

**SANDRA RODART ARAÚJO**

*Corpo a Corpo* (1970) de Oduvaldo Vianna Filho: do  
texto dramático à encenação do Grupo Tapa de São  
Paulo (1995)

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
UBERLÂNDIA (MG)  
2006**

**SANDRA RODART ARAÚJO**

*Corpo a Corpo* (1970) de Oduvaldo Vianna Filho: do  
texto dramático à encenação do Grupo Tapa de São  
Paulo (1995)

DISSERTAÇÃO apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Rosangela Patriota Ramos.

**UBERLÂNDIA (MG)**  
**2006**

## FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UFU / Setor de  
Catalogação e Classificação / mg / 02/06

A663c

Araújo, Sandra Rodart, 1978-

Corpo a corpo (1970) de Oduvaldo Vianna Filho: do texto  
dramático à encenação do Grupo Tapa de São Paulo (1965) \\\  
Sandra Rodart Araújo. Uberlândia, 2006.

...140f. : il.

Orientador: Rosangela Patriota Ramos.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uber-  
lândia, Programa de Pós-Graduação em História.

Inclui bibliografia.

1. História e teatro - Teses. 2 . Vianna Filho, Oduvaldo, 1936-  
1974 – Corpo a corpo – Crítica e interpretação - Teses. I. Ramos,  
Rosangela Patriota. II. Universidade Federal de Uberlândia. Pro-  
grama de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930.2:792(81)(043.3)

**SANDRA RODART ARAÚJO**

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. <sup>a</sup> Dr. <sup>a</sup> Rosangela Patriota Ramos  
Universidade Federal de Uberlândia

---

Prof. <sup>a</sup> Dr. <sup>a</sup> Maria Helena Vicente Werneck  
UNI-Rio

---

Prof. <sup>o</sup> Dr. <sup>o</sup> Alcides Freire Ramos  
Universidade Federal de Uberlândia

## **DEDICATÓRIA**

Para:

Jacques, José e Elza

## AGRADECIMENTOS

O resultado final deste trabalho contou com a ajuda de muitos amigos, sem eles esta caminhada não teria sido possível.

Agradeço a minha orientadora Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosangela Patriota Ramos, primeiro pela paciência deste último ano. Ao fim de mais uma etapa avalio que a formação acadêmica conquistada até aqui se deveu aos nossos estudos em conjunto no NEHAC e à sua orientação sempre tão precisa. Uma formação acadêmica que não pressupõem apenas o aprendizado de uma profissão, mas uma nova maneira de encarar a vida mediada pelo amor à arte. Agradeço pela sua generosidade em compartilhar comigo documentos preciosos e ainda por ajudar a “fabricá-los”, quando das valiosas entrevistas para este trabalho. Agradeço pela sua amizade, pela presença nos momentos difíceis e pela convivência de todos estes anos.

Ao Prof.<sup>o</sup> Dr.<sup>o</sup> Alcides Freire Ramos as importantes contribuições no Exame de Qualificação, suas propostas apresentaram-se como um caminho a ser seguido em um momento de grandes dificuldades. Agradeço o seu interesse por este trabalho e as importantes conversas das suas disciplinas que sempre apresentavam algo novo. Ainda, pela sua constante presença e amizade destes anos.

Ao Prof. Dr. Pedro Caldas por participar do meu Exame de Qualificação. Sua leitura precisa e propostas foram fundamentais para a confecção deste resultado final.

A Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Helena Werneck por ter aceito compor a banca de defesa deste trabalho.

Aos Professores do Mestrado pelas disciplinas oferecidas. Os trabalhos ali desenvolvidos constituíram o primeiro passo dessa dissertação.

Aos amigos do NEHAC pelas reflexões, pelos congressos, pela convivência de sempre. Principalmente ao Rodrigo companheiro de jornada destes dois anos, a Maria Abadia pelas conversas e a Ludmila pela sua amizade e pela sua disponibilidade em sempre ajudar. Enfim, obrigado compartilharem as dificuldades, as alegrias e as dores deste trabalho.

Ao Grupo Tapa, em especial a Eduardo Tolentino pela gentileza de oferecer o material de vídeo, primordial para esta pesquisa. Ainda, por me receber para uma entrevista quando esta pesquisa estava em fase inicial. Muito obrigada!

A Zé Carlos Machado, ator do Grupo Tapa e protagonista deste trabalho, obrigada pela beleza de suas palavras. A forma mágica com que traduz o fazer teatral marcou esta dissertação e me marcou também. Obrigada por compartilhar estas riquezas. Ainda, pela sua disponibilidade em conceder a entrevista, imprescindível para a pesquisa.

A Jacques pelos nossos momentos mais felizes. Obrigada por ouvir os choros e os risos.

A minha família. Pai e Mãe obrigado por estarem tão próximos naqueles momentos mais difíceis, obrigado por sempre apontarem saídas e alegrias. Aos meus irmãos Toninho, Zé Carlos, Lúcia, Helder e Ismar obrigado pelo amor de vocês. Principalmente a minha irmã Nelma, sempre a responsável por ouvir todas as minhas amarguras, mas também a primeira a ouvir todas as alegrias; obrigada pela sua presença. Aos meus sobrinhos pela suas alegrias sem fim.

A Edinan, revisor paciente.

Agradeço a Capes pelo financiamento tão importante para o desenvolvimento desta pesquisa.

# Sumário

<b>Resumo.....</b>	<b>viii</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>ix</b>
<b>Introdução.....</b>	<b>01</b>
<b>Capítulo I – Historicidade do Texto Dramático <i>Corpo a Corpo</i> (1970), de Oduvaldo Vianna Filho.....</b>	<b>11</b>
INTERPRETAÇÕES SOBRE A OBRA DO DRAMATURGO ODUVALDO VIANNA FILHO.....	11
ENCAMINHAMENTOS POLÍTICOS E QUESTÕES ESTÉTICAS: AS PROPOSTAS DO DRAMATURGO ODUVALDO VIANNA FILHO NO PÓS-64.....	19
“ANÁLISE DE UMA DIVERGÊNCIA”: A ENCENAÇÃO DE A <i>LONGA NOITE DE CRISTAL</i> .....	34
CORPO A CORPO: SEUS TEMAS E POSSIBILIDADES FORMAIS.....	42
ESTRUTURA FORMAL, RUBRICAS E TRILHA SONORA EM <i>CORPO A CORPO</i> .....	56
<b>Capítulo II – Encenação de <i>Corpo a Corpo</i> pelo Grupo Tapa de São Paulo (1995).....</b>	<b>63</b>
A CENA TEATRAL COMO OBJETO DE ANÁLISE E APONTAMENTOS SOBRE O GRUPO TAPA DE SÃO PAULO.....	63
MAPEAMENTO DO ESPETÁCULO – RESIGNIFICAÇÕES E APONTAMENTOS EM <i>CORPO A CORPO</i> (1995).....	71
A MONTAGEM DE <i>CORPO A CORPO</i> (1995) – CONCEPÇÃO CÊNICA E RESIGNIFICAÇÕES CRIADAS PELO GRUPO TAPA.....	82
<b>Fotografias do espetáculo.....</b>	<b>98</b>
<b>Capítulo III – As Encenações de <i>Corpo a Corpo</i> (1971, 1975, 1995): a recepção dos críticos.....</b>	<b>99</b>
RECEPÇÃO E HISTÓRIA.....	99
A RECEPÇÃO DE <i>CORPO A CORPO</i> (1971): FORMA/CONTEÚDO FRENTE AO “EXPERIMENTALISMO”.....	103
A RECEPÇÃO DE <i>CORPO A CORPO</i> (1975): ATO COMEMORATIVO E RETOMADA DE IDÉIAS.....	114
RECEPÇÃO DE <i>CORPO A CORPO</i> (1995) – TEXTO DATADO OU ATUALIZAÇÃO DO DEBATE?.....	118
CONCEPÇÃO DOS CENÁRIOS: PROPOSTAS REALISTAS E SIMBOLOGIAS.....	120
<b>Considerações Finais.....</b>	<b>127</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>131</b>

## RESUMO

ARAÚJO, Sandra Rodart. *Corpo a Corpo* (1970) de Oduvaldo Vianna Filho: do texto dramático à encenação do Grupo Tapa de São Paulo em 1995. Uberlândia. 2006. Dissertação (mestrado em História Social) – Programa de Pós-graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia. 141p.

Nas décadas de 1960 e 1970, as artes no Brasil passam por mudanças estéticas, inclusive o teatro, que enfocamos, analisando a peça *Corpo a Corpo* (1970), de Oduvaldo Vianna Filho, inserida nessas propostas de mudança. Homem de teatro e militante do partido comunista no país, o dramaturgo pretende dialogar com as idéias da chamada vanguarda teatral de então. A princípio, discutimos a peça, situando-a em seu momento de criação; para então discutir sua encenação de 1995, pelo Grupo Tapa de São Paulo, que, ao atualizá-la cenicamente, atualiza também as questões suscitadas na década de 1970. Por fim, buscamos entender a recepção da crítica jornalística ao texto — encenado em 1971, 1975 e 1995. Como, ao analisarem *Corpo a Corpo*, os críticos conferem à peça a historicidade do tempo a que pertencem, nossa a proposta é perceber como a cena atualiza um texto do passado e suscita discussões do presente.

Palavras-chave: Teatro, Vianinha, cena, recepção.

**ABSTRACT**

ARAÚJO, Sandra Rodart. *Corpo a Corpo* (1970) de Oduvaldo Vianna Filho: do texto dramático à encenação do Grupo Tapa de São Paulo em 1995. Uberlândia. 2006. Dissertação (mestrado em História Social) – Programa de Pós-graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia. 141p.

In the 1960s and 1970s aesthetic changes marked arts in Brazil, including drama, which we discuss by analyzing *Corpo a corpo* (1970), a play that conveyed those changes and that was written by Oduvaldo Vianna Filho, a man of drama and a Communist Party enthusiast who intended to deal with ideas of the so-called drama vanguard at the time. To begin with, we discuss the play but placing it at the time when it was produced. Then we discuss its performance by the theater group Grupo Tapa de São Paulo in 1995; in bringing this play up to date Grupo Tapa did the same to questions raised in the 1970s. Finally we try to understand how this play — performed in 1971, 1975, and 1995 — was received by the journalistic criticism. As critics leave signs of the historicity of their time in their analysis of the play, we try to understand how the scene brings a text from the past up to date and stimulates the discussion of current issues.

# **Introdução**

*“O sentido de um acontecimento para a sua posteridade, enquanto se difere de seu sentido para a sua própria época ou de suas causas, está perpetuamente aberto a revisões”.*

*“A História, em suma, é inacabada no sentido de que o futuro sempre utiliza seu passado de novas maneiras”.*

*Peter Gay*

A epígrafe de Peter Gay que remonta a um “lugar comum” — a idéia de que o passado está sempre aberto a revisões e que a história é sempre história do presente — pode nos orientar em nossa reflexão sobre a prática historiográfica. Se o presente organiza o olhar para um passado distante ou próximo, como pensar uma temporalidade que organize os vários elementos que constituem a pesquisa de forma a se mostrarem inteligíveis? Aqui o pensamento de Michel de Certeau pode ser esclarecedor da relação entre passado e presente, pois esse autor entende a prática historiográfica conforme regras que lhe são próprias. Suas análises indicam que o ofício do historiador pertence a um lugar social, a uma prática e a uma escrita, que permeiam o trabalho historiográfico. Diz Certeau:

O que fabrica o historiador quando faz história? Para quem trabalha? Que produz? Interrompendo sua deambulação erudita pelas salas dos arquivos, por um instante ele se desprende do estudo monumental que o classificará entre seus pares, e, saindo para a rua, ele se pergunta: O que é esta profissão? Eu me interrogo sobre a enigmática relação que mantendo com a sociedade presente e com a morte, através da mediação de atividades técnicas.<sup>1</sup>

Esta pesquisa converge para essas prerrogativas e retoma, a princípio, a idéia de lugar social proposta pelo autor. Propomos aqui uma análise da peça *Corpo a Corpo* (1970), de Oduvaldo Vianna Filho<sup>2</sup>, e da encenação de 1995, feita pelo Grupo Tapa de São Paulo, ainda

<sup>1</sup> CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. 2<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Forense/Universitária, 2002, p. 65.

