introduzindo as personagens, o caso mais exemplar e sobre o qual nos debruçaremos mais detalhadamente é o da canção “Fascinação”, valsa composta por Maurice de Féraudy e Dante Pilade Marchetti em 1905 que teve famosa versão para o inglês, “Fascination”, feita por Dick Fanning em 1932 e, para o português, feita por Carlos Galhardo, em 1943. Uma nova versão, a mais conhecida no país, foi feita pelo mesmo em 1957. O trecho cantado na peça por mais de uma vez vai se reduzindo ao longo das entradas, sendo que, quando completo, é composto pelos versos iniciais da canção: “Os sonhos mais lindos sonhei/De quimeras mil, um castelo ergui/E no teu olhar, tonto de emoção/Mil venturas...”

Sempre cantada por Manguari, a canção pontua as desilusões vivenciadas por essa personagem tanto na juventude quanto no presente. A primeira vez em que ela surge, na cena 3,¹¹ é quando Manguari, após ter se desentendido com Luca e Milena, conversa com Nena e se lembra de ter feito um teste para ser cantor na Rádio Cajuti. Observemos o diálogo a seguir:

NENA - Como é que você anima ele assim para se meter em briga, Custódio? Ele é bolsista.

MANGUARI - Chegou a vez dele, Nena! Chegou a vez dele! Ânimo Nena! A vez dele! (*Tempo*) Está melhor?

NENA - Estou. (*Chora*) Estou muito mal, Custo, muito espantada... (*Silêncio*)

MANGUARI - Sabe que eu fiz o teste da Rádio Cajuti, fui aprovado. Tive vergonha de ser cantor. Eu cantava bem?

NENA - Cantava. Tudo era mais claro... ou não? (*Tempo*) Como é a Fascinação que você cantava?

MANGUARI - Ora, Nena, não me lembro mais, ora... (*Tempo. Começa a cantar baixo. Tímido. Cresce*)

Os sonhos mais lindos sonhei
De quimeras mil, um castelo ergui
E no teu olhar, tonto de emoção
Mil venturas...

(*Abraçam-se emocionados*) Ô Nena, também estou muito espantado... não reconheço as coisas... não queria me espantar, mas... queimei minha vida na solidariedade. Nena... Luca me olha como se eu não passasse de um masoquista... uma pessoa que, pensa nos outros, porque tem medo de si mesmo, medo de viver...

NENA - Você parecia muito com o Ramon Navarro... (*Manguari beija Nena canhestro, procurando amor*) ... ai, Custódio, está apertando muito... estou sem ar... me deixa, Custo... (*A luz apaga forte neles*) (Vianna Filho, 2018, p. 66-67).

¹¹ A divisão de cenas utilizada na análise aqui apresentada respeita as divisões de cena propostas pelo próprio dramaturgo no texto da peça.

Neste diálogo, Manguari e Nena expressam as angústias diante da incerteza do futuro, o medo diante do que pode acontecer com o filho metido em “confusão”. Mas Manguari também pensa no que poderia ter sido e não foi, não só pelo medo, mas também por ter “queimado a vida na solidariedade”. Em outros momentos da peça, fica nítido para o espectador/leitor que Manguari, em função da militância no Partido Comunista, abriu mão de, pelo menos, parte de seus projetos individuais em nome de projetos coletivos, seja quando briga com o pai por defender a Revolução de 1930 e fica sem dinheiro, seja porque fiscalizava muitas fábricas no mesmo dia para verificar o cumprimento da jornada de 8 horas de trabalho, seja por ter adiado inúmeras vezes a paternidade (e a maternidade de Nena) por ter como prioridade o Partido. O sonho lindo de ser cantor não pôde se cumprir.

Na segunda entrada, na cena 4, o trecho já não é cantado de maneira completa (em relação a como havia aparecido pela primeira vez). Em plano temporal duplo, Manguari canta a canção no passado, quando ainda era jovem, com o amigo Lorde Bundinha. Enquanto isso, no plano do presente, Nena tenta convencer o filho Luca a ceder às exigências de Castro Cott, cortar o cabelo e voltar para o colégio, ao que o filho recusa. No diálogo, Nena fala para o filho que Manguari não subiu na vida por questões políticas, retomando a conversa que o casal havia tido na cena anterior.

NENA - [...] Acho que teu pai tá com vergonha de te pedir pra voltar pro colégio...

LUCA - Meu pai não vai me pedir isso.

NENA - Não. Claro que não... teu pai tem 57 anos... foi um custo conseguir essa bolsa... colégio de estado, só aparecia vaga nos piores... *(Manguari e Lorde Bundinha aparecem num canto do palco. Manguari canta “Fascinação”. Lorde toca violão. Livros de modinhas pendurados numa armação instalada em suas costas)* ... teu pai não subiu na vida por causa da política... fui em tanto comércio com ele, ficava rouca, fiz essas campanhas todas. Por que é que você não corta o cabelo?

LUCA - *(Tempo)* Porque eu gosto de mim.

NENA - Ah, sei, então... não entendi...

LUCA - *(Tempo)* Vocês não gostam de vocês, mãe. Podem gostar de sua missão, filhos, viagens... mas não gostam de si mesmos. Eu gosto.

NENA - E se você não puder voltar pra escola?

LUCA - Escola não falta... *(A luz diminui sobre eles e abre mais sobre Manguari e Bundinha)*

MANGUARI - *(Canta)*

Os sonhos mais lindos sonhei

De quimeras mil, um castelo ergui

E no teu olhar... *(Vianna Filho, 2018, p. 74-75)*

Neste momento, ao retomar o suposto fracasso de Manguari em função das opções de vida e da militância política, Nena expressa o seu temor de que o filho prejudique seu futuro pelo mesmo motivo do pai, a política, mesmo que por razões e em trajetórias diferentes. E Manguari, no passado, já entoava a canção que dará o tom de sua vida. Já naquele momento, o lamento do protagonista tinha lugar: depois de sair de casa para ter a liberdade de exercício político que não tinha enquanto vivia sob as asas de seu pai, alcunhado 666, Manguari se vê sem dinheiro, desolado com a situação ruim que os trabalhadores vivem e talvez já sem muitas forças para seguir em frente.

A terceira entrada da canção se dá na cena 5, já no segundo ato e será seguida da quarta e da quinta entradas muito proximamente, todas na mesma cena da peça. Novamente em plano temporal duplo, dessa vez Manguari já está tomado por dores no corpo, das quais reclama para Nena, a quem pede ajuda para levantar-se. Nessa cena, Nena se desloca entre o passado e o presente, naquele tempo ajudando Lorde Bundinha, que sofre com uma tosse, e neste, ajudando Manguari.

MANGUARI - ... Nena, me ajuda a levantar... Nena (*Esforço pra levantar*)
Nosso menino quer enfrentar, Nena, ele quer enfrentar a moenda...

NENA - Olha o Sal Cúprico.

LORDE BUNDINHA - Esse sal é muito pornográfico.

NENA - Gentes, que descoco! O Senhor é tão detraquê! (*Risos*) Se isso é hora de rir?

MANGUARI - (*Conseguiu levantar*) Claro que é hora de rir, Nena, estou de pé, ombro a ombro com os jovens guerreiros! (*Canta e dança pela sala com dores*)

Os sonhos mais lindos, sonhei

De quimeras mil um castelo ergui... (Vianna Filho, 2018, p. 90-91).

Aqui, a quimera de Manguari reside em acreditar que, apesar de tudo, das dores, da idade, da descrença, ele está, novamente, alinhado aos “jovens guerreiros”, pronto para o enfrentamento do autoritarismo e, talvez, para conseguir realizar o sonho fracassado da juventude. Aqui, Manguari crê que o filho finalmente se conscientizou e compreendeu seus posicionamentos políticos. Mas ao entoar a canção, ironicamente nos mostra que tudo não passa de mais um sonho, mais uma quimera, mais um castelo de areia ou de cartas erguido em um momento de euforia, sem base concreta que indique uma possibilidade de realização efetiva.

A quarta e quinta entradas da canção se dão um pouco mais adiante, ainda no mesmo diálogo de dupla temporalidade entre Manguari, Nena e Lorde Bundinha.

NENA - ... que foi, Custo, ainda acordado... continua a dor?
MANGUARI - ... são quarenta alunos que recusaram, Nena, oitenta pais, famílias, amigos, isso é gente, é massa, Nena, é massa! Tem que mobilizar essa massa, organizar, organização é tudo em Política, Nena... a juventude tem preconceito com organização, mas organização é a alma da revolução como segredo é a alma do capitalismo... (*Manguari ri muito. Canta pra Nena*)
Os sonhos mais lindos, sonhei
De quimeras...

NENA - Cinco e meia, Custo, às oito você entra na repartição.
MANGUARI - ... e não vou almoçar, tem reunião da Associação de Servidores Civis, estudo da nova tabela de vencimentos, não se pode aceitar a nova tabela, sou de luta, Nena, estirpe de Espártaco! (*Ri e canta*)
NENA - ... vem querido...
MANGUARI - ... vou esperar Luís Carlos acordar, mais meia hora...
NENA - ...como acordar, não vai à aula?
MANGUARI - ...mas ele acorda às seis, Nena é mãe que não sabe da vida de seus filhos, vai à praia, ver o sol... eles agora olham o sol, Nena, a terra saiu de moda... (*Ri, pega Nena e dança com ela*)
Os sonhos mais lindos, sonhei
De quimeras mil... (Vianna Filho, 2018, p. 94-95).

Assim como se mantêm no mesmo diálogo, as entradas da canção funcionam da mesma maneira que haviam funcionado na entrada anterior. Mais uma vez Manguari deposita todas as suas esperanças frustradas na própria juventude nesse momento da vida do filho. Nesse caso, também dos demais alunos. Independente das circunstâncias e do real desconhecimento dos métodos e ferramentas que os jovens vão utilizar no enfrentamento, Manguari acredita que de fato está ocorrendo a tão almejada politização do filho e que ela se dará dentro dos pressupostos que ele esperava. Ainda no presente, Manguari segue construindo castelos de quimeras e é disso que a canção faz questão de nos lembrar sempre.

Sendo assim, se no primeiro ato da peça a canção “Fascinação” aparece como comentadora dos fracassos de Manguari ao longo da vida, a redução dos versos cantados no decorrer da ação nos aponta para o desmontar de certos sonhos e castelos de quimera erguidos pela personagem. Nesse momento crucial no desenrolar da dramaturgia da peça e na vida de pai e filho, Manguari parece ter, então, se desfeito de seus sonhos, daí que acredite que, em lugar de uma revolução, a solução para a sociedade brasileira é a busca por um cotidiano menos bruto, por uma sociedade menos cruel. Contudo, como vimos, no segundo ato de *Rasga coração*, a canção, já reduzida e mutilada – assim como os sonhos e o projeto de vida de Manguari –, se torna, na verdade, uma grande denunciadora da ironia que reside nas esperanças que ele começa a alimentar novamente, a partir da possível politização do filho.

Nesse sentido, o uso de “Fascinação”, os versos escolhidos pelo dramaturgo, a maneira como eles são introduzidos nas cenas e o diálogo que estabelecem com os demais elementos da dramaturgia fazem com que, mais do que qualquer efeito de reconhecimento, a canção estabeleça um efeito de estranhamento no público/leitor. Isso ocorre porque o balanço pessoal e coletivo que *Rasga coração* faz dá conta de uma série de frustrações colecionadas pelas esquerdas e pelo campo progressista ao longo dos 40 anos focados pelo texto de Vianinha.

Da suposta vitória representada pela Revolução de 1930 à conquista dos direitos trabalhistas num governo de caráter ditatorial e que perseguiu opositores políticos, com destaque para o PCB e seus membros (inclusive Luís Carlos Prestes, a quem Manguari homenageia ao escolher o nome do filho), passando pelo fracasso do projeto reformista, mas progressista, das Reformas de Base propostas pelo governo de João Goulart. Do impacto do golpe civil-militar de 1964 ao massacre dos militantes de esquerda, pecebistas ou não. A primeira metade da década de 1970 no Brasil foi marcada pela forte percepção de que os projetos e esperanças construídos e semeados na década que abrange de meados da década de 1950 até meados da década de 1960 foram sucessivamente derrotados.

O golpe foi bem-sucedido, o “povo” não se mobilizou para impedi-lo e, em certos estratos, reuniu-se para apoiá-lo em suas Marchas da Família com Deus pela Liberdade. O regime autoritário implementado por ele não foi temporário, pelo contrário, já durava cerca de 10 anos e conseguia se reafirmar e manter no poder. Embora as manifestações artísticas tentassem driblar as dificuldades que se apresentavam para sua realização – desde a censura e a perseguição do governo até a falta de recursos financeiros e a chamada autocensura – nem sempre isso era possível e fazer arte no país seguia sendo muito difícil.

Nesse cenário profundamente adverso, os artistas engajados, especialmente os de teatro, linguagem que neste trabalho nos toca mais diretamente o interesse, vão procurar reconfigurar suas experiências e projetos, procurando encarar a tragédia brasileira partindo do fato de que as derrotas das forças progressistas não cessavam e era preciso repensar a maneira de enfrentá-las. Um dos eixos fundamentais para lograr êxito nessa proposta foi a busca por uma síntese formal, que superasse as discussões mais normativas e reducionistas em torno de qual gênero era mais adequado para a feitura de um teatro político.