<sup>2</sup> De vida breve, Oduvaldo Vianna Filho — o Vianinha — deixou uma obra imprescindível para o estudo do teatro. O trabalho como ator começou no Teatro Paulista do Estudante (TPE), mas foi no Teatro de Arena de São Paulo que ele iniciou a escrita de suas peças, das quais se destaca *Chapetuba Futebol Clube*. Finda a experiência do Arena, ele se envolveu com o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, o CPC da UNE — do qual foi o principal idealizador. Com o fim do centro, em 1964, Vianna ajudou a fundar o Grupo Opinião e ainda desenvolveu outros trabalhos individuais. Nossa intuito não é analisar em pormenores a obra do dramaturgo, mas estudar a peça *Corpo a Corpo* (1970). No trabalho monográfico que antecedeu esta dissertação, buscamos, com base em seus escritos teóricos, entender o caminho seguido pelo dramaturgo — ver: ARAÚJO, Sandra Rodart. **Corpo a Corpo no debate cultural do Brasil da década de 1970**. Uberlândia, 2003. Monografia (Graduação em História) — Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia. Além disso, muitos foram os pesquisadores que refletiram sobre a obra de Vianinha, dentre eles se destacam: PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha: um dramaturgo lançado no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

pretendemos compreender a historicidade das recepções das três apresentações da peça (1971, 1975 e 1995), por meio das críticas teatrais<sup>3</sup>.

Nesses termos, uma observação que trata de objetos artísticos já carrega uma especificidade; nela, o lugar social denominado por Certeau começa a se delinear: a pesquisa se insere no âmbito de uma História Cultural; e a dissertação que a materializa se origina no Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC). Há doze anos o núcleo produz trabalhos cujo mote é o diálogo entre arte e sociedade,<sup>4</sup> e as pesquisas dos professores doutores Rosangela Patriota Ramos e Alcides Freire Ramos dão o impulso para caracterizar o NEHAC, que tem como documento a arte.

Os trabalhos com sobre o fazer teatral nos deram inspiração para desenvolver esta pesquisa, sobretudo aqueles que objetivavam um estudo sistemático de textos teatrais entendidos em seu momento histórico.<sup>5</sup> O caminhar das reflexões do grupo de que eu fazia parte foram incentivos para a criação de enfoques como o estudo da cena teatral;<sup>6</sup> eis por que este texto pode ser considerado “o produto de um lugar”.<sup>7</sup>

---

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

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

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

DAMACENO, Leslie HawKins. **Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho**. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

Os textos teóricos de Vianna foram organizados e comentados por:

PEIXOTO, Fernando. **Vianinha, teatro televisão e política**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

<sup>3</sup> Em 1971, a direção é de Antunes Filho, com atuação de Juca de Oliveira; em 1975, quem dirige é Aderbal Freire Jr., com o ator Gracindo Jr.; a última montagem é de Eduardo Tolentino de Araújo, a do Grupo Tapa, com participação de Zé Carlos Machado.

<sup>4</sup> Os trabalhos mostram estudos sobre dança, literatura, teatro, artes plásticas e cinema. Dentre eles, pode-se citar: REIS, Daniela Sousa. **Representações de brasiliidade nos trabalhos do Grupo Corpo**: (des)construção da Obra Coreográfica 21. 159 f. Dissertação (Mestrado em História) — Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.

FAZIO, Rodrigo. **A luta armada no Brasil através do filme “O que é isso, companheiro?” de Bruno Barreto**. 2003. 131 f. Dissertação (Mestrado em História) — Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003.

<sup>5</sup> Deste primeiro momento, vale ressaltar os trabalhos de:

OLIVEIRA, Sírley Cristina. **A ditadura militar (1964–1985) à luz da Inconfidência Mineira nos palcos brasileiros: em cena “Arena conta Tiradentes” (1967) e “As confrarias” (1969)**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia em 2003.

VIEIRA, Thais Leão. **Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE): nacionalismo e militância política em Brasil — Versão brasileira (1962)**. 2005. 154 f. Dissertação (Mestrado em História) — Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.

<sup>6</sup> Vale consultar:

RIBEIRO, Nádia Cristina. **A encenação de Galileu Galilei no ano de 1968**: diálogos do Teatro Oficina de São Paulo com a cultura brasileira. 2004. 157 f. Dissertação (Mestrado em História) — Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

Também valioso, o trabalho da coordenadora de atividades do NEHAC, Rosangela Patriota Ramos, mostrou ser, dentre as pesquisas sobre teatro, a orientação primordial desta dissertação; e a contribuição de seu trabalho para o desdobramento deste excede a coincidência temática. Ao refletir sobre a obra do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, ela erige como tema central a análise de sua última peça, *Rasga Coração*. Na avaliação da dramaturgia de Vianinha, Patriota estabelece uma diferenciação dos trabalhos produzidos até então sobre o autor e devolve aos textos dramáticos sua historicidade quando toma dramaturgo e obra como resultado do momento histórico. A singularidade de seu trabalho está, portanto, no entendimento da criação do dramaturgo no seu tempo e na análise das interpretações que entenderam os textos de Vianna como caminho à feitura de sua obra-prima: *Rasga Coração*. Assim, esta dissertação nasce mediada por essas questões e por um diálogo constante com seu grupo de origem.

Contudo, qual é o lugar desse grupo ou desses historiadores na sociedade? O que significa o surgimento de temas cuja finalidade é tratar do fazer artístico? Sabe-se que o diálogo entre arte e sociedade não data de agora e que há algum tempo os historiadores usam objetos artísticos para se remeter a uma realidade passada ou à própria. Para tanto, a diversidade de propostas que encampam a reflexão sobre cultura aumentou. Tendo em vista as propostas de Certeau, esse aumento resulta da própria transformação da sociedade. O que se percebe é uma época guiada pela fragmentação em contexto geral. Logo, não apenas os temas culturais se diversificam; também aqueles que se propõem a analisar a variedade das manifestações religiosas ou as práticas dos trabalhadores, por exemplo.

Uma discussão social muda ao mesmo tempo o modo de trabalhar e o tipo de discurso. Isto é um “bem” ou um “mal”? Antes de mais nada é um fato, que se detecta por toda parte, mesmo onde ele é silenciado. Correspondências ocultas se reconhecem em coisas que começam a se mexer ou a se mobilizar juntas, em setores inicialmente tidos como estranhos. É por acaso que se passa da “história social” à “história econômica” durante o entreguerras, por volta da grande crise econômica de 1929, ou porque a história cultural leva vantagem no momento em que se impõe por toda parte, com os lazeres e os *mass media*, a importância social, econômica e política da “cultura”?<sup>8</sup>

---

BARBOSA, Kátia Eliane. **Teatro Oficina e a encenação de *O rei da vela* (1967): uma representação do Brasil da década de 1970 à luz da antropofagia.** 2004. 145 f. Dissertação (Mestrado em História) — Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

<sup>7</sup> CERTEAU, Michel de. Op. cit., p. 73.

<sup>8</sup> Ibid., p. 76.

Dito isso, impõe-se a segunda prerrogativa de Certeau: o fazer historiográfico se vincula a uma prática — normas e regras próprias. Assim, se os temas emergentes em cada tempo histórico se transformam em razão da conjuntura social, também “cada sociedade se pensa ‘historicamente’ com os instrumentos que lhe são próprios”.<sup>9</sup> Por isso nossa análise entende o texto teatral *Corpo a Corpo* não como reflexo da realidade, mas como obra que dialoga com seu momento, pois o dramaturgo se reporta a uma realidade específica, e que se pretende uma resposta formal às experimentações estéticas no fim dos anos de 1960. Logo, a abordagem do objeto artístico é pensada por meio do binômio forma–conteúdo, pois as inovações formais ou a sua crítica são produtos do meio social em que se inserem.

Enfim, *Corpo a Corpo* dialoga com uma sociedade em que a efetivação de um projeto de modernização, empreendido desde 1964 pelos governos militares, torna-se pungente. Sua eficácia é viabilizada, sobretudo, pela televisão, que integra o país. *Vivacqua* está no centro desse projeto: é publicitário; e Vianna, ao criá-lo, pretende compor uma crítica à efetivação desse processo e à inserção do intelectual que colabora com essas propostas da ditadura militar.

A encenação do texto na década de 1990, pelo grupo Tapa, atualiza a discussão da peça por meio das questões de seu momento. O publicitário *Vivacqua* é entendido pela ótica de uma conjuntura neoliberal, e as propostas presentes em 1970 — um indivíduo que se insere no sistema e abandona seus ideais — são vistas pelo grupo de forma ainda mais pungente. Ao compor o publicitário, a montagem reelabora a própria época e confere ao personagem as transformações de uma sociedade capitalista (já verificada em 1970), mas que se transmuta em formas ainda mais complexas; dá-lhe mais enfoque, por exemplo, ao individualismo e às escolhas morais/éticas — o que torna o personagem ainda mais ácido.

O Tapa se caracteriza pelo aprofundamento de temas em que o processo sociocultural do país se reflete historicamente. Composto de peças de autores brasileiros e estrangeiros, seu repertório se efetiva de forma coerente com a discussão sobre passado e presente: ao longo de sua história, o grupo encenou peças do passado e atualizou a discussão temática. Tais características suscitam uma questão: que importância tem a retomada de um texto teatral 25 anos após ser escrito? Poderíamos discutir a importância de se “recuperarem” manifestações que integram a história teatral deste país, ou sobre as significativas contribuições no âmbito da história cultural — que evidenciam uma variedade de novos temas —, e assim localizar, dentre estes, o estudo da cena teatral. Todavia, isso não responde à pergunta.

---

<sup>9</sup> Ibid., p. 78.

Dita por um jornalista, a frase a seguir incita ainda mais a discussão sobre a importância de um evento do passado: “neste país a cada quinze anos esquece-se os últimos quinze”. Assim, como pensar em tradição<sup>10</sup> teatral numa sociedade que não se lembra nem das suas questões políticas? Mesmo nessa realidade, o grupo Tapa contribui para enriquecer o teatro brasileiro, com montagens que estabelecem o debate. Exemplifica isso a reencenação de *Major Bárbara*, de Bernard Shaw,<sup>11</sup> em 2005; tal retomada nos faz pensar no contexto capitalista e reconhecer na encenação uma dura crítica político-social a um mundo guiado pelo interesse econômico e pela guerra. Do repertório do grupo podemos destacar ainda textos de Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Plínio Marcos, Arthur e Aluísio Azevedo; bem como de J.B. Priestley, Maquiavel, Bertolt Brecht, Shakespeare, Jacques Prévert e outros.

Tendo em vista a realidade do Brasil, percebe-se uma restrição cada dia maior de propostas como as do Tapa. Essa constatação pode se evidenciar mais se tomarmos outra realidade como parâmetro. Ao refletir sobre a sociedade inglesa e a particularidade da cena teatral de seu país, o ator Laurence Olivier<sup>12</sup> faz um relato inspirador; e ao nos voltarmos à especificidade brasileira, esta causa espanto.<sup>13</sup> Ele rememora a tradição dos personagens shakespearianos desde a criação pelo dramaturgo inglês; investiga-os até o seu momento. Olivier percebe e se interessa por outras preparações, criações de personagens e está bem informado sobre os outros Hamlets, Ricardos e Macbeths. Enfim, o que se transforma é o modo de interpretar esses personagens: em cada presente, estes assumem outros contornos; e cada ator que os personificou carrega seu momento histórico.

---

<sup>10</sup> Não entendemos tradição aqui como conceito fechado, mas que sugere denominação àquilo que através dos tempos se manteve, numa permanência reinventada a cada momento, historicamente mudada e acrescentada. Essa localização do significado do termo é inspirada por:

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

<sup>11</sup> A peça trata da indústria bélica e da religião pelo conflito entre pai e filha. Dono de uma indústria de artefatos bélicos, o pai ganha dinheiro e poder com a guerra; representante do exército da salvação, a filha — Bárbara — salva almas.

<sup>12</sup> OLIVIER, Laurence. **Ser ator**. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

Em tom de conversa — o ator diz que o livro resulta da gravação de diálogos com uma platéia escolhida por ele — Olivier faz um estudo sobre os atores shakespearianos desde a época de Shakespeare, com base em depoimentos, cartas e todo tipo de documento obtido e que informasse sobre a construção daqueles personagens. Chega então à sua experiência com textos do dramaturgo e discorre sobre o processo de criação de personagens dos textos *Hamlet*, *Henrique V*, *Macbeth*, *Ricardo III*, *Rei Lear*, *Otelo*, *Antônio e Cleópatra*, *O mercador de Veneza* que ele interpretou. Por fim, ele reflete sobre experiências contemporâneas e influências em seu trabalho de ator; ainda menciona várias encenações de textos de dramaturgos contemporâneos e seu trabalho no cinema.

<sup>13</sup> É claro, neste ponto seriam muitas as vozes a se lembrarem das riquezas do país: o folclore, as espontaneidades, os grandes artistas — das quais não se duvida aqui. Mas esse relato nos tocou pela percepção de uma tradição teatral que atravessou séculos.

Entretanto, o que ainda torna Shakespeare importante na sociedade britânica? Aparentemente, o tempo não é única razão, pois aí pesa também o valor que dada sociedade confere à tradição artística de seu país. Assim, é lícito pensar que, se Shakespeare é imprescindível para os ingleses e o mundo, foi necessário “construir” tal imprescindibilidade;<sup>14</sup> também se pode questionar: se essa sociedade não se empenhasse na sua divulgação em sucessivas montagens e, sobretudo, se esse dramaturgo não estivesse em todos os currículos escolares, que lugar teria ele hoje?

Ao se pensar na realidade brasileira, percebe-se que o problema não está na falta de grandes nomes. Então o que impede a concretização de uma tradição dessa arte? Em outras condições, talvez o mesmo legado teria se constituído em torno de nomes como Oduvaldo Vianna Filho, Martins Pena, Plínio Marcos, Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Gianfrancesco Guarnieri, para citar alguns de uma lista extensa. Contudo, se há uma lista, falta tradição.

Logo, essa realidade pede uma explicação para uma nova encenação de uma peça de 25 anos atrás. Outra vez o tempo por si só parece não justificá-la; afinal, *Hamlet* tem mais de 500 anos e arrebata multidões naquele “outro mundo”. É óbvio: novas tendências, novas peças, outros autores sempre existiram; mas ainda é urgente que se leia e se aprenda Shakespeare. E o autor brasileiro, seja qual for o estilo, é lido e conhecido por todos? Só uns poucos iniciados podem responder à pergunta de imediato; ainda é comum ouvir frases como “tal autor é datado” ou, ainda, que “cumpriu seu papel, mas não responde mais aos anseios da atualidade”. O diretor Eduardo Tolentino exemplifica essa questão na realidade brasileira:

Eu sou apaixonado pela dramaturgia em geral, acho que muito poucas coisas não merecem uma revisão crítica. Esta é outra coisa do Brasil, se joga fora, “Ah, não Vianinha é datado”. Eu estava em Nova Iorque e fui ver uma peça de estrondoso sucesso de bilheteria e crítica no teatro brasileiro nos anos 1950 e em Nova Iorque está fazendo um sucesso estrondoso, uma espera de horas pra comprar o ingresso, a peça ganhou vários prêmios. O *New York Times*, que é o jornal da Roma do nosso tempo, maior jornal do mundo, tinha páginas e páginas analisando a oportunidade da peça, o seu significado. E aí cheguei no Brasil, falei com uma pessoa de teatro: escuta fui ver a peça, ele disse: “ela não é meio datada?” É muito louco isso, porque lá na Roma do nosso tempo a peça era considerada mais do que atual, importantíssima, com

<sup>14</sup> A permanência de Shakespeare tem que ver com uma questão externa, pois foi o “movimento romântico” que lhe releu e conferiu seu estatuto — como se lê em Jan Kott. Esse autor toma as peças do dramaturgo não pelo viés da idéia de universalidade, mas pelo viés do estatuto: de como este foi histórica e constantemente construído e de como fez as encenações se mostrarem contemporâneas.

KOTT, Jan. Shakespeare nosso contemporâneo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ressonância na crítica. No Brasil é datado, o último grito, nós somos eternos modernistas infantilóides.<sup>15</sup>

A importância de uma interrogação sobre a validade de se montar uma peça 25 anos depois de ser escrita está nessas prerrogativas.

Aqui, a retomada da proposta de Certeau se mostra imperativa: a maneira como cada sociedade se pensa por instrumentos próprios ganha destaque de novo. Segundo esse autor, não há na prática historiográfica um conjunto de regras ou métodos preestabelecidos e determinados porque ela nasce do diálogo travado com a documentação. Se assim o é, como se apresentam, então, os documentos que dão a esta pesquisa inteligibilidade? A análise do texto e do espetáculo apresentado pelo grupo Tapa em 1995 será empreendida com auxílio de variados documentos: da década de 1970, têm-se o texto dramático, textos teóricos do dramaturgo, críticas teatrais das montagens de 1971 e 1975 e da encenação de *A Longa Noite de Cristal*. Da montagem de 1995, têm-se gravação do espetáculo em VHS, *slides* produzidos em ensaio por Fernando Nasser, depoimentos de diretor Eduardo Tolentino e do ator Zé Carlos Machado, bem como críticas teatrais. A tecnologia permitiu que a fita em VHS fosse transformada em DVD — isso possibilitou congelar imagens da montagem e transformá-las em fotos (das quais algumas aparecem no final do cap. 2 desta dissertação) — e que os *slides* fossem revelados em papel fotográfico. “Em história, tudo começa com o gesto de separar, de reunir, de transformar em ‘documentos’ certos objetos distribuídos de outra maneira.”<sup>16</sup>

Posto isso, outra pergunta se impõe: por meio de quais instrumentos essa documentação será usada? O trato das variadas fontes buscará dar o máximo de pistas esclarecedoras da historicidade do momento de criação do texto e evidenciar a linguagem cênica criada pelo grupo, como a concepção do personagem, a criação dos cenários e a trilha sonora. As entrevistas demonstram a mediação de *Vivacqua* com a realidade dos anos de 1990. Noutros termos, ao rememorarem a montagem, os artistas estabelecem a relação de *Vivacqua* com o contexto neoliberal vivido.

Todavia, como ressalta Certeau, se a pesquisa se mostra infinita, com inúmeras possibilidades, a escrita deve ter um fim; a “estrutura de parada chega até a introdução, já organizada pelo dever de terminar”.<sup>17</sup> Evidentemente, pensamos em uma organização para

<sup>15</sup> ARAÚJO, Eduardo Tolentino de. (diretor do Grupo Tapa de São Paulo). Entrevista concedida a Rosangela Patriota e Sandra Rodart Araújo, em 12, out./2002.

<sup>16</sup> CERTEAU, Michel de. Op. cit., p. 81.

<sup>17</sup> Ibid., p.94.

esta pesquisa. Como dissemos, o trabalho propõe uma análise de *Corpo a Corpo* e de sua encenação em 1995. Embora seja breve, essa descrição já suscita uma interrogação: como urdir uma escrita tendo em vista essas duas temporalidades? Numa concepção de história como sucessão de acontecimentos que pressupõe causas e consequências, esta pesquisa não teria sentido. Eis por que é preciso entender a temporalidade em outra perspectiva.<sup>18</sup> Por isso não objetivamos fazer uma análise que cubra o intervalo 1971–1995, mas sim perceber cada um desses momentos como processos em aberto.

Ao criticar uma historiografia organizada pela idéia de progresso, Certeau busca outro entendimento para o fazer historiográfico. Assim:

Inicialmente a historiografia separa seu presente de um passado. Porém, repete sempre o gesto de dividir. Assim sendo, sua cronologia se compõe de “períodos” (por exemplo Idade Média, História Moderna, História Contemporânea) entre os quais se indica sempre a decisão de ser outro ou de não ser mais o que havia sido até então (o Renascimento, a Revolução). Por sua vez, cada tempo “novo” deu lugar a um discurso que considera “morto” aquilo que o precedeu, recebendo um passado já marcado pelas rupturas anteriores. Logo, o corte é postulado da interpretação (que se constrói a partir de um presente) e seu objeto (as divisões organizam as representações a serem reinterpretadas).<sup>19</sup>

Se a prática estabelece regras (seleção, classificação e ordenação de documentos), cabe perguntar: quais são as regras da narrativa?

Posto isso, a presente dissertação se estrutura em três capítulos. O primeiro dialoga com o texto no momento de sua escrita. Produzido após o dramaturgo discordar da encenação de sua peça *A Longa Noite de Cristal*, *Corpo a Corpo* constituiu uma resposta formal a um

<sup>18</sup> O passado é aqui entendido como encaminhamento de decisões que chegam ao presente; e o presente é resultado práticas do passado. Essa reflexão se embasa, sobretudo, nas *Teses sobre conceito de história*, de Benjamin, que elege como questionamento central uma crítica à idéia de progresso estabelecida pela sociedade ocidental. Segundo Benjamin, essa forma de pensar a história faz os acontecimentos se “embalsarem” num passado que não se mostra ligado às práticas do presente. Ao contrário, busca empreender uma análise de compreensão do presente como resultados das lutas e dos encaminhamentos localizados no passado. A sua tese é fundamental para elucidar estas questões:

“Há um quadro de Klee que se chama *Ângelus Novus*. Represeta um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que se acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Esta tempestade é o que chamamos de progresso”.<sup>18</sup> In: BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Walter Benjamin, obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense. p. 226.

<sup>19</sup> CERTEAU, Michel de. Op. cit., p. 15.

teatro com que Vianna não concordava. Aqui se mostra fundamental entender que lutas encampavam aquele momento, que transformações estéticas tomaram conta do cenário de debates no qual se inseriu Vianinha — os quais serão entendidos como pertencentes ao seu momento —, pois as escolhas estéticas são historicamente construídas. A análise dos temas que o texto suscita evidenciará o contexto histórico a que estes pertencem. Porque as escolhas formais e políticas do autor nesse momento estão presentes em *Corpo a Corpo*, nossa opção foi partir da peça, e não recompor a trajetória dramatúrgica de Oduvaldo Vianna Filho, visto que outros trabalhos<sup>20</sup> analisaram sua obra, e serão comentados nesse capítulo para se perceber como localizam a peça *Corpo a Corpo* na dramaturgia de Vianinha.