De acordo com Rosângela Patriota, *Rasga coração* “não é uma defesa intransigente dos valores políticos do dramaturgo, mas, pelo contrário, é uma ‘obra aberta’ construída pela sensibilidade e pela inteligência de alguém que procurou discutir a perplexidade de seu tempo” (Patriota, 1999, p. 18). Portanto, com *Rasga coração*, Vianinha busca, mais uma vez, traçar possibilidades para o teatro engajado e o faz, pela última vez, de modo semelhante ao que havia adotado ao longo de sua trajetória: expressando dilemas e dúvidas, angústias e contradições.

Vianinha e seu tempo: um dramaturgo atuante e positivo

Como visto, *Rasga coração* é uma peça que caminha no sentido da mescla de elementos que caracterizam diferentes gêneros teatrais – o drama e o épico – que, muitas vezes, foram vistos necessariamente como opostos. A música de cena na última peça escrita por Vianinha é mobilizada a fim de conferir traços épicos para uma matéria dramática essencialmente dramática. Ao fazê-lo, contudo, dialoga com uma tendência importante do teatro brasileiro dos anos 1970, que se insere no que Reinaldo Cardenuto chamou de dramaturgia de avaliação.

Segundo o pesquisador, artistas de teatro – entre eles, Vianinha – teriam buscado, nos anos 1970, engajar-se numa revisão que mantivesse como objetivo a busca pela conscientização do público, repensando sua prática a partir de três eixos centrais: 1) recondução das classes populares aos palcos, através de representações politizadas; 2) valorização do militante de esquerda enquanto interlocutor de uma prática de engajamento; e 3) a aposta no realismo enquanto forma dramática (Cardenuto, 2014). Essa aposta, contudo, viria marcada pela presença de fortes traços épicos, como vimos ao longo deste trabalho e como detalhamos em trabalho anterior (Rosell, 2020, p. 275-370). Por essa e outras tantas razões, fica evidente que a pesquisa formal e estética foi uma das bases de construção do teatro político brasileiro e sua análise não deve ser posta em segundo plano, já que, em sua essência, faz parte do debate e da construção de um teatro engajado.

Ademais, é fundamental lembrar a advertência feita por Anatol Rosenfeld, para quem as obras teatrais não podem ter sua qualidade julgada em função da busca pela pureza do gênero. Em *O teatro épico*, ele afirma que “a pureza dramática de uma peça teatral não determina seu valor, quer como obra literária, quer como obra destinada à

cena” (Rosenfeld, 1965, p. 21). Aqui vamos além para afirmar que a busca pela mescla de traços de diferentes gêneros teatrais pode ser indicativo do compromisso com a qualidade que se busca para a peça produzida, sendo um dos aspectos que mais contribuem para a relevância de uma obra, como acreditamos ser o caso de *Rasga coração*.

Vianinha, sem dúvida, é um dos dramaturgos mais importantes do teatro brasileiro e, especialmente, de sua geração. Ocupou lugar significativo nos debates acerca do fazer teatral e do fazer político no Brasil de antes e durante o regime militar, sendo um sujeito comprometido com sua arte, seu partido e sua gente. Suas angústias e seus dilemas sempre estiveram presentes em sua obra, mas não o impediram de ser positivo, no sentido de fazer de sua agência na sociedade um elemento que busca investigar e testar propostas de ação e transformação efetivas. Recusando, portanto, certa tendência que ganhou força no teatro brasileiro do final dos anos 1960 e início dos 1970 de atuar pela negação de (quase) tudo e (quase) todos, afirmando apenas a morte do teatro.¹²

Conforme sinalizou Maria Silvia Betti no posfácio escrito à reedição do texto de *Rasga coração* pela Editora Temporal, em 2018,

Dentro desse contexto, o interesse de Vianna volta-se para o campo diametralmente oposto, ou seja, o das lutas anônimas dos pequenos militantes do PCB, premidos pelas questões domésticas, pela necessidade de sobrevivência, pelas mazelas pessoais, por um cotidiano obscuro e cheio de dificuldades, mas também ao mesmo tempo engajados na ideia de uma luta coletiva pela transformação das estruturas de convívio e trabalho (Betti, 2018, p. 146).

Por isso, mesmo tendo morrido tão jovem, ele ajudou a fazer da dramaturgia brasileira uma das principais frentes de resistência ao regime militar, colaborando para a reflexão sobre o papel do militante, do artista e do sujeito engajado e, por isso, suas peças são fundamentais para que se conheça e compreenda um pouco mais como o teatro e a arte de modo geral podem colaborar para a construção de uma sociedade mais justa e democrática.

¹² Essa tendência foi protagonizada pelo Teatro Oficina, mas não esteve restrita a ele.

Referências

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

BETTI, Maria Silvia. Posfácio. *In*: VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Rasga coração**. Apresentação: Maria Silvia Betti. São Paulo: Editora Temporal, 2018.

CARDENUTO, Reinaldo. **O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981)**: engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014, p. 101. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-02022015-160846/pt-br.php>. Acesso em: 30 maio 2024.

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

MARQUES, Fernando. **Com os séculos nos olhos**: teatro musical e político no Brasil dos anos 1960 e 1970. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MOSTAÇO, Edélcio. **Teatro e política**: Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Proposta, 1982.

OLIVEIRA, Éwerton Silva de. **Análise formal de Death of a Salesman, de Arthur Miller, e Rasga Coração, de Oduvaldo Vianna Filho**: a utilização do épico. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, São Paulo: 2012. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-29082012-092650/pt-br.php>. Acesso em: 30 maio 2024.

PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ROSELL, Mariana. **“Ator sem consciência é bobo da corte”**: o teatro engajado brasileiro nos anos 1960 e 1970. Jundiaí: Paco Editorial, 2020.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1965.

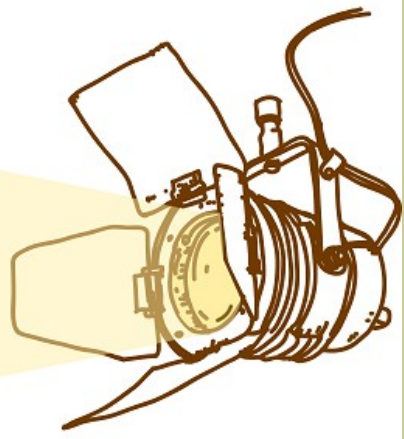
SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-69”. *In*: **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Rasga coração**. Apresentação: Maria Silvia Betti. São Paulo: Editora Temporal, 2018.

Submetido em: 07 jun. 2024 | Aprovado em: 28 ago. 2024

Dramaturgia em foco



Ensaaios



Três vezes Vianna: um ator épico no Cinema Brasileiro

Three times Vianna: an epic actor in Brazilian Cinema

Rebeca da Silva Braia¹

DOI: 10.5281/zenodo.14547750

Resumo

Este ensaio destaca o trabalho de Oduvaldo Vianna Filho como ator nos filmes *O desafio*, de Paulo César Saraceni (1965), *As duas faces da moeda*, de Domingos de Oliveira (1969), e *Um homem sem importância*, de Alberto Salvá (1971). Nos três filmes o ator interpreta personagens bastante distintos, por meio dos quais equaliza o envolvimento e a emoção, na justa medida em que evidencia o pensamento político da obra.

Palavras-chave: Oduvaldo Vianna Filho; Atuação épica; Cinema brasileiro; Nacional-popular.

Abstract

This essay highlights Oduvaldo Vianna Filho's work as an actor in the films *O desafio*, by Paulo César Saraceni (1965), *As duas faces da moeda*, by Domingos de Oliveira (1969), and *Um homem sem importância*, by Alberto Salvá (1971). In those three movies, the actor plays very different characters, through which he integrates involvement and emotion, just as he enhances the political thought encompassed by the work.

Keywords: Oduvaldo Vianna Filho; Epic performance; Brazilian Cinema; National-popular.

¹ Graduada na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (Bacharelado em Artes Cênicas com habilitação em Interpretação teatral-2003). Mestre pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sob orientação da Profa. Dra. Maria Sílvia Betti. Doutoranda na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP também sob orientação da Profa. Dra. Maria Sílvia Betti. E-mail: becabraia@yahoo.com.br.

Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, como é mais conhecido, é figura inescapável das artes da cena no Brasil. Quer no teatro, no cinema ou na televisão, tanto como ator quanto como autor, deixou contribuições fundamentais para a cultura brasileira, sendo considerado um dos maiores dramaturgos brasileiros do século XX. Ainda que sua trajetória indique um amadurecimento profissional que parte da atuação, mas que culmina na dramaturgia, iremos destacar neste ensaio o seu trabalho como ator, especialmente a partir de sua participação em três filmes de longa-metragem, *O desafio*, de Paulo César Saraceni (1965), *As duas faces da moeda*, de Domingos de Oliveira (1969), e *Um homem sem importância*, de Alberto Salvá (1971). As três obras² lhe renderam atuações importantes e fizeram parte de um período fértil em experimentação da linguagem, buscando uma abordagem nacional-popular.

Antes, porém, uma pequena vista d'olhos no caminho de Vianna, morto precocemente aos 38 anos, em 1974. Ele ingressa na carreira teatral como ator, no Teatro Paulista do Estudante (TPE) onde estreia, em 1955, na peça *Rua da igreja*, de Lennox Robinson, com direção de Ruggero Jacobbi. Logo, o grupo amador entra em acordo com o Teatro de Arena: em troca de lugar para ensaiar, fariam figuração nas montagens da companhia. Pouco tempo depois os participantes do TPE - Vianna, Gianfrancesco Guarnieri, Vera Gertel - aceitam fundir-se com o grupo do Arena. Dois anos depois Zé Renato, o diretor e fundador do Teatro de Arena, resolve montar *Eles não usam black-tie*, uma peça feita pelo jovem autor Guarnieri. Nela Vianinha participa como ator.

A próxima montagem do Arena será *Chapetuba Futebol Clube*, essa de autoria de Vianna. É a primeira peça em atos de sua autoria. Antes ele havia escrito *Bilbao, Via Copacabana*, uma peça curta. *Chapetuba* foi construída a partir dos intensos estudos que aconteceram no Teatro de Arena durante o Seminário de Dramaturgia. A peça *Eles não usam black-tie* estava em cartaz concomitantemente ao Seminário de Dramaturgia. Devido ao imenso sucesso de *Black-tie*, a temporada se estendeu por cerca de um ano. Assim, a peça de Vianna é minuciosamente discutida e estudada no Seminário durante todo esse período, como ele mesmo conta, na entrevista concedida a Alfredo Souto de Almeida, por ocasião da estreia da peça:

² Os três filmes foram exibidos recentemente em São Paulo, no Cine-Teatro Denoy de Oliveira, por ocasião da *Mostra Grandes Momentos*, em homenagem aos 50 anos do falecimento de Vianinha e aos 90 anos do nascimento de Gianfrancesco Guarnieri.

[...] o trabalho em equipe do trabalho do Teatro de Arena (porque essa peça no Seminário de Dramaturgia passou por quase sete versões), isso tudo através da equipe discutindo permanentemente cena por cena, ideia por ideia, problema por problema. Esse tipo de trabalho realmente é imenso e é muito bom. É satisfatório, é ótimo, dá resultado, assim, excepcional. Nós terminamos o Chapetuba já sentindo toda a peça, todos os problemas dela, e sabendo, cada um sabendo, exatamente como funcionava dentro dela, o que fazia, qual a sua função, qual a sua responsabilidade. Isso foi muito importante para mim, pelo menos o resultado foi ótimo (Vianna Filho, 1999, p. 39).

Esse período de estudos no Teatro de Arena faz parte da formação de Vianna como ator e é importante destacar a pesquisa feita pelo grupo neste campo específico. Através das montagens e do Laboratório de Interpretação, buscava-se uma atuação brasileira. O foco de pesquisa tinha como base uma interpretação stanislavskiana, mas acima de tudo, almejava a criação de um novo jeito de interpretar, um jeito brasileiro, como diz Nelson Xavier:

Então, ensaiando Chapetuba, eu comecei, pela primeira vez como ator, a vivenciar plenamente minhas - eu vou chamar assim - emoções brasileiras: maneiras de sentir e de ser como só nós brasileiros somos e sentimos. Ora, foi um deslumbramento poder viver personagens como nós. O prazer de viver a si mesmo; o prazer de se permitir uma fala do jeito que se fala nos subúrbios, debaixo de pontes, diante das máquinas das fábricas, nas ruas; o prazer de soltar meu corpo do jeito dele, sem ter de aparentar um barão russo ou um juiz alemão (Xavier, 1981, p. 81-82).