O segundo capítulo busca apreciar a apresentação de *Corpo a Corpo* pelo grupo: entender como, em meio aos debates suscitados pela peça no início da década de 1970, o Tapa atualiza os temas do texto ao contexto neoliberal de seu presente via criação cênica. Na década de 1990, a encenação de Eduardo Tolentino obteve calorosa recepção, traduzida em prêmios e apresentações em várias cidades brasileiras. As discussões acerca disso neste capítulo se ancoram, em particular, na obra de Roger Chartier — autor que inspira importantes questões como a historicidade das linguagens artísticas em diferentes tempos e percebe como cada época resignifica, à luz de questões do presente, obras de arte que se encontravam no passado.<sup>21</sup> Além disso, mostra-se importante entender os caminhos seguidos pelo grupo Tapa na cena teatral paulista e suas propostas de repertório para que possamos compreender melhor a escolha por *Corpo a Corpo*.

Da complexidade do trabalho com diferentes recepções do espetáculo e da aspiração a desenvolver tal reflexão, nasce a idéia do terceiro capítulo, que visa refletir sobre a historicidade de textos jornalísticos sobre as três montagens da peça. As encenações de 1971 e 1975 serão consideradas aqui apenas para se entendê-las segundo as pistas oferecidas pelas críticas, sobretudo aquelas relativas à concepção de cenários e personagem das montagens.

A elaboração deste trabalho, portanto, buscou ter em vista essas questões. As propostas de Certeau foram essenciais à pesquisa, à delimitação de um contexto e à lida com a

<sup>20</sup> PATRIOTA, Rosangela. Op. cit.

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

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

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

DAMACENO, Leslie HawKins. **Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho.** Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

<sup>21</sup> Essas questões se orientam, sobretudo, pela análise da obra:

CHARTIER, Roger. **Formas e sentido — cultura escrita:** entre distinção e apropriação. Campinas: Mercado de Letras, 2003.

documentação. Enfim, a sistematização desta introdução — do caminho seguido ao longo do trabalho — não se mostra dissociada do estudo referente a uma prática historiográfica tão discutida nos dois últimos anos. E a mobilização de um dado repertório que instiga a pensar os variados documentos devem-se ao lugar de origem desta pesquisadora. Aqui são oportunas as palavras de Chartier ao pensar nessa prática:

Sempre me pareceu que o trabalho de todo historiador está dividido entre duas exigências. A primeira, clássica e essencial, consiste em propor a inteligibilidade mais adequada possível de um objeto, de um corpus, de um problema. É por essa razão que a identidade de cada historiador lhe é dada por seu trabalho em um território particular, que define sua competência própria. [...] Mas há também uma segunda exigência: aquela que obriga a história a travar um diálogo com outros questionamentos — filosóficos, sociológicos, literários, etc. Somente através desses encontros a disciplina pode inventar questões novas e forjar instrumentos de compreensão mais rigorosos.<sup>22</sup>

A pesquisa que aqui se apresenta carrega essas prerrogativas. Pretende estudar objetos artísticos para se encontrar com um passado recente e perceber como as discussões ali postas permanecem vivas, pois as gerações futuras apresentam os embates e as fissuras postos nesse passado e delas são desdobramentos.

---

<sup>22</sup> CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: A história entre certezas e inquietude.** Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002, p. 17–18.

# **Capítulo I**

## **Historicidade do texto dramático *Corpo a Corpo* (1970), de Oduvaldo Vianna Filho**

*Neste sentido, “Corpo a Corpo” não é uma experiência formal nova. É tradicional. Mas a sensação de ir descamando a realidade, de ir tirando pedaços e pedaços de sua superfície para chegar mais e mais até a sua intimidade, seus núcleos, foi o meu propósito. A tonteira da razão. O nunca acabar de relações que dão ao indivíduo, tiram-lhe a razão, formam novas sínteses, desbordam de novo. Uma sanfona de Luís Gonzaga, esticando, tocando, tocando sempre.*

— Vianinha.

## Interpretações sobre a obra do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho

A obra de Oduvaldo Vianna Filho — Vianinha — situa-se em um momento de efervescência do teatro brasileiro. Em 1950, ele inicia suas atividades; nos anos seguintes, participa ativamente da idealização e concretização de um teatro voltado a temáticas populares. Como ator, começa no Teatro Paulista do Estudante (TPE)<sup>1</sup>; porém, é no Teatro de Arena<sup>2</sup> que ele efetiva o ideal de um teatro de autores brasileiros. No início da década de 1960, o dramaturgo se desliga do Arena e vai para o Rio de Janeiro, onde funda o Centro Popular de Cultura (CPC)<sup>3</sup> e nele permanece até o Golpe de 1964, que incendeia e põe na

<sup>1</sup> “Em 5 de abril de 1955, o TPE foi registrado oficialmente no cartório do 4º Registro de Títulos e Documentos de São Paulo, como sociedade civil de direito privado, sem fins lucrativos. Da ata de fundação, realizada na rua Santa Efigênia 269, apartamento 3, consta o nome de Jacobbi como presidente do TPE, por sugestão de Vianinha. Os 12 fundadores eram Gianfrancesco Guarnieri (presidente), Raimundo Duprat (Vice-presidente), Pedro Paulo Uzeda Moreira (primeiro-secretário), Júlio Elman (segundo-secretário), Oduvaldo Vianna Filho (tesoureiro), Vera Gertel, Diorandy Vianna, Mariúsa Vianna, Maria Stella Rodrigues, Henrique Libermann, Natacha Roclain e Sílvio Saraiva. Os estatutos do TPE compreendiam nada menos que sete capítulos e 48 artigos.” In: MORAES, Dênis de. **Vianinha cúmplice da paixão**. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 53.

<sup>2</sup> O Teatro de Arena inicia suas atividades em 11 de abril de 1953, com a peça *Esta Noite é Nossa*, de Stafford Dickens. Seus fundadores — José Renato, Geraldo Matheus, Emílio Fontana e Sérgio Sampaio — faziam parte da primeira turma formada da Escola de Arte dramática (EAD). A idéia de um teatro em forma de Arena convergia para as aspirações do grupo, que precisava de um espaço que lhe abrisse novas perspectivas, mas onde as peças pudessem ser encenadas com custo mais baixo. Assim, José Renato idealiza o projeto, inspirando-se em grupos norte-americanos que teriam feito, com êxito, montagens em arena. Outras informações sobre o Teatro de Arena podem ser encontradas em:

Dionysos, **Teatro de Arena**. Publicação do Ministério da Educação e Cultura Sec – Serviço Nacional de Teatro. MOSTAÇO, Edélcio. **Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de esquerda)**. Rio de Janeiro: Proposta Editorial, 1982.

MAGALDI, Sábat. **Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PATRIOTA, Rosangela. **História, memória e teatro: a historiografia do Teatro de Arena de São Paulo**. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosangela. (Org). **Política, cultura e movimentos sociais: contemporaneidades historiográficas**. Uberlândia: Editora da UFU, 2001.

<sup>3</sup> A idéia inicial do Centro Popular de Cultura (CPC) foi incentivada com a montagem da peça de Vianinha *A Mais Valia vai acabar seu Edgar*, quando ele se aproxima do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB),

clandestinidade a União Nacional dos Estudantes (UNE). Em 1964, ao lado de outros, Vianna funda o Grupo Opinião, cujo *Show Opinião*<sup>4</sup> foi a primeira manifestação artística contrária ao golpe. Entre o fim da década de 1960 e início dos anos 70, o dramaturgo se desliga do Opinião, mas continua a escrever, diversificando seu trabalho com a ida para a televisão — TV Tupi, depois Rede Globo.

A carreira breve — Vianinha morre em 1974 — foi marcada pela pluralidade de temáticas nas peças. No pré-1964, assuntos como revolução e conscientização popular davam a tônica nos textos. Das peças de então, a maioria tinha objetivos didáticos: alcançar um público maior e prepará-lo para encaminhamentos que desembocariam numa sociedade mais justa. Esses traços se evidenciam, em especial, nos textos do CPC como *A Mais Valia vai acabar seu Edgar; Brasil, Versão Brasileira* e *O Auto dos 99%*. Respectivamente, tratavam de temas como a condição alienada do operário no que se refere ao produto que fabrica e à sua relação com o patrão; o imperialismo, que atrapalha o desenvolvimento do país; e a restrição do ensino público nas universidades, legado a minoria: 1% — como informa a peça.<sup>5</sup>

Posto isso, não é a profundidade psicológica dos personagens que caracteriza os textos dessa fase; “para isso é necessária a fábula. Diminuir os desenhos subjetivos dos personagens e inundar o palco de acontecimentos exemplares. Fazer teatro com evidências”.<sup>6</sup> Com os acontecimentos de 1964, as peças evidenciam outras temáticas. A complexidade da sociedade que se instaura na década de 1960 leva o dramaturgo a um exame mais apurado dos problemas que afligem sua época. A temática central passa a ser a investigação do homem de classe média em seu momento; assim, assuntos como velhice, publicidade e limites da

sobretudo de Carlos Estevam Martins. Assim, “foi dessa associação e das preocupações comuns desses jovens intelectuais que surgiu a idéia do CPC da UNE” (declaração de Estevam e Berlink, retirada de PEIXOTO, Fernando, op. cit. p. 97); a ligação com a União Nacional dos Estudantes (UNE) acontece posteriormente. As atividades do CPC incluíam não só teatro; também foi desenvolvido um rico material para cultura brasileira: filmes como *Cinco Vezes Favela*; livros de poemas como *Violão de Rua*; textos teóricos de Vianinha e Ferreira Gullar (deste vale consultar “Vanguarda e desenvolvimento” e “Cultura posta em questão”), produção musical, cursos e seminários. Ao se tornar itinerante em todo o país, o centro de cultura fez surgir outros CPCs em diferentes cidades. Com o golpe de 1964 e o incêndio provocado na UNE, o CPC encerra suas atividades.

<sup>4</sup> Apresentado em 11 de dezembro de 1964, com direção geral de Augusto Boal, encenação de Nara Leão, João do Vale e Zé Kéti e texto final de Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa; o espetáculo tinha a intenção de ser um “show-verdade”: contar histórias reais dos protagonistas, cada qual representando a si mesmo e buscando uma identificação de classe.

<sup>5</sup> Vieira faz uma análise detalhada dos propósitos estéticos do CPC e uma reflexão cuidadosa sobre sua peça *Brasil Versão Brasileira* — ver: VIEIRA, Thais Leão. **Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE):** nacionalismo e militância política em Brasil — *Versão Brasileira* (1962). 2005. 154 f. Dissertação (Mestrado em História) — Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.

<sup>6</sup> VIANA FILHO, Oduvaldo. Do Arena ao CPC. In: PEIXOTO, Fernando. **Vianinha:** teatro, televisão e política. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 95.

militância são recorrentes no pós-1964. Ressalte-se que as mudanças temáticas trazem mudanças formais; os personagens passam a ter dimensões psicológicas complexas e profundas. Dessa época podem ser citadas: *Moço em Estado de Sítio*, *Mão na Luva*, *Corpo a Corpo* e *Rasga Coração*, dentre outras. Portanto, as mudanças de conteúdo não se situam fora dos acontecimentos históricos; ao contrário, a transformação da realidade é reelaborada por Vianna nos textos.

Nesse sentido, a dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho tem sido discutida e analisada tanto em obras de cunho acadêmico quanto biográfico. Nesses trabalhos percebe-se a confirmação da análise de críticos teatrais que, tomando para si a responsabilidade de “construir” uma historiografia do teatro brasileiro, criaram uma forma de interpretação. Esses homens de teatro tiveram uma importância primordial, seja no apoio aos diversos grupos — ao divulgarem os espetáculos — ou na luta em defesa do teatro quando se impõe a censura.<sup>7</sup> Portanto, os pesquisadores que se propuseram a “recuperar” a obra de Vianinha partiram do pressuposto de um caminho linear; em linhas gerais, entendiam que sua carpintaria teatral aperfeiçoava-se até a escritura de *Rasga Coração*, considerada sua obra-prima. Dentre esses pesquisadores, Rosangela Patriota evidencia uma análise oposta em seu trabalho, pois investiga justamente esses aspectos e procura entender o dramaturgo e a obra nos seus momentos históricos. Nossa apreciação desses trabalhos buscou entender os caminhos tomados por esses autores ao refletirem sobre obra de Vianinha na totalidade e, quando possível, perceber o tratamento dado à peça *Corpo a Corpo* — assunto central neste capítulo. Isso porque, muitas vezes, o texto foi entendido fora do seu contexto específico ou conectado a outras propostas.

Posto isso, o trabalho de Carmelinda Guimarães<sup>8</sup> pretende dar uma visão da totalidade da obra do dramaturgo, o que leva essa autora a desenvolver uma linha de raciocínio que entende os textos do autor como um caminhar contínuo. Disso se depreende que as peças não pertencem ao momento histórico vivido, mas à capacidade de aprimorar-se.

<sup>7</sup> A maior parte do trabalho desses críticos constitui uma análise densa do teatro brasileiro, e dentre elas pode-se destacar:

MAGALDI, Sábat. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: São Paulo, 1965;

MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão**: uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Zahar, 1985;

MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado**: 15 anos de censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Avenir, 1979;

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

<sup>8</sup> GUIMARÃES, Carmelinda. **Um ato de resistência**: o teatro de Oduvaldo Vianna Filho. São Paulo: MG Editores Associados, 1984.

A reflexão de Maria Sílvia Betti<sup>9</sup> enfoca a obra de Vianna pelo prisma do nacional-popular. Ela analisa, sobretudo, textos teatrais e teóricos, percebendo como, em momentos diferentes da dramaturgia de Vianinha, esse ideário nacional foi pensado sob diversas formas. Sua apreciação de *Corpo a Corpo* deixa entrever uma retomada de temas já trabalhados na dramaturgia de Vianna, em peças como *Moço em Estado de Sítio* e *Mão na Luva*. Assim, o entendimento do texto (*Corpo a Corpo*) busca retomar dois elementos da dramaturgia do autor: um, o protagonista dividido entre opções conflitantes; outro, a temática da lealdade entre amigos. As aproximações são consideradas segundo a construção dos personagens Lúcio e Vivacqua e suas perspectivas individuais. Também é relevante na apreciação de Betti o fato de ela analisar *Corpo a Corpo* antes de *A Longa Noite de Cristal*, pois esta é entendida como segmento das preocupações presentes naquela. É provável que tal inversão cronológica objetiva traçar um caminho que ligasse os protagonistas — e aqui se inclui o personagem *Cristal*. A divergência de Vianna relativa à encenação de *A Longa Noite de Cristal* é discutida pela autora, mas ela a desconecta da luta específica do texto, pois *Corpo a Corpo* nasce como resposta às discordâncias do dramaturgo.

A biografia de Dênis de Moraes<sup>10</sup> procura entender os textos de Viana em conexão com o momento histórico vivido pelo dramaturgo. Com base em escritos teóricos e depoimentos de amigos e parentes, Moraes traça o “itinerário” da vida particular e da militância política de Vianinha. No que se refere ao momento de escrita de *Corpo a Corpo*, Moraes — assim como Betti — aproxima as preocupações do texto com questões já refletidas em *Moço em Estado de Sítio* e *Mão na Luva*, a saber: conflitos vividos pelos protagonistas. A apreciação da peça mostra-se distanciada de temas então em voga, sobretudo da crítica de Vianna ao teatro que se pretendia vanguarda; tais questões são tratadas por Moraes em momentos diferentes. Embora esse autor se proponha a analisar textos como *Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém*<sup>11</sup>, ele não vincula a escrita de *Corpo a Corpo* às discussões estéticas daquela época.

O trabalho de Leslie Damasceno enfoca as peças encenadas logo após serem escritas, exceto *Rasga Coração*, pois se tratava de uma “obra síntese”. Na análise de *Corpo a Corpo*,

<sup>9</sup> BETTI, Maria Sílvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Edusp, 1997.

<sup>10</sup> MORAES, Dênis de. **Vianinha cúmplice da paixão**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

<sup>11</sup> Este texto é o mais comentado dentre os escritos de Vianna, isso se deve ao fato da reavaliação de propostas empreendida pelo autor, assim como a afirmação por uma determinada forma estética defendida. In: VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém*. In: PEIXOTO, Fernando. Op. cit p. 120.

numa primeira parte, essa autora recompõe os momentos da peça: da humilhação causada a *Suely*, passando pela sujeição ao patrão e pela traição feita a *Aureliano*, pelos ideais de esquerda deixados para trás e visíveis na conversa com *Lourenço*, pela carta da mãe, até sua entrega final sob a forma de aceitar o emprego oferecido por *Tolentino*.

Segundo Damasceno, os objetos e as soluções cênicas usados por Vianna — vozes, equipamento de radioamador e telefone — objetivam, sobretudo, estabelecer uma oposição ao teatro de agressão, pois tais elementos valorizam o emprego da palavra contra um teatro gestual. Além disso, mediam o assunto central: a publicidade, entendida pelo prisma da arregimentação de artistas e intelectuais e da continuidade entre ditadura e democracia. Sobre o entendimento de como publicidade é tratada na peça, Damasceno afirma que:

Esta falta de referência específica não é simplesmente uma manobra de Vianinha para fazer a peça passar pelo censor. Ela amplia o foco dramático da peça para além de um retrato possivelmente estreito da incapacidade de uma pessoa para estar à altura do momento histórico. Em seu tratamento da publicidade, Vianinha tem o cuidado de equilibrar a especificidade da cooptação de *Vivacqua* com um retrato mais amplo de como ele, Vianinha, sente seu funcionamento nas sociedades capitalistas.<sup>12</sup>

Embora eu já tenha observado acima que Vianinha contextualiza a publicidade escolhendo imagens (refrigeradores, etc.) referenciais do subdesenvolvimento, suas declarações sobre a dinâmica da publicidade dão ainda um sentido de continuidade e internacionalidade. Em um sentido importante, na análise de Vianinha, há pouca diferença entre ditadura e democracia, uma vez que os aspectos negativos da ideologia democrática justificam os elementos de exploração do capitalismo para o consumo.<sup>13</sup>

Ora, é preciso atentar para as especificidades que levam à escrita de *Corpo a Corpo*. Como podemos pensar no texto sem nos remetermos diretamente ao seu momento? Além de referências temporais explícitas — como uma alusão à União Democrática Nacional/UDN (partido do pai de *Suely*) ou a existência da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste/SUDENE (no Nordeste, para onde *Vivacqua* pretende voltar), as quais, por si só, dariam pistas para percepção do tempo a que se reporta o texto. Em que momento da história do país pode-se perceber uma abrangência tão complexa dos meios de comunicação? Quando um publicitário formado em sociologia teria tantos conflitos em engendrar-se ao sistema?

<sup>12</sup> DAMASCENO, Leslie Hawkins. **Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho.** Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

<sup>13</sup> Ibid.

Evidentemente, esses questionamentos à obra de Damasceno podem antecipar outros a esta pesquisa. Mas é lícito ressaltar que o pertencimento do texto a dado momento histórico não impede sua encenação em outros momentos: a cena tem a possibilidade de atualizar idéias, constituindo-se em outra produção artística. Além disso, a proposta da autora é refletir sobre o texto e sua posterior montagem, o que impossibilita tirar-lhe as referências históricas.

Ao finalizar o item que trata da peça, Damasceno indica um problema no texto de Vianna: a verificação da realidade histórica fica comprometida porque os problemas pessoais de *Vivacqua* ganham a cena principal:

[...] a perspectiva política e histórica que Vianinha deseja transmitir corre o risco de ser muito facilmente subsumida na contemplação da situação de *Vivacqua*. Existe sempre um elemento de cooptabilidade quando um dramaturgo usa convenções estreitamente ligadas a um dado modo de ver, e Vianinha ainda não aprende a usar convenções do teatro ilusionista de um modo adequado a seus objetivos críticos.<sup>14</sup>

Assim, mostra-se evidente que a crítica à carpintaria teatral do dramaturgo se orienta pelo entendimento de que ele se encontra em processo de aprimoramento da sua obra, cuja forma ideal se materializa com a escritura de *Rasga Coração*. Esvaem-se todas as especificidades históricas de um texto, que é escrito para responder a determinadas indagações. Logo, *Corpo a Corpo* é retirado de suas lutas de origens e entendido como caminho que leva — segundo essa autora — a um acabamento teatral capaz de relacionar melhor forma e conteúdos históricos.

Damasceno finaliza a análise da peça com estas considerações:

Vianinha começou a escrever sobre a necessidade de incorporar a história como categoria de representação no teatro no mesmo período da gênese e produção de *Corpo a Corpo* (1970–1971). Se essas postulações o levaram a escrever a peça é difícil de dizer, uma vez que ele não tinha ainda descoberto as convenções adequadas à sua teoria. De qualquer forma, as lições aprendidas com *Cristal*, o sucesso de *Corpo a Corpo* e sua experiência continuada com a comédia de revista (*Alegro Desbum*) desse período seguramente contribuíram para pôr essa teoria em prática com sua última peça, *Rasga Coração*.<sup>15</sup>

Como se vê, os trabalhos sobre a obra de Vianna se guiam pela análise geral de sua produção. Uns são mais explícitos quanto a alçar *Rasga Coração* à condição de obra-prima do

---

<sup>14</sup> Ibid., p. 247.

<sup>15</sup> Ibid.

autor; outros enfatizam o caminho percorrido até a escritura de tal obra-prima. Essas análises — já o dissemos — apóiam-se, sobretudo, na interpretação dos críticos.

Após a morte do dramaturgo, a liberação de *Rasga Coração* — sua última peça, interditada pela censura — tornou-se bandeira de luta em favor das liberdades democráticas. Mesmo proibida, a peça foi vastamente discutida e mencionada nos jornais do momento. Nesse sentido, o trabalho de Rosangela Patriota destoa das análises anteriores, porque reflete sobre a obra do dramaturgo centrando seus objetivos no entendimento da peça. No primeiro capítulo, essa autora analisa as críticas veiculadas na imprensa em prol da liberação na década de 1970 e aponta para o fato de que a peça se torna símbolo, bandeira de luta favorável às resistências democráticas. O texto é recuperado pelos críticos em três perspectivas:

[...] o primeiro referiu-se ao “ato de proibição em si”. O segundo envolveu o seu autor, a sua trajetória, a elaboração da peça, e esta foi encarada como síntese de um trabalho e o testamento intelectual, político e estético do dramaturgo. O terceiro apontou que, mesmo tendo sido privada de estar em cena no seu momento adequado, isto é, contemporâneo à sua elaboração, *Rasga Coração* foi qualificada como obra de arte e a “obra-prima” de Oduvaldo Vianna Filho.<sup>16</sup>

Aqui, Patriota aponta o caminho para construção do segundo capítulo de seu trabalho, que pergunta quem são esses críticos sem se esquecer de que são responsáveis, em grande medida, pela historiografia do teatro brasileiro. Assim, se o primeiro capítulo aponta para uma unanimidade de tratamento da peça *Rasga Coração*, determinando o olhar que se deve ter para o conjunto da obra de Vianinha, o segundo mostra como as outras peças do dramaturgo foram discutidas pela crítica no momento de suas encenações. O intuito é perceber como o conjunto dessas críticas estabelece uma história para a trajetória de Vianna e suas obras. Portanto, o material/documentos usado na elaboração desse capítulo foi pensado conforme as encenações das peças. “Neste sentido, pode-se dizer que, na maioria das vezes, o trabalho do crítico indica os “temas” e os “lugares” em que a história do Teatro deve ser pensada. Ele realiza, além disso, uma seleção estabelecendo o que deve figurar para a posteridade ou não.”<sup>17</sup>

No segundo capítulo há o entendimento de que as idéias relativas à obra de Vianna — por exemplo, o estatuto de obra-prima — são historicamente construídas pelos críticos que a analisaram. Se assim o for, “parece oportuno indagar: o conjunto da dramaturgia de Vianinha

<sup>16</sup> PATRIOTA, Patriota. *Vianinha um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 50.