Mas, já naquele momento, a vocação de dramaturgo falava mais alto. Em entrevista concedida a Alfredo Souto de Almeida feita por ocasião da estreia de *Chapetuba Futebol Clube*, quando é perguntado sobre sua preferência entre escrever e atuar, responde:

Eu prefiro muito mais [escrever], eu preferia muito mais, representar. Mas agora eu prefiro muito mais escrever, sabe? Inclusive um dificulta um pouco o outro. Claro, é verdade que foi através do próprio trabalho de palco, de ator, que eu aprendi a escrever. É sentindo no palco as reações do público, o tipo de diálogo, a maneira de... as reações dum espetáculo, o desenvolvimento, a sua organização. Isso tudo me parece que eu aprendi ali, na prática mesmo. Mas agora a coisa começa a apresentar uma série de dificuldades, o fato de ser ator e autor ao mesmo tempo. Mas eu gosto mais é de escrever (Vianna Filho, 1999, p. 38).

Sua confissão da predileção pela escrita nos dá uma pista importante de como é o funcionamento de seu trabalho de ator. Além do enorme talento, enxergamos, em sua forma de atuar, as engrenagens do texto em plena elaboração. É justamente sobre este viés

que gostaríamos de observar seu extraordinário trabalho como ator, por meio do qual ele equaliza o envolvimento e a emoção do personagem, na justa medida que evidencia o pensamento político da obra. Em todo esse período de participação no Arena já serão iniciadas suas principais linhas de pensamento artístico e político, que seguirão e se aprofundarão no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE),³ no grupo Opinião e em todo sua carreira dramaturgica.

Do palco para as telas

A participação de Vianna no cinema, apesar de não ser seu maior foco de atuação, lhe rendeu importantes interpretações. Dentre alguns dos filmes que temos registro estão *O desafio*, de Paulo César Saraceni (1965), *As duas faces da moeda*, de Domingos de Oliveira (1969), e *Um homem sem importância*, de Alberto Salvá (1971). Três obras que habitam o território do Cinema Novo e do Neorealismo Italiano. Todas dialogam profundamente com a busca de Vianna por uma arte que expressasse a realidade brasileira, a luta pela independência e soberania na cultura do país, que sempre esteve em disputa com a dominação estrangeira. É uma busca militante, que começa no TPE, perpassa seus trabalhos no Arena, no CPC e no Opinião e se faz sentir até seus últimos trabalhos.

O cinema nos dá essa incrível possibilidade que é o registro e a eternização da obra como um todo e, mais especificamente, do trabalho de atuação do elenco. Neste sentido tem uma vantagem em relação ao teatro, a arte do momento presente, do efêmero. Das atuações de Vianna no teatro, temos alguns testemunhos, mas nenhuma imagem em movimento fixada.

É importante, assim, observar o ator Vianna nestes três filmes, que lhe propõem personagens completamente diferentes em situações bastante díspares. E, justamente o

³ Durante a temporada carioca de *Eles não usam black-tie*, Vianna e Chico de Assis começam a questionar a capacidade de intervenção do Arena na realidade. Concluem que, apesar do caráter progressista do trabalho, ele não consegue romper as fronteiras da classe média. Ficam, então, no Rio de Janeiro, procuram os intelectuais do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb) e iniciam a montagem da peça *A mais valia vai acabar, Seu Edgar* (1960) no Anfiteatro da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil, com direção de Chico de Assis e autoria de Vianna. Após o sucesso e a agitação da temporada da peça, surge o CPC da UNE. O Centro aglutinou em sua organização diversos segmentos artísticos, criando departamentos de cinema, de música, de teatro e de literatura, todos sob a insígnia do nacional-popular. Com uma produção em escala gigantesca, arrastou mentes e corações pelo Brasil afora até seu extermínio em 1964 pelo golpe militar. Vianna e seus companheiros do CPC irão se reorganizar, poucos meses depois do golpe, no que viria a ser a primeira resposta artística ao arbítrio da ditadura, o *Show Opinião*.

que nos salta aos olhos, não é a forma diferente, ou a sua mudança corporal ou vocal, mas sim a atitude interna que se transforma completamente de acordo com as diferentes circunstâncias propostas pelo roteiro. Se víssemos um fotograma de cada um dos filmes isoladamente – ou uma fotografia de *still* – dificilmente saberíamos dizer a qual filme se refere. Os figurinos, a voz e as expressões dos personagens pouco diferem. Mas eles são totalmente distantes uns dos outros.

A escolha do ator em buscar colocar-se na situação proposta com toda a sua verdade interior, menos preocupado com a forma do personagem, ressalta o homem *em situação*. O que muda o personagem é a situação. Mostrando seu pensamento e seu raciocínio no modo de atuar, levando-nos a pensar: o que move esse homem, qual é o seu percurso na história, quais são suas dificuldades, suas contradições. De um jeito muito simples e singelo o ator Vianinha se coloca a serviço da história a ser contada.

Em *O desafio*, seu personagem – Marcelo – está vivendo uma profunda crise pessoal, que aflora também em seu relacionamento amoroso. O caso extraconjugal com Ada, esposa de um grande representante da burguesia industrial, começa a perder o sentido, a partir de um acontecimento desencadeador: o golpe militar. Essa brusca mudança conjuntural obriga-o a repensar toda a vida e como serão suas posições políticas – e as da amante.

As diferenças políticas entre o casal, que antes pareciam serem passíveis de convivência, neste novo momento histórico, no qual se acirram as forças em oposição na sociedade, tornam a relação insustentável. O término dos dois acontece na mesma casa onde num tempo anterior, não tão distante cronologicamente, lhes trouxe tanto prazer e alegria. A relação, diante dos fatos do presente, não mais encontra algo que a sustente. Talvez possamos ver aí uma analogia com o pensamento político de Vianinha, militante histórico do Partido Comunista Brasileiro. Se antes se vislumbrava a possibilidade do país se desenvolver com uma aliança entre a burguesia nacional, os proletários e os intelectuais, isso já não era mais possível. Parte significativa da burguesia preferiu a aliança com setores externos (o grande capital internacional) – contra a intelectualidade e os trabalhadores. Se antes o jornalista Marcelo vivia com relativa tranquilidade o papel de amante da mulher de um empresário conservador, não mais o suporta quando ele se torna um golpista. Depois do golpe militar essas equações já não funcionam mais. Todo esse caminho de esperança estava rompido.

A maneira como o magnetismo entre os amantes vai se diluindo é construída magistralmente pelos dois atores, de forma que entendemos todas essas questões políticas e pessoais entrelaçadas pelos acontecimentos do país. O personagem de Vianna busca se reestabelecer, entender suas novas formas de luta, como agir na resistência. Um dos momentos de guinada acontece durante o *Show Opinião*, com Marcelo na plateia, assistindo a cena em que Maria Bethânia canta “Carcará”. A cena final do filme é o personagem deixando para trás um casal de conhecidos que lhe convidam ao desbunde. Ele segue enquanto o dia amanhece, caminhando pelas ruas, encontrando com o povo. Ao fundo, nos muros, vê-se um cartaz da peça *Liberdade, liberdade* do Grupo Opinião. Marcelo transforma-se, ao longo do filme, sem que maneirismos sejam necessários na atuação de Vianna.

Em *As duas faces da moeda*, de Domingos de Oliveira, o personagem central, vivido por Fregolente e que coincidentemente se chama Oduvaldo, é um funcionário público que, a partir de um sonho com o Anjo da Morte, descobre que só lhe restam 24 horas de vida. Depois desta informação ele passa a rever todas as relações de seu entorno, que até então se passavam ao largo de seu controle. Enfrenta o chefe na repartição; bebe além da conta, com uma amiga da filha; convida o amante da mulher para um jantar em família, junto com o genro. Depois de todas as confusões causadas pela mudança total de atitude de Oduvaldo, ele sofre um ataque cardíaco. É durante a luta pela vida entre Oduvaldo e o Anjo da Morte que o clímax do filme acontece.

Vianna interpreta Maurício, genro de Oduvaldo Cana Verde. É um jovem prestes a enfrentar as responsabilidades de homem de família. Não ultrapassando a média da consciência machista de sua época, com o andar dos acontecimentos do filme, ele ganha consciência e diz para sua noiva: “com a gente vai ser diferente!”. Refere-se à vida de casal dos pais de sua noiva, que é completamente destituída de afeto e companheirismo. Da mesma maneira, Maurício, que no início do filme despreza profundamente o sogro, ao enxergá-lo sob novo prisma, passa a nutrir simpatia por ele. Novamente nos encontramos com um ator extremamente solto e natural, mas que, nas cenas de maior explosão sentimental, mostra-nos todo o seu envolvimento. O Maurício do início do filme é completamente diferente daquele do final. Mas não na voz, no físico: é a mudança de situação e de consciência que Vianna consegue, magistralmente, demonstrar.

Em *Um homem sem importância* Vianna faz o personagem central, Flávio, que, depois de perder o emprego, busca uma recolocação. A história do personagem é a história ordinária da grande maioria dos brasileiros que, oprimidos por uma sociedade injusta e desigual, lutam por uma vida melhor. A primeira cena do filme é a desencadeadora de sua travessia, repleta de obstáculos, na busca de um novo emprego. Nela Flávio se desentende com os clientes do boliche em que trabalha. A cena coloca em choque patrões e empregados, com suas visões de mundo em desarmonia. Um grupo de filhinhos de papai começa a atirar as bolas do boliche na pessoa que apanha as claves caídas. Divertem-se ao verem o trabalhador tentar se desvencilhar das pesadas bolas que escorregam pelo corredor. Flávio defende seu colega de trabalho, mas a turma não aceita e começa uma grande pancadaria no estabelecimento. Ao final, ele é demitido, pois apesar de ter razão, o dono do boliche não poderia ficar contra seus clientes em nome dos empregados. Esses são fáceis de arranjar, descartáveis; aqueles, difíceis de conquistar e manter.

A situação vivida pelo protagonista em casa não é muito melhor. Seu pai (vivido pelo genial Rafael de Carvalho) é um mecânico, bastante bruto em suas ideias. Não compreende como e nem por que Flávio não segue seus passos na oficina, tal qual o irmão, vivido por D'Artagnan Mello. Não há afeto nas relações da família, apenas raiva e medo.

A saga da personagem acontece em um dia, em que concorrerá a algumas vagas de emprego, todas com respostas negativas, pois não tinha preparo suficiente. Não cumpria todas as exigências dos empregadores, que requereriam mais estudo e experiência. Em uma das entrevistas ele diz: "Como vou ter experiência, se eu não trabalhar e ganhar experiência?". Em outra, perde a vaga por ser velho: já tem trinta anos e a empresa só admite pessoas até os vinte e oito.

Outra maneira que Salvá encontra para contar as andanças de Flávio neste longo dia em busca de trabalho, é por meio das músicas, compostas por Denoy de Oliveira para o filme. As letras são comentários, na voz de um narrador, que às vezes está em primeira pessoa e, em outras, em terceira pessoa. Ou seja, empregam um caráter épico marcante na obra. No momento em que ele perde a vaga de emprego por não ter experiência em *kardex* (um sistema de arquivos utilizado no período), por exemplo, entra a música que enfatiza as contradições da cena, trazendo a crítica e o pensamento de uma forma humorada e poética. A letra da música nos diz:

Tanta coisa eu não sei
Não sei o principal: kardex
Não sei o que é kardex
O dia que eu souber
Eu vou enriquecer
Kardex deve ser
A chave da fortuna do Onassis
Enquanto eu não souber
O jeito é mastigar
Um misto de mortadela
Pensando que estou
Comendo um estrogonofe
Pode ser um sonho?
Devo desistir?
Dentro de uma árvore há vida
Dentro de uma estátua há uma vida
Dentro das pedrinhas outra vida
Será que a vida existe
Aqui dentro de mim? (Oliveira, 2024).

Após muitas peripécias, ele continuará sem emprego. Mas encontrará Selma (Glauce Rocha), secretária em uma das empresas que lhe fechou as portas. Desquitada (quase um pecado naqueles anos), mãe de um filho pequeno, morando com os pais em uma situação igualmente opressora. Encontram, os dois, o afeto que lhes faltava na vida cotidiana. O Flávio que retorna à casa paterna naquele dia é outro. O encontro com o amor, em oposição à violência da vida cotidiana. A personagem muda, mas internamente, não na aparência. Mais uma vez, a transformação nos é transmitida sem a necessidade de malabarismos de atuação.

Assistimos, novamente, ao trabalho de atuação de Vianna que se desenvolve sutilmente, nos guiando para enxergarmos as difíceis situações que são colocadas no percurso da personagem. Não é sempre que vemos tanta generosidade no trabalho de ator, como se realmente toda a capacidade criativa e interpretativa se voltasse, não para se mostrar em cena, mas para mostrar a cena em si e através de si.

Pode parecer uma equação óbvia: se o ator fizer “bem” o seu personagem, por consequência a cena ficará boa também. Mas o que ocorre muitas vezes na atuação é uma atenção do ator muito voltada para a sua interpretação. Isto acarreta numa menor atenção para o que se passa fora dele. É como se os pensamentos e os esforços do ator se ocupassem mais em alcançar determinada forma gestual, certa emoção, ou uma voz estudada e menos em pensar sobre o que o outro está falando, sobre as contradições da situação e sobre como ele pensa e age a respeito de todo esse contexto. É justamente o

oposto do que acontece nas três atuações de Vianna que analisamos.