<sup>17</sup> Ibid., p. 89.

não suscitaria outras interpretações? O trabalho artístico que assumiu ‘explicitamente’ seus compromissos históricos está fadado a não possibilitar novas análises?”.<sup>18</sup>

No terceiro capítulo, Patriota propõe um novo olhar para a dramaturgia de Vianna ao analisar suas peças tendo em vista o momento de sua produção e ao entendê-las como resultado de embates estético-políticos vividos pelo dramaturgo. A apreciação de *Corpo a Corpo* é feita no item intitulado “Indústria Cultural e espaços para a intervenção”, onde a peça é considerada no contexto que leva Vianna à opção pela resistência democrática e à consequente mudança no foco de seus temas. O olhar para a indústria cultural pode ser verificado em três peças: *A Longa Noite de Cristal* (1969), *Corpo a Corpo* (1970) e *Allegro Desbum* (1973). Tal aproximação temática se deve ao momento histórico de escrita das peças; a preocupação central se mostra envolvida na modernização problemática assistida pelo país, e a opção do dramaturgo é entendida não como despolitização de suas propostas, mas como:

[...] necessidade de construção da frente democrática e atingir um público cada vez maior para o teatro, em geral, e para sua discussão, em particular, fez com que ele reavaliasse as suas temáticas, com a perspectiva de poder abranger questões que não estavam no horizonte do imediatismo político, mas comportamentos, mensagens e valores que, pouco a pouco, surgiam aos olhos da população como procedimentos “naturais”.<sup>19</sup>

As questões suscitadas por Patriota nos incitam a considerar outra vez a idéia de historicidade da linguagem. O estatuto de obra-prima dirigido a *Rasga Coração* resulta, dentre outros motivos, da construção mais elaborada dos personagens e de suas tramas, em contraposição a peças escritas no momento de experiências cepecistas — entendidas como gênero menor. Ora, a questão deve ser pensada por outro ângulo: se a dramaturgia de Vianna não se transforma apenas em razão da busca pelo aprimoramento formal, então tal transformação ocorre por causa do embate do autor com seu momento. Noutros termos, se no CPC os textos eram construídos com personagens tipificados, sem dimensão psicológica nem conflitos internos, isso ocorria por causa do objetivo de atingir um público que “precisava ser informado”. Muitas vezes, esse didatismo foi conscientemente procurado. Em um momento posterior, pode-se citar o exemplo de *Corpo a Corpo*, peça para qual o autor cria personagens com alta carga de conflitos e dramas interiores. Que momento é esse? Um momento em que o enfrentamento direto não é mais possível e os problemas começam a se mostrar de forma

<sup>18</sup> Ibid., p. 92.

<sup>19</sup> Ibid., p. 133.

fragmentada. A crítica a uma sociedade de massas foi uma questão capital, e sobre isso o dramaturgo pensou.

Posto isso, Patriota parte para o quarto capítulo. Aqui, ela lança luzes sobre o texto *Rasga Coração*: retoma o contexto de sua escrita para compreender obra e autor em seu momento histórico. Na análise, ela busca, nos temas tratados pelo texto, sua historicidade perdida.

Circunstanciadas a liberação e a montagem de *Rasga Coração*, pode-se observar que retomar a peça, em diálogo com as forças políticas no momento da escrita, fez emergir um texto vigoroso que se inicia com certezas prévias; mas que a pouco e pouco, diante da virulência e da importância das críticas, vai esmorecendo. Verifica-se que a discussão conjuntural de 1979/80 se sobrepõe ao conteúdo temático, e impossibilitou os analistas de atestarem que *Rasga Coração* carrega, em seu interior, a sua própria crítica, pois, ao perceber, em suas situações dramáticas, que a “dúvida” é uma arma fundamental na luta política, propõe à esquerda brasileira o exercício constante de se autocriticar à luz dos impasses por ela vivenciados.<sup>20</sup>

Feitas essas considerações sobre o trabalho de Patriota, podemos perceber como essa autora articulou uma urdidura não linear de enredo; além de trabalhar de modo a analisar os documentos mais próximos num primeiro plano, apresentou um novo olhar ao romper com uma visão historicamente estabelecida por uma “história do teatro” e, assim, possibilitou o entendimento de que essa “história” não é una, mas fragmentada e diversa.

Esse comentários prévios feitos pelos referidos autores sobre a obra de Vianna nos leva, necessariamente, a entender as diferentes temáticas do pós-64, quando os descaminhos políticos evidenciaram novas formas estéticas de resistência. A seguir, nossa tentativa de entender o dramaturgo e suas propostas, de 1964 até a produção de *Corpo a Corpo*.

### **Encaminhamentos políticos e questões estéticas: as propostas do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho no pós-64**

As mudanças de enfoque nas peças de Vianna estavam intrinsecamente ligadas ao momento histórico vivido; e a diversificação de sua atuação no meio artístico contribuiu para a diversificação temática. Na década de 1960 Vianna desenvolveria trabalhos, também, na TV — seja produzindo programas de entrevistas, seja adaptando textos.

Em 1964, as discussões presentes nos palcos se tornavam inviáveis e pareciam esvaziadas de sentido: como continuar a propalar temáticas como luta por melhores salários,

<sup>20</sup> Ibid., p. 193.

importância da greve, conscientização da exploração da classe trabalhadora pelos patrões, necessidade de educação e cultura para o povo? Aqueles que compartilhavam as idéias de um teatro de transformação popular se viram separados da possibilidade de contato com o povo; se viram impelidos a buscar novas formas de manifestação frente ao seu momento. Era preciso avaliar a derrota.<sup>21</sup>

As mudanças nos encaminhamentos políticos do país suscitaram este questionamento: em que sentido as experimentações estéticas contribuem para uma verificação mais profunda dos problemas sociais? A primeira experiência de Vianna com mudança temática foi a escrita de *Moço em Estado de Sítio*, que situa a trama no cotidiano de um jovem de classe média, o protagonista *Lúcio*. Envolvido em conflitos pessoais e profissionais, ele é levado a trair os companheiros de um grupo teatral. O jovem é indeciso, mas opta pelo caminho da ascensão profissional a qualquer custo. Questões como desmobilização, traição dos ideais e busca de alternativas apenas no âmbito individual fazem de *Moço em Estado de Sítio* uma primeira resposta à perplexidade provocada pelo golpe. Não por acaso, o texto é guardado pelo autor: a acidez da constatação da derrota não condiz com os encaminhamentos do Partido Comunista Brasileiro (PCB) — os quais Vianna coerentemente defendeu.

Na década de 1960, o dramaturgo escreveu textos onde os personagens não apresentam a profundidade psicológica<sup>22</sup> experimentada em *Moço*, mas sua produção já apontava para isso: a não-profundidade pode ser vista em *Show Opinião*, *Liberdade* *Liberdade* e *Se corre o Bicho pega se ficar o Bicho come*. E mais: se o momento anterior ao golpe era marcado pela euforia das propostas que, em todo o país, criavam um clima de

<sup>21</sup> O golpe de 1964 abala as bases do PCB: a crença na revolução socialista comandada pelo proletariado recebe duras críticas nesse momento, cujo alvo era, sobretudo, a proposta de aliança de classes. O partido acreditava que setores específicos da burguesia — denominada nacional, dados os seus interesses — se oporiam ao imperialismo, em especial o dos Estados Unidos. Tal junção de forças não previa o comando nas mãos dessa classe; tão logo se resolvesse a questão e ocorresse a mudança de sistema político, o mando deveria voltar às mãos do proletariado, que, com apoio do campesinato e das pequenas camadas urbanas, daria o tom para se estabelecer o socialismo. Além disso, as táticas de organização popular do PCB não mostraram tanta eficácia, visto que o povo não enfrentou a luta no momento de perigo, 1964. Logo, a crítica se estendeu à eficácia de uma vanguarda intelectual que instrumentalizasse as massas. Ao reavaliar e tentar entender a derrota em 1967, em seu VI Congresso, o partido continuava a apostar que uma frente ampla de mobilização deveria ser seu objetivo central. Noutros termos, a vanguarda continuaria a cumprir seu papel: buscar nas brechas oferecidas pelo sistema uma atuação coerente. Ver: CARONE, Edgar. **O P.C.B. 1964 a 1982**. São Paulo: Difel, 1982.

<sup>22</sup> A mudança temática elaborada primeiramente em *Moço em Estado de Sítio* provoca, também, uma mudança formal. Os personagens têm mais densidade psicológica de seus conflitos sociais e individuais. Em contraposição a essa concepção pode-se pensar no personagem estereotipado, como na peça *Brasil versão brasileira*, escrita por Vianna à época do CPC. Nela, os personagens não apresentam conflitos interiores, pois representam estratos sociais: proletários, capitalistas, imperialismo etc.

crença na possibilidade de uma revolução socialista — isto é, a idéia de luta de classes —, as peças evidenciavam isso também.

Privilegiando o político, privilegiando a informação sociológica em relação ao estético, privilegia, vamos dizer, a clarificação da realidade mais que o enfrentamento da realidade na sua complexidade; não dá instrumentos estéticos... Não se preocupa em dar ao estético os instrumentos de criação de novos valores, de apreensão de tensão do homem subdesenvolvido na sua luta pela superação da sua condição.<sup>23</sup>

Portanto, o arcabouço estético que, como verificado, não estava nas primeiras pautas na década de 1960 se torna o centro do debate. Agora, a categoria teatral travava um acalorado debate sobre a qualidade artística, e as discussões, nas quais Vianna coerentemente se posicionou, indicam o vínculo intrínseco das diferentes propostas no âmbito das manifestações artísticas com os posicionamentos políticos dos agentes envolvidos. Nesse sentido, o PCB — aglutinador das propostas esquerdistas nos anos de 1950 até o fatídico 1964 — teria profundos abalos, que incluíram crítica ferrenha a seus encaminhamentos e dissidências. A aposta na política de alianças se mostrou o principal erro tático das propostas do partido, e a esperança depositada na capacidade revolucionária do povo se esvaiu por completo em abril de 1964.

A imposição do estado de arbítrio leva à necessidade de posicionar-se. Nesse primeiro momento, a condenação dos artistas contra o golpe é unívoca. Em específico, os artistas do teatro respondem ao impasse com espetáculos cujo objetivo era mostrar indignação.<sup>24</sup> Contudo, ao longo da década de 1960, as cisões nas propostas esquerdistas se evidenciam, e seu principal expoente se mostra na oposição entre os que entendiam que o momento era de enfrentamento — e se enfileiraram nos ideais que defendiam a luta armada na cidade e no campo — e os que, contrariamente, seguiram as determinações do partido, orientadas por uma

<sup>23</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. Entrevista a Luís Werneck Vianna. In: PEIXOTO, Fernando. **Vianinha**: teatro, televisão e política. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 164.