Bertolt Brecht escreve seu poema “A atuação de H. W.” sobre a maneira como Helene Weigel maneja a arte de interpretar. Ela caminha entre o aproximar-se e o afastar-se da personagem e nos elucida a respeito da atuação no teatro épico, como uma atriz que não é “tomada” pelo personagem:

Se bem que ela mostrasse
Todo o necessário para se compreender
Uma mulher de pescador, não se transformou inteiramente
Nesta mulher de pescador, mas sim
Como se ocupasse também a reflexão
Como se perguntasse constantemente: como foi mesmo?
Ainda que nem sempre se pudesse
Descobrir seus pensamentos
Sobre a mulher do pescador, ela mostrava
Que os tinha, e convidava
A pensá-los (Brecht, 1986, p. 246).

No escrito “Breve descrição de uma nova técnica de atuação que produz um efeito de estranhamento”, Brecht nos explica esse mesmo aspecto da atuação épica:

O ator não chega a transformar-se completamente na personagem que representa. Ele não é Lear, Harpagon, Schweyk, ele mostra essa gente. Ele reproduz suas falas da maneira mais autêntica possível, representa seus comportamentos tão bem quanto seu conhecimento sobre os homens lhe permite, mas não tenta convencer a si mesmo (e com isso a outros) de que se transformou completamente neles (Brecht, 2022, p. 98).

Assim podemos enxergar a atuação de Vianna como épica, no sentido que ele busca exatamente não se transformar completamente no personagem, mas sim mostrar com nitidez o seu pensamento a respeito do personagem e daquela determinada situação vivida pelo personagem.

Dito isto, podemos fazer um adendo a este pensamento. Vianna e sua geração estavam estudando e experimentando muito mais a partir da prática e da relação com a urgência que a realidade brasileira lhes fornecia do que com a matéria teórica. Em relação aos textos de Brecht, as primeiras traduções e montagens chegam no Brasil no final da década de 1950. Ou seja, apesar de coincidirem no método, na linguagem e nas intenções, os resultados surgiam mais da relação com a realidade brasileira, do que com uma aplicação simples de regras teóricas. Desta forma, era preciso encontrar uma atuação que desse conta das inúmeras questões surgidas em um país que foi, em um curto espaço de

tempo, de uma perspectiva de construção da república popular a uma ditadura alinhada com o imperialismo. Que conseguisse expressar as denúncias que precisavam ser feitas, mesmo com o rigor da censura. E, talvez mais importante do que tudo, que conseguisse se contrapor à alternativa mais fácil do escapismo e do desbunde.

Vianna dedicou a sua vida à politização das coisas simples e corriqueiras que estão ao nosso redor. Mas também, nas questões mais complexas e profundas, a ampliar e desmistificar o seu conhecimento, transmitir ideias para que cada vez mais o ser humano se apoderasse de sua realidade e de suas possibilidades de transformação e interferência no mundo. Como diz Vianna, “O artista colabora na criação de condições para a intervenção humana sobre a realidade” (Vianna Filho, 2016, p. 36). O seu trabalho como ator é o resultado de todo esse entendimento, de um artista comprometido com o seu tempo histórico, mas com uma visão tão nítida da realidade que lhe transportou para todos os tempos.

Referências

AS DUAS faces da moeda. Direção: Domingos de Oliveira. Produção: BJD Produções *et al.* Intérpretes principais: Fregolente, Neuza Amaral, Jorge Dória, Adriana Prieto, Oduvaldo Vianna Filho. Roteiro: Joaquim Assis, Domingos de Oliveira. Brasil, 1969, 92 min., som, pb.

BRECHT, Bertolt. **Brecht** - Poemas 1913-1956. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

BRECHT, Bertolt. **Sobre a profissão do ator**. São Paulo: Editora 34, 2022.

O DESAFIO. Direção e roteiro: Paulo César Saraceni. Produção: Produção: Sérgio Saraceni, Produções Cinematográficas Imago e Mapa Filmes. Intérpretes principais: Oduvaldo Vianna Filho, Isabella Cerqueira Campos, Luiz Linhares, Joel Barcelos, Hugo Carvana, Gianina Singulani, Sérgio Britto. Brasil, 1965, 93 min., som, pb.

OLIVEIRA, Denoy. Música do filme *Um homem sem importância* (Alberto Salvá, 1971). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FSmw8SQV0B0>. Acesso em: 3 jul. 2024.

UM HOMEM sem importância. Direção e roteiro: Alberto Salvá. Produção: Grupo Câmara Produções Cinematográficas. Intérpretes principais: Oduvaldo Vianna Filho, Glauce Rocha, Rafael de Carvalho. Brasil, 1971, 71 min., som, pb.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Limites de *Chapetuba*, atividades do Arena (uma entrevista). *In: PEIXOTO Fernando. Vianinha: teatro, televisão, política.* São Paulo: Brasiliense: 1999.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Sobre a mais valia. *In: VIANNA FILHO, Oduvaldo. Peças do CPC.* São Paulo: Expressão Popular, 2016.

XAVIER, Nelson. A necessidade de ser brasileiro. *In: VIANNA FILHO, Oduvaldo. Oduvaldo Vianna Filho/1.* São Paulo: Muro, 1981.

Submetido em: 31 ago. 2024

Aprovado em: 13 nov. 2024



Notas sobre a música e a vocalidade poética no projeto teatral de Oduvaldo Vianna Filho

Notes on music and poetic vocality in the Oduvaldo Vianna Filho theatrical project

José Batista Dal Farra Martins¹

DOI: 10.5281/zenodo.14548513

Resumo

O ensaio indaga sobre a função da música e a constituição de uma vocalidade poética no projeto teatral de Oduvaldo Vianna Filho, em dois momentos. Em primeiro lugar, estudam-se as relações entre o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e a Escola de Arte Dramática (EAD), em confronto com os princípios políticos e dramáticos do Teatro de Arena e do Grupo Opinião, de cuja formulação Vianinha participa intensamente. Em um salto de dez anos, aborda-se *Rasga coração*, em que sonoridade e visualidade cênicas compõem uma dramaturgia única. O texto dialoga com diversas vozes, entre as quais a professora Myrian Muniz, o diretor José Renato e a pesquisadora Maria Sílvia Betti.

Palavras-chave: Vianinha; Arena; Fala brasileira; Sonoridade cênica.

Resumen

El ensayo indaga sobre la función de la música y la constitución de una vocalidad poética en el proyecto teatral de Oduvaldo Vianna Filho, en dos momentos. En primer lugar, se estudian las relaciones entre el Teatro Brasileiro de Comedia (TBC) y la Escola de Arte Dramática (EAD), en comparación con los principios políticos y dramáticos del Teatro de Arena y del Grupo Opinião, en cuya formulación Vianinha participa intensamente. En un salto de diez años, aborda *Rasga Coração*, en la que la sonoridad y la visualidad escénica configuran una dramaturgia única. El texto dialoga con varias voces, entre ellas la profesora Myrian Muniz, el director José Renato y la investigadora María Sílvia Betti.

Palabras-clave: Vianinha; Arena; Hablar brasileño; Sonoridad escénica.

¹ Músico, compositor e encenador, ator e cantor, professor e pesquisador livre-docente sênior do Departamento de Artes Cênicas (ECA-USP) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC). Atua nos campos do teatro e da música, dedicando-se especialmente ao estudo da voz, sonoridades e vocalidades poéticas, atreladas à canção brasileira. E-mail: dalfarra@usp.br.

Introdução: gestualidades e vocalidades

Essa era a nossa linha.
Repertório de peças brasileiras sobre problemas brasileiros,
que exibissem *gestual e vocabulário brasileiro*,
que discutissem as nossas vidas,
nossos problemas, nosso cotidiano
e as nossas lutas políticas.

A conclusão do diretor José Renato Pécora, mirando-se no sucesso da montagem de *Eles não usam black-tie*, de 1958, em entrevista à sonoplasta Tunica Teixeira,² sintetiza os princípios do Teatro de Arena, que vão orientar a atuação do grupo na cena paulistana e brasileira, na qual é fundamental a participação de Oduvaldo Vianna Filho. José Renato investe-se de vital autoridade nesta reflexão, não só por encenar a peça de Gianfrancesco Guarnieri, como também por ter sido ele o criador do grupo, apoiado na configuração cênica que lhe empresta o nome. Aluno da primeira turma da Escola de Arte Dramática (EAD), fundada em 1948 por Alfredo Mesquita, ele narra o surgimento da ideia da arena, em entrevista ao Serviço Nacional de Teatro (SNT), em 1977.

Então, o Décio³ nos indicou um livro chamado *Theatre in the round*, que era a descrição das experiências feitas por uma americana chamada Margot Jones⁴ nos E.U.A., onde ela descrevia as experiências feitas em teatro de arena, e comentava as facilidades, as vantagens e tal. Em 49, nós lemos esse livro, discutimos, e vimos que a partir desse livro, essas ideias formais vinham de encontro e [sic] uma necessidade que a gente tinha econômica. Uma necessidade de apresentar uma reação àqueles espetáculos luxuosos, custosos, caríssimos, que o TBC [Teatro Brasileiro de Comédia] montava. [...] E a partir daí, nós fomos para essa experiência com o Teatro de Arena. Fundamentalmente, o que nos atraiu para esse teatro foi encontrar realmente uma forma de teatro capaz de ser realizada por nós, que não tínhamos recursos econômicos nenhum (SNT, 1982, p. 83-84).

Os princípios formulados por José Renato possuem forte conotação dramaturgica, tanto que provocam a criação do Seminário de Dramaturgia, que Augusto Boal orienta, a partir de 58. Era preciso estimular e solidificar o aparecimento de autores voltados a uma escritura presente no presente, sensível às tensões e lutas sociopolíticas da época. Vianinha

² Entrevista inédita, cuja gravação faz parte do acervo da sonoplasta paulistana Tunica Teixeira, deixado por ela sob a cura de José Raul Teixeira, a quem agradeço a cessão de um trecho transcrito.

³ O crítico Décio de Almeida Prado, docente da EAD, de sua fundação até 1963.

⁴ Margo Jones (1911-1955), diretora teatral estadunidense, inventou ou refinou diversas estratégias de realização cênica, entre as quais a encenação em arena, cuja qualidade principal era o baixo custo de produção, em relação a configurações frontais e suas exigências estéticas. Fonte: **Sweet tornado**. Margo Jones and the American Theater.

Disponível em: <https://web.archive.org/web/20190531210529/http://sweettornado.org/about/>. Acesso em: 24 ago. 2024.

e Guarnieri participam ativamente desse intenso movimento teatral: em 1954, fundam o Teatro Paulista do Estudante, que posteriormente vai integrar o núcleo do Teatro de Arena (Betti, 1997, p. 325).

Ocorre que um teatro forjado na discussão de problemas brasileiros exige a superação do enfoque dramaturgico pela encenação, a que José Renato se refere em termos de um “gestual e vocabulário brasileiro”. Um vocabulário brasileiro diz respeito não só a uma coleção de palavras, mas corresponde a um dizer cênico próprio do brasileiro, com suas alegrias e dores entranhadas nos sotaques: uma *gestualidade da voz*, se concebemos o gesto cênico como a concretização de uma ação relacional. Frise-se que a palavra *vocabulário* contém *voz* em sua etimologia, permitindo-nos concluir que o léxico no âmbito teatral implica vocalidade.⁵

“Vocalidade é a historicidade da voz, seu uso”, conceitua Paul Zumthor (2001, p. 21). Em condição cênica, a vocalidade torna-se vocalidade poética, “a voz em performance” (Zumthor, 2000): o falar - cotidiano - vira dizer - poético.⁶ A vocalidade poética não nega o caráter utilitário da fala cotidiana, mas o supera, por uma vibração musical do discurso: o ritmo e a ressonância afetam o sentido. O gesto teatral da vocalidade poética - som, palavra, ruído, silêncio - imbrica respiração, ritmo e ressonância.

Ao indagar sobre a função da música e a constituição de uma vocalidade cênica, na época do surgimento da criação do Teatro de Arena e os efeitos na obra teatral *Rasga coração*, de Oduvaldo Vianna Filho, este ensaio visa embasar uma pesquisa mais abrangente sobre a sonoridade cênica⁷ paulistana, a ser realizada no âmbito do *Projeto Arquivos Sonoros Teatrais*.⁸

⁵ A etimologia da palavra *vocabulário*, apoiada em sua raiz - *vocábulo*, encerra a presença da voz: “nome com que se chama (*vocare*) uma pessoa, uma coisa” (Nascentes, 1955, p. 528).

⁶ Na sequência do texto, utilizo indistintamente *vocalidade poética* e *vocalidade cênica*, pois estamos no campo teatral.

⁷ *Sonoridade cênica* diz respeito aos aspectos sonoros do acontecimento teatral, ou seja, à vocalidade cênica em confronto com a sonoplastia.