<sup>24</sup> Segundo Roberto Schwarz, após o golpe as manifestações teatrais não cessaram; ao contrário: marcam esse momento encenações que se mostraram fundamentais à história do teatro brasileiro. “Entretanto, para a surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante. Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país.” In: SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política**. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 7. Um exemplo dessa continuidade foi o *Show Opinião*: primeiro espetáculo após a instauração do estado de arbítrio, apresentado em 11 de dezembro de 1964, com direção geral de Augusto Boal, encenação de Nara Leão, João do Vale e Zé Kéti, e texto final de Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa. Pretendiam que o espetáculo fosse um “show-verdade”, que contasse histórias reais dos protagonistas, cada qual representando a si mesmo e buscando uma identificação de classe.

resistência organizada e pacífica. Os encaminhamentos dessas diferentes frentes podem ser examinados, a princípio, na fala de Carlos Marighella; depois, na determinação do PCB.

Quando nós recorremos aos atos terroristas, sabemos que eles não nos levam diretamente ao poder. Todo ato terrorista revolucionário é uma operação tática tendo por objetivo a desmoralização das autoridades, o cerco das forças repressivas, a interrupção de suas comunicações, o dano às propriedades do Estado, dos grandes capitalistas e latifundiários. Os atos terroristas revolucionários e a sabotagem não visam a inquietar, amedrontar ou matar gente do povo. Eles devem ser utilizados como tática para combater a ditadura que lança contra o povo as organizações de extrema direita [...]. Ao terrorismo que a ditadura emprega contra o povo, nós contrapomos o terrorismo revolucionário.<sup>25</sup>

---

Na situação atual, nossa principal tarefa tática consiste em mobilizar, unir e organizar a classe operária e demais forças patrióticas e democráticas para a luta contra o regime ditatorial, pela sua derrota e a conquista das liberdades democráticas. A realização dessa tarefa está estreitamente ligada aos objetivos revolucionários em sua etapa atual e ao desenvolvimento da luta da classe operária pelo socialismo. [...] Nas lutas em defesa dos interesses e reivindicações das massas contra o regime ditatorial, deve-se aproveitar ao máximo os meios de divulgação legais e realizar campanhas políticas e movimentos reivindicatórios com base nas possibilidades legais existentes.<sup>26</sup>

É evidente a diferença das propostas que encampam o referido momento. Se o movimento armado ganha força na cidade e no campo, aqueles que optam pela resistência democrática insistem na conscientização. Vianinha se alinha com a segunda proposta, e a busca pela atuação nas brechas — como indica o último trecho citado do 6º congresso do partido — foi preocupação constante do autor. É preciso notar, porém, que os segmentos armados foram duramente reprimidos pelo governo militar e, no início de 1970, já estariam quase dizimados de forma cruel. Portanto, o encaminhamento das questões no âmbito da conscientização, seja pela arte, seja pela participação ativa de segmentos da Igreja Católica nas organizações de bairro, mostrava ser a única saída. Embora nesse momento Vianinha veja seu engajamento político ser questionado, até o fim defendeu sua opção pela luta das liberdades democráticas. É dessa época a escrita de sua peça *Papa Highirte*, cuja trama reflete sobre a incoerência da opção armada. Ambientada em um país fictício da América Latina, o texto evidencia os problemas de um país sem democracia e a inviabilidade da guerrilha.

---

<sup>25</sup> MARIGHELLA, Carlos. *Lês Temps Moderns*, n. 280. Paris, nov. 1969. Apud: GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas**. São Paulo: Ática, 1999, p. 106.

<sup>26</sup> VI Congresso do PCB. (dezembro de 1967). In: CARONE, Edgar. Op. cit., p. 72-73; 78.

Os fins dos anos de 1960 e a década de 1970 foram momentos de debate acerca do experimentalismo formal que ganha espaço no teatro brasileiro. Tal tendência à transformação estética — ou seja, a busca por novas formas de linguagens<sup>27</sup> no teatro — ocorre, sobretudo, a partir da encenação de *O Rei da Vela*, texto de Oswald Andrade de 1933 apresentado pelo Teatro Oficina, sob a direção de José Celso Martinez Correa, em 1968.<sup>28</sup> O espetáculo provoca polêmica e abre espaço para manifestações que marcaram as disputas estéticas da categoria artística teatral; os debates evidenciam a posição dos que acreditam que aquela experiência formal era linguagem pretendida pelo teatro e a dos que não concordam com as experiências que levavam a essa nova linguagem.

É no âmbito dessas questões que o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho se posiciona contrariamente à idéia de que a estética antecipa a discussão temática. No extremo oposto de uma “guerrilha teatral”,<sup>29</sup> Vianinha acredita que uma forma estética será tanto mais elaborada

<sup>27</sup> As experiências formais mencionadas foram verificadas em outras artes como no filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha — aliás, essa película inspira a referida montagem de *O Rei da Vela*. Na música, são percebidas nas criações de Caetano Veloso e Gilberto Gil; nas artes plásticas, na instalação *Tropicália*, de Hélio Oiticica. Assim, a idéia de um “movimento tropicalista” composto por essas manifestações é uma constatação a posteriori; esse trabalho de análise e entendimento como “O Tropicalismo” deve-se à recepção das obras e à consequente observação como conjunto — ver: PATRIOTA, Rosangela. **A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo**. História, São Paulo, v. 1, n. 22, 2003. A radicalização dessa tendência se verifica na montagem do espetáculo *Roda Viva*, também por José Celso, nesse mesmo ano. O texto de Chico Buarque se transforma no baluarte do teatro de agressão, linha que conduz a proposta do diretor. Assim, as apresentações dessas novas experiências formais se destacaram nas críticas de jornais e em artigos em periódicos do momento. Os espetáculos que encampavam a busca dessas novas linguagens foram denominados irracionalistas, experimentalistas e voluntaristas; ao passo que um teatro que procurou seguir um caminho em que o estético não era condição *a priori* denominou-se como racionalista. A expressão “teatro de agressão” é pensada por meio dos estudos de Antonin Artaud, que busca uma participação direta da platéia: agredida, esta é obrigada a sair do imobilismo. As experiências de pensadores estrangeiros não se finalizam em Artaud: também Grotowski tem influências na busca de uma nova linguagem cênica pretendida pelo Oficina. A encenação de *Roda Viva*, feita fora do grupo, conta com a participação apenas de Zé Celso. A montagem do texto acirra uma divisão entre os membros do Oficina, e o papel do coro na peça é fundamental para tal divisão. O diretor leva para o grupo a disputa: coro *versus* representativos, que encontra seu ápice na montagem de *Galileu Galilei*.

<sup>28</sup> BARBOSA, Kátia Eliane. **Teatro Oficina e a encenação de *O rei da vela* (1967)**: uma representação do Brasil da década de 1970 à luz da antropofagia. 2004. 145 f. Dissertação (Mestrado em História) — Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

<sup>29</sup> O diretor José Celso situa sua crítica ao público de teatro nesses anos. Constatata que irreversivelmente, pelo menos nesse momento, o público é composto pela classe média; daí a pretensão de fazer um teatro capaz de atingi-lo, fazê-lo sair do seu mundo amorfo; é preciso agredi-lo na moral, nos ideais e nas condutas. Assim, em contraposição a um teatro de educação popular, ele traz à tona a deseducação e um teatro de agressão e crueldade, para, por meio de influências estéticas internacionais, entender a arte como linguagem, a “superteatralidade, a superação mesma do racionalismo brechtiano”, que pressupõe, em essência, a iniciativa individual. Marca-se aqui uma diferença fundamental quanto ao teatro pensado até então: os artistas que optaram pelas determinações do partido — e validaram a idéia de atuar no possível criando arte que conscientizasse amplas camadas da população — não aprovam uma transformação da sociedade só no âmbito individual. A discussão mostra a implosão do entendimento do público como classe social, pois a eficácia do teatro da violência que não pressupõe reação da platéia como classe será medida apenas no sentido da “guerrilha teatral”. A expressão usada por Zé Celso mostra como os posicionamentos estéticos são, também, políticos; a arte, ao refletir sobre dada realidade, cria as próprias contradições. Assim, as opções formais pretendidas pelos artistas se revelam muito mais que uma discussão sobre transformações artísticas; a questão estética é primordialmente histórica: a maneira de contar — produzir uma

quanto maior for seu envolvimento com a realidade. Ainda no CPC, o dramaturgo entendia que já se fazia necessária uma discussão formal séria.<sup>30</sup> Seu posicionamento se torna mais agudo com a perplexidade causada golpe, pensada em *Moço em Estado de Sítio* (1964). A escrita da peça é sintomática quanto a evidenciar que a opção do dramaturgo pela Resistência Democrática não pressupõe uma arte do partido: sua obra tem as marcas do seu tempo; não as determinações do PCB.

Situar essa questão se mostra fundamental. Na análise dos textos teóricos de Vianna é possível perceber o militante engajado nas causas consideradas por ele como fundamentais no seu momento; prevalece a idéia do partido de uma frente ampla e organizadora. Porém, sua obra teatral deixa entrever que, muitas vezes, a crítica aos encaminhamentos e ao papel do intelectual frente às impossibilidades do sistema eram temas centrais. Como já apontava Lukács em sua *Introdução a uma estética marxista*,<sup>31</sup> a práxis artística é infinitamente mais rica que a teorização (mesmo que aqui o intuito de Vianna com seus textos teóricos não seja um tratado de estética, mas refletir sobre o artista na sociedade).

Tendo como horizonte as disputas estéticas no meio artístico, Vianna escreve, em 1968, o artigo *Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém*,<sup>32</sup> onde enfoca as cisões criadas dentro da categoria teatral pelos referidos posicionamentos. O autor aponta as dificuldades de ordenar coerentemente as insatisfações da classe artística brasileira. Segundo ele, a ordenação dessas insatisfações coube, sobretudo, aos profissionais ligados a um

---

obra de arte, na escrita do texto ou na encenação — está intrinsecamente ligada ao tempo histórico a que fala, mesmo que as respostas dadas sejam elaboradas sob roupagens tão diversas. Ver: CORREA, José Celso. “O rei da vela”: Manifesto Oficina. In: **Arte em Revista**, ano 1, n. 2, 2<sup>a</sup> edição. São Paulo: Kairós, 1979.

<sup>30</sup> “O CPC Centro Popular de Cultura, no seu esvaziamento, já nos deu as indicações de que o artista tinha que participar lutando no campo das transformações estéticas, na atualização cultural do teatro em relação ao seu tempo, em relação aos seus problemas mais complexos, as suas ambições as mais altas. Quer dizer: em nome do povo o artista tem que ambicionar a mais alta complexidade e não o contrário.” Entrevista de Vianinha a Luís Werneck Vianna. In: PEIXOTO, Fernando. Op. cit. p. 163.

<sup>31</sup> LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma estética marxista**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

<sup>32</sup> O artigo de Vianna discute as questões estéticas do seu momento e procura responder às acirradas disputas no meio artístico, sobretudo ao artigo de Luís Carlos Maciel “Quem é quem no teatro brasileiro: estudo sócio-psicanalítico de três gerações”, ambos publicados em: **Revista Civilização Brasileira**, Caderno Especial nº 2 (Teatro e Realidade Brasileira), Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, julho de 1968. O artigo de Vianna foi publicado depois em: PEIXOTO, Fernando. Op. cit. p. 120–130. No seu artigo, Maciel inicia o balanço da classe teatral brasileira com a pergunta “Por que se faz, hoje, no Brasil, o tipo de teatro que se faz e não qualquer outro?”. Na análise, ele divide a categoria teatral em três gerações: uma anterior ao Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), o próprio TBC, e outra posterior a este. A princípio, sua tese aponta para o constante caráter de marginalização dos artistas, fato facilmente explicável, segundo ele, pois teatro não é mercadoria que interessa a uma sociedade capitalista. Para tanto, caracteriza o teatro no Brasil por meio das condições psicológicas de seus artistas mergulhados em uma constante marginalidade mesmo antes de optarem pela carreira. Essa explicação psicanalítica explicita os problemas que se mostram irremediáveis para o autor e cuja solução parece apontar para a supressão do que foi feito até então e a inauguração de outra forma de pensar teatro.

determinado tipo de teatro: aquele que não perde de vista a historicidade. Assim, entende que existem dois setores no teatro. Um, já mencionado, o teatro caracterizado como “engajado”:

[...] seria aquele capaz de enfrentar todos os desacertos e descontinuidades da sensação estética, advindos da tentativa de criação de uma nova linguagem apta a apreender mais profundamente as novas formas que surgem no convívio social de nossa época.<sup>33</sup>

Outro, o teatro “desengajado”:

[...] que vê com ceticismo a participação. Os desacertos e a descontinuidade estéticos parecem-lhe produto de uma posição *a priori*, de uma parcialidade, de uma posição doutrinária, estranha à arte. Preferem pesquisar e trabalhar no sentido de cada vez mais dominar os segredos da fluidez estética, sem se preocupar basicamente com o mundo significativo que elaboram.<sup>34</sup>

Assim, Vianinha aponta para a constante interpenetração dessas tendências. Ele não reconhece no primeiro a isenção de aprimoramentos estéticos, assim como não reconhece no segundo o alheamento quanto a questões sociais.