⁸ Vinculado ao Centro de Pesquisa Teatral (CPT) do Departamento de Artes Cênicas (ECA-USP), laboratório implantado e desenvolvido principalmente pela Prof^ª. Dr^ª. Elizabeth Azevedo, o projeto é dirigido pela Prof^ª. Dr^ª. Rafaella Uhiara, com financiamento da Fapesp.

Vozes do TBC, vozes da EAD

Quem é que lembra, por exemplo, o salto que demos no teatro brasileiro, no momento em que se resolveu não falar mais português de Portugal? Foi quando? Há quarenta anos atrás [1937]. Só subiam no palco no Brasil, atores que falassem com sotaque de português. Então o Oduvaldo Vianna determinou que tinha que ser com sotaque brasileiro. E isso foi importante. Mas ninguém sabe. É um salto que o teatro brasileiro deu. Uma coisa incrível, uma conquista (SNT, 1982, p. 112-113).

O gesto de Oduvaldo Vianna (1892-1972), narrado por José Renato, além de chamar a atenção para o curto fôlego de nossa memória coletiva, demonstra a aspiração pela fala “com sotaque brasileiro” no teatro, na década de 30.

No campo erudito, diretor do Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo, Mário de Andrade promove, em julho de 1937, no Teatro Municipal, o Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, com o fito de “criar uma nova variedade linguística, a *pronúncia brasileira culta*, e estabelecê-la como língua padrão no canto lírico, no teatro e na recitação” (Monteiro, 2020, p. 245, grifo nosso). A iniciativa atraiu cientistas sociais como Josué de Castro, Fernando Azevedo e Claude Lévy-Strauss, poetas como Cecília Meireles e Manuel Bandeira, musicistas como Oneyda Alvarenga e Gabriel Mignone. Frise-se que o propósito do evento – normatizar a pronúncia brasileira culta – conecta o canto lírico e o teatro como objetos da língua padrão almejada. Sobre o Congresso, afirma Luciano Monteiro:

Como a fala era considerada um objeto de estudos inferior e pouco regular, não havia interesse em investigá-la de forma sistemática. Com isso a identidade linguística era concebida de forma apriorística, com base apenas em pressupostos e sem um conhecimento empírico da realidade local. Monteiro Lobato (sobre os méritos de *Dialeto caipira*, de Amadeu Amaral): ‘até então a nossa filologia se limitava a bizantinar sobre as verrugas da língua mãe’, em vez de estudar a ‘língua filha’ (Monteiro, 2020, p. 256).

Entre esta pluralidade de congressistas, representantes de renomada expressão de diversas regiões brasileiras, encontra-se Maria José de Carvalho, futura e paradigmática professora da Escola de Arte Dramática (EAD), por dezenove anos, de 1955 a 1974, na disciplina chamada, no início, *Dicção, Impostação de Voz e Coros*. Diplomada pianista-concertista em 1939, no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde teve aulas com Mário de Andrade, seu fundador,

[...] em 1944 integrou-se ao naipe de contraltos do Coral Paulistano, também criado por Mário, onde permaneceu por dezoito anos, atividade que lhe permitiu fundamentar sua 'doutrinação para a fala correta', sobretudo a partir das diretrizes apresentadas pelo escritor modernista no Congresso da Língua Nacional Cantada, evento de caráter nacionalista e uniformizante realizado em São Paulo em julho de 1937, para tratar de uma 'pronúncia padrão' para todo o teatro dramático e o canto lírico praticados no Brasil (Machado Neto, p. 89).

O princípio de “doutrinar para a fala correta”, na busca de uma “pronúncia padrão”, embasa a totalidade de sua atuação pedagógica. Em 1943, então aluna do curso de Letras da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, Maria José se aproxima do Grupo Universitário de Teatro (GUT), sob a direção de Décio de Almeida Prado. Deste grupo, anos depois, sairão artistas para compor o elenco do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC): Cacilda Becker fará sua estreia teatral nesse ano, com o GUT. Maria José de Carvalho estreia em 1945, em contracena com Cacilda. Estes fatos apontam para uma proximidade estética entre as vocalidades ensinadas na EAD e as praticadas no TBC.

O Teatro Brasileiro de Comédia e a Escola de Arte Dramática foram fundados no mesmo ano de 1948, por representantes da elite da burguesia industrial e intelectual paulistana: o empresário italiano Franco Zampari e o dramaturgo e diretor brasileiro Alfredo Mesquita. A convergência de data se estreita no plano da poética teatral: “é significativa a simbiose que o grupo [o TBC] estabeleceu com a Escola de Arte Dramática de São Paulo”, afirma Mariângela Alves de Lima (1980, p. 25).

Aparece a proximidade da voz teatral desejada e o canto lírico, que propicia a migração de técnicas eruditas estabilizadas para um contexto de representação cênica. Provam a busca e o usufruto desta proximidade as duas cantoras líricas, professoras anteriores a Maria José, na EAD. Vera Janacópulos, soprano brasileira de grande sucesso internacional, que volta ao Brasil da Europa em 1936, a convite de Mário de Andrade, por meio do Departamento de Cultura, para lecionar e formar um coral, ensina na EAD nos primeiros seis meses de existência. “Uma ótima professora de impostação de voz”, afirma sobre ela José Renato, aluno da primeira turma (SNT, 1982, p. 80). No seu lugar, assume sua aluna Magdalena Lébeis, cantora paulistana que protagonizara a peça *Noite de São Paulo*, fantasia em três atos de Alfredo Mesquita, no Teatro Municipal, em 1936 (Vasconcelos, 2024, p. 22). Em 1955, Maria José de Carvalho inicia sua extensa e significativa atuação pedagógica na EAD. A impostação da voz consiste em exercitar

procedimentos técnicos para obter ótima articulação e máxima ressonância, ao encontro da “fala correta”. Diz-se que a voz impostada vibra na máscara: é a *voz grande* de heróis e arautos, adequada a grandes espaços cênicos e teatrais. Maria José desenvolve seu método baseado nos seguintes parâmetros: “pronúncia ou prosódia; articulação; imitação vocal; dinâmica vocal; timbre; extensão; modulação; tonicidade; plasticidade; densidade; agilidade; ritmo; respiração; energia; pausas de tensão e relaxamento; maleabilidade; elegância; métrica; volume; postura; e resistência” (Machado Neto, 2019, p. 94). Sobre ela, testemunha um de seus alunos, Armando Sérgio da Silva:

Rigorosa em demasia segundo todos, gênio inspiradíssimo para alguns, autoritária e repressiva, segundo outros, e fundamental, nas palavras de quase todos, essa professora viria a ser uma das primeiras grandes sistematizadoras de um processo de formação vocal para o ator brasileiro (Silva⁹ *apud* Machado Neto, 2018, p. 93).

A perspectiva pedagógica de Maria José de Carvalho¹⁰ era poética, na medida em que a técnica era seguida de trabalho com um repertório preciso de textos:

[...] sonetos de Camões (com finalidade de análise métrica) e [...] obras de Fernando Pessoa, Charles Baudelaire (para boa pronúncia das vogais), Manuel Bandeira (exercícios de velocidade, com o poema *Trem de Ferro*), Alexandre Herculano (exercícios de arauto, de respiração e de pontuação, com o romance *O bobo*) e August Strindberg (*Os credores*, para diálogos duelísticos), entre outros textos ‘fundamentais para resolver os problemas do ator’ (Machado Neto, 2018, p. 94).

Esta lista de autores, em que o único intruso brasileiro é o poeta Manuel Bandeira, parece se afinar plenamente com a proposta europeizante do TBC, especialmente em sua fase profissional: uma vocalidade idealizada como fim, em que um modelo de dicção deve ser alcançado, forjado nas discussões do Congresso da Língua Nacional Cantada. Todo este movimento, no arco que inclui a adoção do sotaque brasileiro em 1937, a fundação do TBC e da EAD, será fundamental para a vocalidade brasileira atrelada a um projeto nacional e popular para o teatro, historicizado e problematizado por Maria Sílvia Betti, no seu livro *Oduvaldo Vianna Filho* (1997). “O Arena vem da Escola de Arte Dramática”, declara José Renato (SNT, 1982, p. 93). Fernando Peixoto concorda com a importância do TBC, mas levanta questões muito relevantes:

⁹ SILVA, Armando Sérgio da. **Uma oficina de Atores**: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita. São Paulo: Edusp, 1988. p. 74

¹⁰ O texto de Álvaro Machado Neto (2018) apresenta uma excelente descrição da trajetória desta grande artista, professora e mulher.

O aparecimento do TBC coloca uma série de problemas, como o sufocamento de uma tradição de teatro popular e desprovido de sentido cultural mais autêntico, as vantagens ou desvantagens da união em uma só companhia profissional dos diversos movimentos de teatro amador que existiam em São Paulo, a implantação de uma estética importada e eclética, profundamente comercial, ideologicamente comprometida com uma classe, desvinculada da realidade cultural do país, institucionalizada durante muito tempo como símbolo de qualidade sagrada, etc. [...] O TBC importava diretores assim como as grandes indústrias de São Paulo importavam técnicos (SNT, 1982, p. 59).

Podemos aferir que, para Fernando Peixoto, se trata da industrialização da arte, da produção em série de espetáculos segundo um padrão estético de encenação, em todas as suas especificidades – interpretação, visualidade e sonoridade, destinadas ao consumo da burguesia paulistana. Vianinha formula posições convergentes sobre o TBC,

[...] responsável pela instauração de uma consciência estética inovadora nos quadros de teatro, mas destituído daquilo que é, para a geração de dramaturgos do Teatro de Arena, o cerne da realização artística propriamente dita: a intervenção na realidade. Para a burguesia, que Vianinha considera a classe predominante entre os espectadores do TBC, não existe a seu ver a necessidade de intervir: ‘a realidade não precisa ser modificada’. As ligações com o mundo concreto estão garantidas e consolidadas e, neste sentido, o resultado inevitável é o esvaziamento: o público acredita estar ‘certo’ por assistir aos espetáculos a que assiste, os quais lhe garantem um dado de comparação com os países desenvolvidos. O teatro existe, assim, como mero dado de comparação com a realidade cultural desses países e como paradigma estético em que ela se constitui (Betti, 1997, p. 29).

O Teatro de Arena aparece como uma bifurcação, um afastamento do paradigma estético e político do TBC: sem que negue sua importância histórica, se apresenta como possibilidade de superação, ao encontro de uma vocalidade que não vise um padrão final definido formalmente, mas se nutra das tensões, desejos e dores do brasileiro, sob uma perspectiva histórico-dialética. Sobre este momento de afirmação do Teatro de Arena, lembra José Renato:

Mas nessa época também começaram a se desenvolver ideias políticas, de conquistas, de teorias marxistas, desenvolvimento de teorias marxistas. A história da reforma agrária começou a ser muito discutida no Brasil. O papel político das agremiações e dos movimentos estudantis. Então a gente se engajou nessas propostas todas. E, no fim de 57, um dos elementos do grupo, que é o Rogério Duprat, chegou com um texto: tem um texto que o Guarnieri escreveu, ele está meio tímido para te mostrar, quer te mostrar, mas está meio tímido. Você não quer ler? [...] Chamava-se *Cruzeiro lá do Alto*. Eu fui ver o texto, achei interessante, tinha umas coisas meio

românticas, mas era muito bom. Então, vamos fazer, se vocês quiserem, vamos fazer.¹¹ Mas muda o título, arranja outro título. [...] Ninguém sabe o que é o Cruzeiro lá do Alto... que era uma cruz no alto do morro. Então, o Guarnieri, no dia seguinte, veio com outro título. *Eles não usam black-tie* (Renato; Teixeira, 2002-2003, inédito).

Em busca de uma vocalidade poética brasileira

1

Tratava-se da busca por um dizer brasileiro, manifestação cênica de situações dramáticas afinadas a “problemas brasileiros, que exibissem gestual e vocabulário brasileiro, que discutissem as nossas vidas, nossos problemas, nosso cotidiano e as nossas lutas políticas” (Renato; Teixeira, 2002-2003, inédito). A escolha da canção-tema da peça *Eles não usam black-tie* ilustra bem o movimento de ir ao encontro de uma vocalidade brasileira. Novamente, José Renato é quem conta.

A música do *Black-tie* foi engraçada. A gente se encontrava sempre ali em frente, no Redondo, aquele bar de frente do *Arena*. O Adoniran Barbosa, que ficava sentado lá com a sua caixinha de fósforo... a gente brincava com ele. [...] Então a gente foi lá para o Adoniran... Adoniran, há uma peça aí... você não quer bolar um sambinha pra gente? Como é que é a história? Então o Guarnieri sentou com ele, contou a história ... daí duas horas ... o Guarnieri foi pro ensaio ... tem um sambinha do Adoniran, é esse aqui!

O nosso amor é mais gostoso
Nossa saudade dura mais
O nosso abraço mais apertado
Nóis não usa as bleque tais

Minhas juras são mais juras
Meus carinho mais carinhoso
Suas mão são mãos mais puras
Seu jeito é mais jeitoso
Nóis se gosta muito mais
Nóis não usa as bleque tais
(Barbosa e Guarnieri, 2002).

O samba de Adoniran, vindo praticamente da rua, abre alas para a presença da canção brasileira na poética teatral do *Arena*. Por se constituir de uma vocalidade estabilizada nas tramas melódicas e rítmicas, a canção brasileira abre perspectivas

¹¹ Embora preferisse *Chapetuba Futebol Clube*, primeira peça de Vianinha, José Renato opta por montar o *Black-tie*, pois “o *Chapetuba* tinha uma mulher só, e a gente tinha muitas mulheres no elenco, e eu tinha que aproveitar as mulheres do elenco. Então, vamos deixar o *Chapetuba* para depois, vamos fazer primeiro o *Black-tie*. E aí o *Black-tie* foi sucesso brutal” (Renato; Teixeira, 2002-2003, inédito).

poéticas, de expansão de recursos e qualidades vocais, e cênicas, por evoluir em uma fronteira entre fala e canto.

Ao escutar um disco em que Gilberto Gil recriava sambas de Germano Mathias, Luiz Tatit lançou uma tese de que *toda a canção popular nasce de uma fala*. Ele diz: “Na canção, por trás de uma voz que canta há uma voz que fala e, reciprocamente, por trás de uma voz que fala há uma voz que canta, em um equilíbrio de malabarista entre letra, melodia e ritmo” (Tatit, 2002, p. 10-11). No plano teatral, a atriz e o ator malabaristas habitam um espaço em que há uma imantação do canto no dizer, um lugar que alguns cancionistas tocam, quando estabilizam uma fala brasileira em um desenho melódico, que já não é fala e ainda não é canto. A canção impulsiona a vocalidade brasileira, fruto de um circuito entre o dizer e o cantar: na fala, o brasileiro “se diz cantando”, professa Sara Lopes. Donde concluímos que “a fala no teatro aproxima-se da música” (Lopes, 1997, p. 19). Valendo-se da proximidade da vocalidade da canção com a fala brasileira, atrizes e atores podem percorrer um caminho de acesso a dizeres que concretizem cenicamente questões urgentes de nossa realidade, em condição épica e dramática. O samba, fonte de prazer latejante de dor, por suas origens na condição escrava do povo negro, oferece possibilidades de contato com ressonâncias profundas da pessoa brasileira, em contexto histórico.

Myrian Muniz, aluna de Maria José de Carvalho e atriz do Arena, pode iluminar a questão da voz e da vocalidade brasileira. Sobre sua professora, ela disse: “Ela nos fez vivenciar todas as sugestões de uma verdadeira experiência de dicção. Quem impostou demais, com o tempo *desimpostou*” (Machado Neto, 2018, p. 99). Ou seja, o trabalho vocal desenvolvido na EAD – e presente no Arena, por extensão – coloca-se como meio e não como fim. Em sua atuação como professora e diretora, Myrian nunca propôs um treinamento técnico da voz, pois cada poética exige e engendra uma técnica. Sua abordagem possuía dois campos imbricados: o *cantar coletivo*, como forma de contato consigo e com o invisível da palavra e da voz; um trabalho de *descoberta e lapidação da palavra*, feito diretamente sobre o material textual, de “vocalização do logos”, na denominação contemporânea de Adriana Cavarero (2011).

Eis algumas pistas para o estudo da vocalidade no projeto teatral de Vianinha, em sintonia com os princípios do Teatro de Arena. Um segundo aspecto relevante para esta tarefa é o espaço cênico. José Renato ressalta o aspecto econômico para a adoção da

configuração: “enquanto eles gastaram, naquela época, quarenta contos para montar o espetáculo do TBC, nós gastamos quatro contos com o nosso” (SNT, 1982, p. 85). Além desta dimensão, o espaço em arena permite a proximidade necessária para que o público se reconheça nos atores e atrizes e, portanto, favorece a dicção de uma vocalidade poética brasileira. Diferentemente do espaço frontal, em que o público todo se volta para um quadro diante de si, colocado de forma a separá-lo do palco, na disposição circular, o público se vê, se contempla, o que provoca um reconhecimento coletivo: de um lado, o que acontece em cena me diz respeito; de outro, quem representa é igual a mim, eu posso também ocupar seu lugar. Quer dizer, o ator não é um especialista em provocar emoções, mas alguém que me faz pensar sobre a minha condição ética e política.

Estes princípios vão estar presentes fortemente no espetáculo *Opinião*, montado no final de 1964 e escrito por um coletivo de artistas: Armando Costa, Ferreira Gullar, Denoy de Oliveira, João das Neves, Paulo Pontes, Pichin Plá, Tereza Aragão e Vianinha (Betti, 1997, 325-326). O Grupo Opinião.

Perseguido e procurado pela polícia paulistana, Augusto Boal foge para o Rio, pois ainda não havia integração nacional das polícias.¹² Ali dirige *Opinião*, que estreou em 11 de dezembro, no ano do golpe.

2

A primeira resposta do teatro ao golpe foi musical, o que já era um achado. No Rio de Janeiro, Augusto Boal – diretor do Teatro de Arena de S. Paulo, o grupo que mais metódica e prontamente se reformulou – montava o show Opinião. Os cantores, dois de origem humilde e uma estudante de Copacabana, entremeavam a história de sua vida com canções que calhassem bem. Neste enredo, a música resultava principalmente como resumo, autêntico, de uma experiência social, como a opinião que todo cidadão tem direito de formar e cantar, mesmo que a ditadura não queira. Identificavam-se assim para efeito ideológico a música popular – que é com o futebol a manifestação chegada ao coração brasileiro – e a democracia, o povo e a autenticidade, contra o regime dos militares. O sucesso foi retumbante (Schwarz, 1978, p. 80).

A união de música, democracia, povo e autenticidade, em que canção e fala se confrontam, constitui montagem teatral, sem que se perca o roteiro musical impresso na forma de show. Uma rapsoda e dois rapsodos costuram cantos em polifonia cênica: borram-se os limites entre atriz e cantora, ator e cantor. Nara Leão, carioca bossa-nova, Zé Kéti, sambista carioca, e João do Vale, maranhense sertanejo: classe média, favelado e

¹² Informação verbal dada ao autor, por ocasião da montagem de *Zumbi*, em Lisboa (1978).

nordestino.

O enredo, que mescla elementos autobiográficos justapostos a dados da miséria brasileira, foi concebido organicamente, a partir do depoimento do trio de artistas. Na primeira parte, o mundo se apresenta pelos pontos de vista dos três. Na segunda, os olhares procuram ressonâncias no teatro, no cinema e na música do Brasil do início dos 60. No filme *Memórias do Grupo Opinião*, dirigido por Paulo Thiago (2019), podemos ter uma ideia da notável e incomum proximidade entre elenco e público, engendrando-se um contato interpessoal e um reconhecimento mútuo. O primeiro gesto dos artistas do Arena e do Opinião foi o da união, convite estendido diariamente ao grande público que assistiu ao espetáculo. Neste espaço cênico, imaginamos o toque sutil da voz delicada de Nara¹³ impregnado de realidade. A conexão musical de três artistas representantes de distintas realidades brasileiras redimensiona a bossa-nova pela inserção de temas sociais e políticos,¹⁴ em forma de samba e xaxado, antes domesticados e estilizados.¹⁵

A combinação rapsódica de vocalidade – fala e canção – e espaço cênico circular será aprimorada no *Arena conta Zumbi*, de Boal, Guarnieri e Edu Lobo, estreado no ano seguinte, principalmente pela inserção de uma fábula. Sobre este momento histórico, em que *Opinião* e *Zumbi* são participantes teatrais fortemente ativos, observa Roberto Schwarz (1978, p. 81):

Em continuidade com o teatro de agitação da fase Goulart, a cena e com ela a língua e a cultura foram despidas de sua elevação ‘essencial’, cujo aspecto ideológico, de ornamento das classes dominantes, estava a nu. Subitamente, o bom teatro que durante anos discutira em português de escola o adultério, a liberdade, a angústia, parecia recuado de uma era. Estava feita uma espécie de revolução brechtiana, a que os ativistas de direita, no intuito de restaurar a dignidade das artes, responderam arrebatando cenários e equipamentos, espancando atrizes e atores. [...] Esta combinação entre a cena ‘rebaixada’ e um público ativista [o movimento estudantil, vanguarda política do país] deu momentos teatrais extraordinários, e repunha na ordem do dia as questões do didatismo. Em lugar de oferecer aos estudantes a profundidade insondável de um texto belo ou de um grande ator, o teatro oferecia-lhes uma coleção de argumentos e comportamentos bem pensados, para imitação, crítica ou

¹³ Nara tinha voz pequenininha. Boal, diretor, se senta na plateia. Pede que olhe para ele quando canta. Ele se move, cada vez mais longe. Pois a voz é como o olhar, quando mede e mira um objeto longe, ele dizia. Informação verbal dada ao autor, por ocasião da montagem de *Zumbi*, em Lisboa (1978).

¹⁴ O contato com o samba de Zé Kéti, Cartola e outros cancionistas, já era feito antes do *Opinião*, como conta Carlos Lira no filme de Paulo Thiago (2019): foi ele quem apresentou a Nara estes compositores. Em seu primeiro disco, *Opinião de Nara* (1964), há dois sambas de Zé Kéti e uma canção de João do Vale.

¹⁵ Em 1966, Vinícius de Moraes e Baden Powell lançaram os *Afro-sambas*, nos quais o grande violonista tingia com batidas dionisíacas o som apolíneo do também admirável João Gilberto.

rejeição. A distância entre o especialista e o leigo diminuía muito.

Cena, língua e cultura desnudadas provocam o aparecer de uma vocalidade poética brasileira no teatro.

Um salto para *Rasga coração*

1

Imagem 1 - Leitura de *A longa noite de Cristal* no Teatro Santa Rosa, em 1974]



Fonte: Editora Temporal - © Funarte. Disponível em:
<https://www.temporaeditora.com.br/livros/a-longa-noite-de-cristal>. Acesso em: 01 dez. 2024.

Contemplo a foto de uma noite inesquecível no Teatro Santa Rosa, em Ipanema. Paulo Gracindo ao centro, terno e sapatos brancos. Bibi Ferreira, a diretora da leitura de *A longa noite de Cristal*, de Oduvaldo Vianna Filho, num plano mais alto, atrás. Lembro-me

vivamente de como a voz de Paulo soava plena de presença, matizada pelo desenrolar da fábula do âncora televisivo Cristal, fluminense fanático, que ao transgredir o roteiro de superficialidades imposto pelo telejornal, provoca seu isolamento e decadência. Não muito tempo antes, em 16 de julho de 1974, Vianinha falecera. Havia uma atmosfera de luto e respeito na fala introdutória de Paulo Pontes, em que contextualizava a obra em sua dramaturgia, ressaltando a potência reflexiva do texto. Havia apenas uma intervenção sonoplástica: o *Hino do Fluminense*, de Lamartine Babo, fechava a peça. Vianinha, conta-se, era botafoguense.

Vianinha nasceu em 1936. O câncer no pulmão (os primeiros sinais apareceram em 1972, quando fez uma abreugrafia para trabalhar na Globo) silenciou-o em 16 de julho de 74. [...] E sua trajetória como homem de teatro, legítimo representante da fecunda geração que emerge na vida nacional no fim dos anos 50 nos remete invariavelmente ao dramático cerne da questão do intelectual e do artista responsável (e militante) de sua geração: o golpe militar de 64. O país foi sufocado, a respiração começou a ficar difícil para o comunista Vianna: mudou, para não aceitar passivamente a derrota. Nunca lhe faltou esta capacidade. Ele insistiu: 'uma derrota não significa a falência de nossas convicções mas, sim, a fragilidade de nossos planos de ataque. E, então, é preciso aprimorá-los'. Tentou. Até o fim (Peixoto *in* Vianna Filho, 1983, p. 13).

A fala do diretor e ator Fernando Peixoto, no Prefácio do livro *Vianinha. Teatro, televisão, política*, organizado por ele, entrevê, na frase final, as circunstâncias da escrita de *Rasga coração* e a urgência de imprimir suas derradeiras reflexões, na forma teatral, que constantemente habitou e na qual constituiu-se em um dos principais autores a fomentar uma dramaturgia brasileira, comprometida com a leitura crítica e o posicionamento diante da realidade. No prefácio a *Rasga coração*, escrito em fevereiro de 1972, ele sintetiza o enredo e o propósito da peça.

Rasga coração é a história de Manguari Pistolão, lutador anônimo, que depois de quarenta anos de luta por aquilo que ele acha novo, revolucionário, vê o filho acusá-lo de conservadorismo, antiguidade, anacronismo. Para investigar essas razões, a peça ilumina quarenta anos de nossa vida política, mostrando a repetição do conflito de percepção do verdadeiramente novo. Esse conflito se dá na percepção de gerações diferentes mas, principalmente, estala dentro de cada geração, e é dentro de cada uma delas que se define. [...] No final, no frígido dos ovos, o revolucionário para mim, o novo, é o velho Manguari. Revolucionário seria a luta contra o cotidiano, feita de cotidiano. A descoberta do mecanismo mais secreto do cotidiano, que só sua vivência pode revelar (Vianna Filho, 2018, p. 17).

A tática anticapitalista, clara, sucinta e precisa, surpreende pela atualidade: em nosso mundo crescentemente digitalizado e dominado pela propaganda, será preciso falar contra as palavras e cantar contra as músicas, para flagrar seu avesso.

A princípio, Vianinha elege o Rio de Janeiro como cenário da peça, por centralizar o fluxo histórico, no período em que a ação se processa. De outra parte, a cidade é também o espaço de formação e difusão da música brasileira, em especial do samba, o que abre para o autor enormes possibilidades de articulação dramaturgica. Contudo, *Rasga coração* não é um musical, a despeito da alusão ao Teatro de Revista no final do primeiro ato: sonoridade¹⁶ e visualidade cênicas se imbricam em camadas profundas da memória. Vianinha compõe uma dramaturgia sonora que opera harmonicamente com as linguagens da encenação e abre perspectivas múltiplas de sentido.

Como sabemos, o título da peça deriva de uma canção de Catulo da Paixão Cearense e Anacleto de Medeiros, *Rasga o coração*, cuja primeira estrofe será entoada por duas vezes, na abertura e no fecho da obra.

Se tu queres ver a imensidão do céu e mar
Refletindo a prismação da luz solar
Rasga o coração, vem te debruçar
Sobre a vastidão do meu penar (Vianna Filho, 2018, p. 23).

Rasga o coração apresenta um rico (e conturbado)¹⁷ percurso histórico. Em 1896, Anacleto de Medeiros (1866-1907) compõe um *schottisch*,¹⁸ chamado *Yara*. Segundo o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (2021), em 1907 Catulo da Paixão Cearense (1866-1946) coloca os versos de seu poema *Rasga o coração* na melodia original e a transforma em modinha, um grande sucesso na voz do cantor Mário Pinheiro. De outra parte, 15 de novembro de 1926 marca a estreia, no Rio de Janeiro, no Teatro Lírico, do *Choros Nº 10* de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), em que o compositor realiza uma espécie de síntese da modinha *Rasga o coração* com o *schottisch Yara*, na segunda parte da obra, escrita para orquestra e coro. Em 1952, Vicente Celestino (1894-1968) grava talvez a

¹⁶ Sonoridade cênica se refere a toda manifestação acústica da encenação: vocalidades e sonoplastias, que incluem ruídos produzidos em cena.

¹⁷ “Em 1952, Guimarães Martins, jornalista carioca membro da Associação Brasileira de Imprensa, residente em Copacabana, apresentou uma petição contra o compositor Heitor Villa-Lobos alegando perdas e danos. O jornalista, cessionário das obras de Catulo da Paixão Cearense, alegou que Villa-Lobos teria plagiado a música de autoria de Catulo e Anacleto de Medeiros, intitulada *Rasga o Coração*. O plágio teria ocorrido na composição do *Choros n. 10*, intitulado de forma homônima, escrito por Villa-Lobos em 1926” (Arcanjo Júnior, 2018, p. 217).

¹⁸ O *schottisch* é um ritmo dançante da metade final dos 800 e início dos 900, matriz do xote nordestino.

interpretação mais difundida da canção. Há, portanto, três versões contidas na obra *Rasga o coração: o schottisch Yara*, muito executada por bandas no início do século XX;¹⁹ a modinha *Rasga o coração*, cantada por Mário Pinheiro e Vicente Celestino; e o *Choros N° 10*, peça de Villa-Lobos, cujo subtítulo é *Rasga o coração*.

A qual destas leituras se volta Vianinha, para colocá-la como tema principal e título de sua derradeira criação teatral? Guiados pela citação poética dos versos de Catulo, escolhemos imediatamente a modinha. Trata-se de um convite à compaixão feito por quem sofre. Para Vianna, escritor de esquerda e militante, “um lutador até o último instante, um construtor de cultura”, testemunha Fernando Peixoto (Peixoto *in* Vianna Filho, 1983, p. 13), é muito clara a identidade de quem sofre: a classe explorada. A iluminação solar prismatizada, horizonte utópico que se afasta na medida de nosso movimento de aproximação – disse certa vez Eduardo Galeano, exige que o coração se rasgue para o outro, se *compadeça*, padeça junto. Luiz Paixão Borges (2021, p. 162) nos propõe uma análise complementar.

A música tema, extraída do cancionário popular, apresenta de forma épica, e ao mesmo tempo dramática, a totalidade da peça, num virtuoso jogo de distanciamento e aproximação: ao convidar o leitor/espectador a ‘ver’ a imensidão da história sob um olhar crítico, propõe que ele rasgue o seu próprio coração e se debruce na trajetória do personagem, ao mesmo tempo em que rasgar o coração é expor as contradições do país e o sofrimento do povo brasileiro.

Podemos também imaginar a presença do *Choros N° 10*, pulsando simultaneamente, na inspiração para o título, como palimpsesto sonoro. Obra monumental, de alta densidade e tensão instrumental, expressa o principal fito do projeto musical de Villa-Lobos, delineado quando acolhe a música popular no espaço composicional erudito. Assim coloca José Miguel Wisnik (2007, p. 61):

É, portanto, no movimento pelo qual desreprime o lastro de sua experiência com a música popular, posto em contato com o repertório da vanguarda europeia, que Villa-Lobos desencadeia, nos anos vinte, o impulso gerador de sua obra, que se confunde com uma espécie de visão sonora do Brasil.

¹⁹ Há uma gravação excelente do *schottisch-xote Yara*, que capta a leveza da dança de salão, feita pelo maestro e arranjador Rogério Duprat (1980), incluída no LP e CD *Evocação IV – Anacleto de Medeiros*, lançado em 1980.

Haveria, assim, já aqui, mesmo que em dissonância ideológica, propósitos semelhantes entre Villa-Lobos – captar uma visão sonora do Brasil – e Vianna Filho – encenar uma visão política do Brasil: aquela mítica, esta histórico-dialética. Em outro texto, *Getúlio da Paixão Cearense*, Wisnik (1972, p. 173-174) antevê a dimensão política do *Choros Nº 10*, ao reconhecer nele elementos propulsores da atuação futura de Villa-Lobos, quando o compositor proporá,

como um duplo de Getúlio Vargas e pai da pátria macunaímico, a conversão do país num grande orfeão cívico (por ocasião da ditadura do Estado Novo, de 37 a 45, quando pôs em prática um projeto cívico-pedagógico com que procurava, pelo ensino de música nas escolas, dar ampla penetração à música ‘elevada’, em oposição a expansão da música de massas e do rádio) (Wisnik, 2007, p. 62).

Mesmo ausente do *Dossiê de pesquisa*, o *Choros Nº 10* talvez esteja presente na concepção de Vianinha, que seguramente conhecia a obra, como uma camada dramaturgica implícita, pulsação oculta da memória do Estado Novo, no percurso de todo o segundo ato da peça.

Na citação dos primeiros versos da primeira estrofe da canção de Catulo e Anacleto, Vianinha informa: “música *Rasga o coração*”. Catulo, Anacleto e Villa-Lobos também dizem: *Rasga o coração*. Entretanto, no título da peça, Vianinha omite o artigo e escreve: *Rasga coração*. Que há de significativo na passagem do *coração* de objeto a vocativo? Para os três compositores, há uma ordem imperativa para o sujeito oculto – tu – para que rasgue o coração. O título de Vianinha já enfatiza a presença da voz, implícita na própria função sintática, e evoca a coragem imprescindível para “se debruçar na vastidão do meu penar”. Maria Sílvia Betti aprofunda “o apelo dirigido sem mediações a essa entidade una”:

Símbolo que evoca a nação e o nacional em seus atributos, o coração é a essência e a imagem máxima da integridade, que só poderá querer se ‘rasgar’ no desejo da revelação e do transbordamento afetivo e emocional. O ato revelador será, dessa forma, um ato de rompimento, de fratura, de cisão. A unidade é inviável, pois nela está resguardado o mito: é desejável que o coração se ‘rasgue’ para que o ato de revelação se processe, o conteúdo se exponha e o mito se desarticule (Betti, 1997, p. 309).

Em algum lugar, Villa-Lobos diz que o mapa do Brasil é um coração, e sua batida é o metrônomo da vida. A música da vida toca no ritmo do coração. Impossível não pensar no cartaz e capa do programa da montagem de estreia de *Rasga coração* no Teatro Sérgio Cardoso, em 1980, de autoria de Romero Cavalcante.

Imagem 2 – Romero Cavalcante. Cartaz da montagem original de *Rasga coração*.



Fonte: <http://projutorepublica.org/poesiaeprosa/autor/catulo-da-paixao-cearense/?sm=5> (UFMG).

Sobre o papel das músicas na escritura de *Rasga coração*, Maria Sílvia Betti (1997, p. 305) considera que “funcionam como vinhetas temáticas e atuam como elementos de quebra do realismo e de captação de dados de época”. Além destas importantes funções como operadoras dramáticas, referentes a interrupções do fluxo narrativo, quando as personagens cantam, suas memórias (afetivas, pois é o afeto que crava as marcas), sejam impregnadas de lutas políticas, desejo de liberdade ou contatos amorosos e odiosos, revelam-se pela brecha da canção.²⁰ Este fecho de luz sonora lançado pela personagem ilumina a cena histórica, como a Musa Clio, Glória, Musa da História, lança luz sobre o passado. A canção *abre a cortina do passado*. Há uma constante articulação entre passado e presente. Em *Rasga coração*, este gesto desvela as contradições históricas em constante fricção com o presente, sem que se perca a presença da personagem, com seu ponto de vista, com seu ponto de escuta.

Rasga coração resgata o passado e recupera dados considerados pertinentes para a elucidação do presente. [...] O instrumento da consciência criadora, que urde os fatos dramáticos e empreende a crítica da história nacional, é a memória. É ela que tece relações e fixa significados (Betti, 1997, p. 301).

A música conecta processos históricos por meio de personagens

que incorporam os traços mais típicos das mentalidades correspondentes às principais facetas de cada período: o fiscal 666, das Brigadas Sanitárias do Rio de Janeiro, pai de Manguari, associado à mentalidade vigente durante a República Velha; Camargo Velho, o militante heroico que abdica da própria juventude em prol da causa partidária no período do Estado Novo; Castro Cott, membro da Ação Integralista Brasileira; Luís Campofiorito, apelidado de Lorde Bundinha, boêmio e apreciador incondicional dos prazeres da vida; o próprio Manguari quando jovem, dividido entre a admiração pelo companheiro de militância Camargo Velho e o hedonismo anárquico do amigo Lorde Bundinha (Betti, 1997, p. 295).

Cada uma destas personagens Vianinha dotou de uma *canção-tema*, espécie de senha de ingresso nestes marcos históricos significativos. 666, Fiscal do Serviço de Saneamento do Rio de Janeiro, pai de Manguari, canta *Rato, rato, rato*, polca de Casemiro Rocha e Claudino Costa, do Carnaval de 1904, “inspirada nos pregões de compradores de ratos [...] que depois os revenderão à Saúde Pública a tostão e dois tostões por cabeça” (Vianna Filho, 2018a, p. 226). Quando, no segundo ato, esclerosado, 666 planta feijões pelo

²⁰ *Brecha Brecht*, dizia o grande artista e professor Paulo Macedo, com intuição poética inigualável.

palco, a canção correspondente é *Luar do sertão*, como *Rasga o coração* também de Catulo da Paixão Cearense, em parceria com João Pernambuco (1883-1947), fundo musical nostálgico da plantação. Camargo Velho, militante comunista, entoava o *Hino a João Pessoa*, Hino da Revolução de 30, como ele mesmo anuncia (Vianna Filho, 2018, p. 25). Castro Cott, o Hino da Ação Integralista Brasileira. Catulo aparece implicitamente na canção-tema de Lorde Bundinha, o *Corta-jaca*, maxixe de Chiquinha Gonzaga. Conta-se que em 1914, o compositor observou ao presidente Hermes da Fonseca que nas festas palacianas não se tocava música popular. Ao escutar a conversa, a primeira-dama Nair de Teffé ensaiou o *Corta-jaca* ao violão, e apresentou em uma recepção diplomática. O gesto repercutiu a ponto de o senador Rui Barbosa, inimigo político de Hermes, discursar na tribuna:

[...] aqueles que deviam dar ao país [país] o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o corta-jaca à altura de uma instituição social. Mas o corta-jaca de que eu ouvira falar há muito tempo, que vem a ser ele, Sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque do cateretê e do samba (ChiquinhaGonzaga.com, 2024).

Além da sensualidade do maxixe como dança, este fato colabora para o aspecto transgressor da canção de Chiquinha, e justifica a escolha de Vianinha para desenhar musicalmente a personagem Lorde Bundinha.

A sonoplastia participa também deste pêndulo histórico, ao trazer um sabor carregado de autenticidade, por vozes, jingles, pregões e temas musicais gravados na época, que aparecem muitas vezes de forma acusmática. Por outro lado, a sonoplastia evoca de fora, como manipuladora dos trilhos do trem do tempo no sentido do passado: o desenrolar sonoplástico contribui fortemente para a criação e manutenção do fluxo cênico.

Resta a questão: como se constrói a vocalidade cênica?

3

Quando lemos *Rasga coração*, escutamos silenciosamente as vozes das personagens, barulhos e músicas. Mergulhamos em um processo inverso ao do autor: somos convidados a desmontar a urdidura da dramaturgia, nossa leitura é rapsódica. As notas de pé de página são breques no fluxo do texto, que além de esclarecerem e provocarem questões, remetem ao *Dossiê de pesquisa*, que Vianinha compôs com o auxílio da jornalista Maria Célia Teixeira, para a elaboração da peça.²¹ Assim, gírias, pregões e canções ganham o

²¹ A respeito da importância do *Dossiê de pesquisa* como propulsor do processo da criação dramática de

significado histórico ao serem inseridas no tecido dramaturgico por Vianinha. Entretanto, quando assistimos ao espetáculo, desta incumbência responsabilizam-se atores e atrizes: toda a vasta pesquisa que embasa cada cena expressa-se na ressonância do dizer. Poderia um diretor, talvez em espaço acadêmico, propor uma encenação com legendas que traduzissem gírias, esclarecessem pregões e contextualizassem canções. Mesmo nesta situação, restará em aberta a concepção poética da voz: como fazem a atriz e o ator para desvendar a vocalidade cênica, especialmente quando se trata de dizeres brasileiros de outras épocas? Podemos problematizar a questão sob três perspectivas, sempre *corpóreo-sonoras*:²² canções, gírias e pregões.

Quando canto, a canção me conduz. A melodia estabilizada define ritmos e pausas, como uma partitura sonora. Mesmo que possamos variar a linha melódica e o ritmo – como relação de pausas e durações, haverá sempre uma trilha em torno da qual quem canta ou toca caminha. Assim também Paulo Moura, quando executa um choro, cria antecipações rítmicas que nos dão a sensação de flutuação em torno do tempo, mas não deixamos de reconhecer o tema. Deixar-se conduzir pela canção, na poética da voz de *Rasga coração*, propicia o contato direto com contextos históricos, que a Música Brasileira oferece com grande riqueza. Não por acaso Vianinha coloca canções como pontos singulares dramaturgicos de abertura de flashbacks: é possível por meio de canções contar a História do Brasil, em especial do Rio de Janeiro, a partir do início do século XX. Além disso, a peculiaridade do brasileiro de *dizer cantando* sugere e induz pistas e itinerários de criação da vocalidade de pregões e diálogos impregnados de gírias, fontes de sabores e saberes históricos.

O sentido das canções, gírias e pregões, construído de modo indutivo ou dedutivo, pela parte ou pelo todo, manifesta-se na ressonância da voz, em constante relação com comparsas cênicos e público. Será preciso que o ator ensaie estas ressonâncias em situação, isto é, envolto pelas circunstâncias da cena. Encontrar a dimensão justa da voz não será

Rasga Coração, afirma Maria Sílvia Betti, na *Apresentação* do livro: “Nenhuma outra peça da dramaturgia brasileira, até o momento em que nos encontramos, envolveu tantas camadas de matéria histórica tão densamente constituídas e dramaturgicamente representadas como *Rasga coração* o faz em seu monumental painel épico da vida nacional no século XX” (Vianna Filho, 2018a, p. 11).

²² É atualmente comum a afirmação de que *corpo é voz e voz é corpo*. Entretanto, se entendemos o corpo como matéria, rigorosamente a voz é *emanação* do corpo, posto que é sinal impresso na matéria. A voz é corpo, porque nele se forja, dele emana e carrega marcas profundas desse corpo. Dialeticamente, a voz é um sinal que viaja no ar e onda a onda se transmite. A vocalidade, portanto, é plenamente impregnada da pessoa, transformada em vibrações singulares: cada voz é única e porta ressonâncias físicas, dependentes das caixas corporais; psicofísicas, relacionadas à memória e ao desejo; e relacionais, no contato com outras pessoas e o mundo.

um problema somente acústico, pela manipulação direta dos parâmetros físicos definidores da voz e do som, quais sejam: intensidade, duração, altura e timbre.²³ Em abordagens fortemente analíticas, tal parametrização pode se multiplicar em diversos *subparâmetros*.²⁴ Uma concepção sintética propõe a adoção de três parâmetros compositivos, também codependentes: respiração – associada à intensidade, ressonância – correspondente à combinação de altura e timbre, e ritmo – expressão da duração. Esta proposição sugere um vínculo direto com parâmetros corporais semelhantes, expandindo-se até, por exemplo, ressonâncias da memória. São estas ressonâncias que atuam na formação do sentido.

Todos estes enfoques obedecem a um princípio cardinal, uma hipótese poética: a vocalidade cênica se realiza em relação, no circuito entre participantes do ato teatral, atrizes, atores e público. Em suas aulas e ensaios, Myrian Muniz afirmava e reafirmava continuamente este pressuposto, muitas vezes confirmado com exemplos vivos, como ela dizia. Quando nasceu seu primeiro filho, em junho de 64, os ensaios iniciais de *O Tartufo*, com o Teatro de Arena, aconteciam em volta da mesa da sala de sua casa. Não era leitura estática. A mesa estava no centro, porém *ler era dizer*. As relações logo apareciam, e quando menos se esperava, atores e atrizes já estavam de pé e adivinhavam cenas aos olhos do diretor Augusto Boal. A palavra vibrátil irradiava-se no calor das relações. Esse pressuposto embasa também a *Análise ativa*, proposta por Stanislavski e difundida por Maria Knebel (2006) e Eugênio Kusnet (1985), notadamente nos *estudos*, atividade que ocupa o centro do método. A partir de um fragmento do texto em estudo, a dupla de improvisadores define o *arranque*, baseado nas circunstâncias propostas, o *clímax* da cena e sua *coda*. Com estes três pontos definidos, a dupla conduz o jogo e, num processo iterativo, se aproxima tangencialmente do texto. Consiste em “ler a peça pelas pernas”, no dizer do diretor Anatoli Vassiliev, no prefácio do livro (Knebel, 2006, p. 5-7).

Em síntese, o processo de prospecção e descoberta da vocalidade e da atuação se dá entre quem joga – atrizes e atores, cantoras e cantores, artistas teatrais – e depende fundamentalmente da relação.²⁵ Será neste campo de jogo que a canção, em contato com

²³ Estas grandezas são *codependentes*: é impossível isolar, por exemplo, a intensidade do som, pois ele sempre vai durar um dado intervalo de tempo, soar em uma dada altura e com um timbre próprio.

²⁴ Ver uma proposta pedagógica de Maria José de Carvalho nas páginas 159 e 160.

²⁵ Myrian Muniz dá um passo provocador adiante, quando postula a existência de vínculos entre relações teatrais e pessoais: o trabalho teatral, quando confronta personagens, confronta pessoas.

diálogos, gírias e pregões, poderá compor a complexa e polifônica vocalidade cênica de *Rasga coração*.

Referências

ARCANJO JÚNIOR, Loque. O Dossiê Villa-Lobos e o Choros n. 10: modernismo, “plágio” e opinião pública em tempos de crise política no Brasil (1952-54). **Anais do IV Simpósio Villa-Lobos**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018. p. 217-234.

BARBOSA, Adoniran; GUARNIERI, Gianfrancesco. Nós não usa os bleque tais. *In: Reviva - Adoniran Barbosa*. CD. Rio de Janeiro: Som Livre, 2002.

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

BORGES, Luiz Paixão Lima. História e dramaturgia: passado e presente em *Rasga coração*, de Oduvaldo Vianna Filho. **Conexão Letras**, Porto Alegre, v. 16, p. 158-173, 2021,

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais**. Belo Horizonte, UFMG, 2011.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Verbete: Catulo da Paixão Cearense. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2021. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/catulo-da-paixao-cearense/>. Acesso em: 29 ago. 2024.

DUPRAT, Rogério. Yara (Anacleto de Medeiros). *In: Evocação IV - Anacleto de Medeiros*. São Paulo: Gravadora Eldorado, 1980.

GONZAGA, Chiquinha. Verbete: o Corta-jaca no Catete. ChiquinhaGonzaga.com. Disponível em: <https://chiquinhagonzaga.com/wp/escandalo-politico-o-corta-jaca-no-catete/>. Acesso em: 29 ago. 2024.

KNEBEL, Maria. **L'analyse-action**. Paris: Actes Sud, 2006.

KUSNET, Eugênio. **Ator e método**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1985. p. 97.

LIMA, Mariângela Alves de. Teatro brasileiro moderno - uma reflexão. **Dionysos**, Rio de Janeiro, n. 25, p. 21-29, 1980. (Especial Teatro Brasileiro de Comédia).

LOPES, Sara. **Diz isso cantando!** A vocalidade poética e o modelo brasileiro. Tese (Doutorado em Artes), Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

MACHADO NETO, Álvaro. Dicção e estilo por Maria José de Carvalho. **Sala Preta**, São Paulo, p. 87-110, 2019. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/340517194>. Acesso em: 18 ago. 2024.

MONTEIRO, Luciano. O Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada: uma página esquecida da História da Linguística. **Porto das Letras**, Palmas, v. 6, n. 5, p. 245-271, 2020. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/portodasletras/article/view/10180>. Acesso em: 18 ago. 2024.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1955.

RENATO, José; TEIXEIRA, Tunica. Entrevista de José Renato a Tunica Teixeira - (2002-2003). Inédito. Acervo gravado, de posse de José Raul Córdula Teixeira, a quem agradeço a gentileza de me ter concedido um trecho transcrito.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política, 1964-69**. In: SCHWARZ, Roberto. O Pai de Família e outros estudos. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

SILVA, Armando Sérgio da. **Uma oficina de atores: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita**. São Paulo: Edusp, 1988. p. 74

SNT (SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO). **Depoimentos VI. José Renato**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1982. p. 77-118.

TATIT, Luiz. **O cancionista**. São Paulo: Edusp, 2002.

VASCONCELOS, Emerson Adriano Gomes. **Magdalena Lébeis (1912-1984) e o canto de câmara no Brasil: a visão da intérprete sobre o preparo de suas performances**. Tese (Doutorado em Música), Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Vianinha**. Teatro, televisão, política. São Paulo: Brasiliense, 1983.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Rasga coração**. São Paulo: Temporal, 2018.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Dossiê de pesquisa**. São Paulo: Temporal, 2018a.

WISNIK, José Miguel. **Entre o erudito e o popular**. Revista de História, São Paulo, n. 157, p. 55-72, 2007.

WISNIK, José Miguel. **Getúlio da Paixão Cearense: Villa Lobos e o Estado Novo**. In: SQUEFF, Ênio; WISNKIK, José Miguel. O nacional e o popular na cultura brasileira (Música). São Paulo, Brasiliense, 1982.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Editora da PUC, 2000.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Sítios

ChiquinhaGonzaga.com. Disponível em: <https://chiquinhagonzaga.com/wp/escandalo-politico-o-corta-jaca-no-catete/>. Acesso em: 27/08/2024.

Filme

MEMÓRIAS do Grupo Opinião. Direção: Paulo Thiago. Depoimentos de João das Neves, Nara Leão, Maria Bethânia, Zé Keti, Antonio Pitanga. Roteiro: Paulo Thiago. Melodrama Produções Ltda, 2019, p&b/col., 71 min.

Submetido em: 31 ago. 2024

Aprovado em: 26 nov. 2024

Dados técnicos

Título: Dramaturgia em foco

Projeto gráfico: Fulvio Torres Flores (Univasf)

Logotipo: Jean Carlos Meira Cordeiro Junior (DACC-Univasf)

Editoração Eletrônica (incluindo diagramação): Fulvio Torres Flores

Revisão e adequação às normas: Fulvio Torres Flores

Imagem da Capa, autoria e fonte:

Descrição: Oduvaldo Vianna Filho (Excerto de fotografia, 1959). Arquivo da Biblioteca Nacional. Autoria da fotografia: desconhecida.

Fonte: Ficheiro: Oduvaldo Viana [sic] Filho, Fundo Correio da Manhã.tif.

Disponível em:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oduvaldo_Viana_Filho,_Fundo_Correio_da_Manh%C3%A3.tif?uselang=pt#Licenciamento

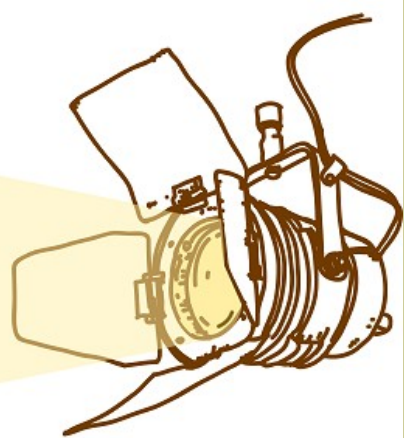
Formato do arquivo: Portable Document Format (PDF)

Formato do papel: 21 x 29,70cm

Fonte: Book Antiqua

Número de páginas: 179

Dramaturgia em foco



Publicação semestral do Grupo de Pesquisa
Narrativas e Visualidades - CNPq-Univasf