Nomeados os setores, verifica-se que, em momentos importantes da realidade nacional, o teatro “engajado” tomou para si a responsabilidade de interpretar aquelas insatisfações, e em muitos casos estas se mostraram simplificadas. Portanto, a fim de revisar esses períodos (artigos que datam da fase do Teatro de Arena) e entender as atuais disputas no meio artístico é que Vianna assume a tarefa de olhar outra vez para os caminhos do teatro até ali. Para tanto, sua análise retrocede ao Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Vianinha percebe que, naquele momento, atribuir ao TBC o rótulo de teatro esteticista e burguês seria simplificação. Ao contrário, ele entende que:

[...] reduzir esse *boom* do teatro a um crachá da burguesia, a um “divertimento de bom gosto” (como lembra Luís Carlos Maciel), a um “esteticismo”, parece-me insuficiente. O ecletismo do repertório (Pirandello, e Gorki; Miller e Anouilh) revela um descaso cultural, uma desnecessidade de programação ideológica, ou, ao contrário, revela uma frenética necessidade de apurar o domínio ideológico, a ambição da universalidade, a tentativa de preparação para responsabilidades mais altas de produção e criação do que as de simples exportadores? A tentativa de começar a falar,

---

<sup>33</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém. In: PEIXOTO, Fernando. Op. cit p. 120.

<sup>34</sup> Ibid., p. 120.

ainda que contraditoriamente, a sua própria voz? Se o centro de decisão começa a se deslocar, é preciso estar preparado para decidir.<sup>35</sup>

Assim, na reflexão sobre o TBC, Vianna faz uma revisão não só do teatro profissional no Brasil, como também dos textos que escreveu. Ao atribuir ao TBC a profissionalização do teatro e, portanto, um caráter de profunda importância ao que viria depois, ele começa a apontar para o tema principal do artigo: as experiências artísticas não deverem ser entendidas como rupturas, vanguardas que esquecem o passado; antes, as experiências devem ser entendidas como único caminho.

Para justificar sua análise, ele ainda reflete sobre o papel da burguesia nacional (a mesma responsável pelos encaminhamentos culturais daquele momento, como o próprio TBC e a Companhia de Cinema Vera Cruz: ambos obras de industriais). Segundo o autor, esta ocupa papel fundamental no que se refere à modernização do país naquele momento, pois:

Durante esta mesma época, a burguesia, dividida e contraditória, lutava pelo monopólio estatal do petróleo, apoiava a não-participação do Brasil na Guerra da Coréia, instituía o confisco cambial, publicava o jornal *Última Hora*, e elegia Juscelino Kubitschek, que, embora formulando uma ilusória co-existência entre o desenvolvimento e a estrutura econômica do país, leva à prática a autoconfiança nacional.<sup>36</sup>

Note-se que, no momento de escrita de *Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém*, a crença na revolução encontra-se inevitavelmente abalada. Desde 1964, as críticas ao PCB tornaram-se cada vez mais ácidas. Mas, nesse momento, ao se reportar para a década de 1950, Vianna ainda realça a aliança das forças democráticas revolucionárias com a burguesia nacional, proposta presente no IV Congresso do PCB (1954):

No que concerne às relações com a burguesia nacional, o Programa do Partido não só não ameaça seus interesses como defende suas reivindicações de caráter progressista, em particular o desenvolvimento da indústria nacional. Essa posição é acertada, decorre de uma justa compreensão do caráter da revolução brasileira em sua primeira etapa, quando as necessidades já maduras do desenvolvimento da sociedade brasileira, que exigem solução imediata, são exclusivamente as de caráter antiimperialistas e antifeudal. A burguesia nacional não é, portanto, inimiga; por determinado período pode apoiar o movimento revolucionário contra o imperialismo e contra o latifúndio e os restos feudais.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> Ibid., p. 121.

<sup>36</sup> Ibid., p. 122.

<sup>37</sup> CARONE, Edgar. **O P.C.B (1943/1964)**. São Paulo: Difel, 1982, p. 132.

Mesmo que essas conquistas se mostrem rarefeitas no teatro, apresentam-se para Vianna “sob o signo da participação e da luta”, num momento em que a afluência de público alcançou índices altíssimos e autores conquistaram legitimidade (por exemplo, Nelson Rodrigues e Jorge Andrade). A partir de 1958, Vianna marca o declínio desse teatro, declínio natural, pois as formas de expansão da burguesia, também, se esgotam. O Teatro de Arena surge na perspectiva de transformação, renovação e reação do teatro brasileiro. O movimento de reação do Arena, também surgido na classe média, volta-se contra o passado do teatro de forma geral e é contrário ao esteticismo e ao teatro burguês: as críticas recaiam quase sempre no seu antecessor direto: o TBC. Nesse sentido, Vianna aponta as diferenças que marcam o Arena contraposto ao TBC. Agora, o autor brasileiro ganha os palcos e o teatro se orienta pelo trabalho em equipe — portanto, sai de cena o ator-“estrela”; e mais: surgem os seminários que tanto contribuiriam para formar esses profissionais.

Posto isso, os limites desse teatro não demoraram a aparecer. “Como empresa era um fracasso”; a conjuntura do país não acompanhava tamanho avanço. “As empresas, estranguladas, não cumpriram sua tarefa principal, que era a de crescer, aumentar suas platéias, enriquecer seus espetáculos, tirar-lhes o sabor da experiência”.<sup>38</sup> Essa característica levava o Arena a se restringir cada vez mais, pois o público, também, se tornava restrito — público esse ideologicamente comprometido: falava-se de povo, não para o povo. Percebia-se que os temas eram ingênuos e que uma realidade que se transformava a cada dia exigia mais complexidade.

Daí ao isolacionismo foi um passo. Como sói acontecer, o revolucionário que ainda não consegue uma tática adequada à sua estratégia procura, no primeiro impulso, o isolamento, como forma de se instalar, ainda que abstratamente, na proximidade do mundo social que almeja. Como sói que acontecer, o revolucionário volta-se não mais contra o seu inimigo principal e, sim, contra seus mais próximos aliados.<sup>39</sup>

Sob o signo desses limites, surge a idéia do CPC da UNE, impulsionada pela busca de público e discussão efetiva de temas que tocassem esse povo. Assim como no início do Arena, que se volta contra o TBC, esse novo teatro (CPC) faz dura crítica ao Arena, tachando-o de

<sup>38</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. Um pouco de Pessedismo não faz mal a ninguém. PEIXOTO, Fernando. Op. cit., p. 123.

<sup>39</sup> Ibid., p. 123.

irremediavelmente pequeno-burguês. Do TBC à criação do Arena e do CPC, o itinerário traçado por Vianna — atento ao fato de que as interpretações ficaram a cargo do teatro “engajado” — evidenciava propostas sempre guiadas pela idéia de ruptura com o passado. Noutros termos, para que o Teatro de Arena se afirmasse, era preciso negar o que veio antes e para que o CPC ser afirmasse, era preciso criticar o Arena. Esse histórico dos grupos objetivava à compreensão do seu presente. Segundo Vianna, as contradições criadas no teatro naquele momento (1968) eram absurdas. O essencial era organizar-se contra um inimigo maior: a política cultural dos governos militares. Para Vianna, a contradição reside em todo o teatro e no total estrangulamento das possibilidades de se montar um espetáculo em tais circunstâncias. Portanto, em resposta a Luiz Carlos Maciel, ele reconhece que é preciso creditar o devido valor às experiências do passado, assim como às do presente.

Maciel desloca as atividades teatrais dos empreendimentos capitalistas; para ele os artistas (teatro):

[...] em nada contribuem para o processo de produção material. São parasitas que dividem a renda per capita do País sem contribuírem em nada para seu Produto Nacional. Economicamente constituem um peso morto. Seu trabalho é um artesanato de interesse e consumo limitados. Embora eles possam reduzir sua arte e eles próprios a meras mercadorias, sujeitas às leis sagradas da oferta e da procura, as cotações baixas que ambos recebem na bolsa de valores do poder econômico os hão de condenar a uma insignificância que justifica, no quadro de interesses capitalistas a sua marginalidade.<sup>40</sup>

Vianna o rebate, ressaltando que o inflacionamento dos teatros, o alto custo dos aluguéis etc. favorecem, sim, a uma conjuntura econômica capitalista. Os interesses são cada vez mais invertidos, e a própria atividade artística que deveria servir ao autoconhecimento — ser, portanto, subvencionada pelo Estado — importa apenas como mercadoria e, por consequência, precisa gerar lucros. O dramaturgo trata a questão assim:

O teatro, ao contrário do que afirma Maciel, é uma mercadoria industrializável e submetida, porém, na política cultural do governo não somente deste governo que só fez pisar no acelerador a um processo de extinção. [...] a área demográfica atingida pelos teatros diminuiu; o processo inflacionário determina uma aplicação de capital cada vez maior na

<sup>40</sup> MACIEL, Luís Carlos. Quem é quem no teatro brasileiro: estudo sócio-psicanalítico de três gerações. In: **Revista Civilização Brasileira**, Caderno Especial nº 2 (Teatro e Realidade Brasileira), Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, julho de 1968, p. 71-72.

produção de espetáculos que só pode ser coberto em casos de êxito retumbante ou então, ampliando o mercado, viajando.<sup>41</sup>

Vianna busca respostas para as questões objetivas do teatro naquele momento e aponta para a necessidade de subvenções do Estado e a importância de se ocuparem as salas de teatro. Em outras palavras, ele se propõe a pensar nos problemas imediatos que impedem as peças de chegarem ao palco, mesmo ciente que as dificuldades remontam ao passado. Maciel, ao contrário, discute em outro âmbito: suas críticas assinalam a impossibilidade de uma proposta revolucionária encampada pela categoria teatral e entendem o teatro fora do circuito comercial mais amplo. Para Vianna, essas críticas são infundadas por não conseguirem reconhecer a luta que o teatro trava há décadas para se manter. Nesse sentido, ele ressalta o fato de o Grupo Opinião não ser mencionado por Maciel, e cita espetáculos produzidos pelo grupo, tais como *Pois é*, com Vinicius de Moraes, Maria Bethânia e Gilberto Gil; *Se correr o Bicho pega se ficar o Bicho come*, do próprio Vianna; e *Liberdade, Liberdade*. Pois, na ânsia de crítica à condição atual do teatro, Maciel, segundo Vianna, esquece-se do que está acontecendo no momento.

Sobre a acusação de que o Opinião teria apenas propósitos políticos, Vianna afirma que a proposta desse grupo recai, sobretudo, na pesquisa de novas linguagens. Desse modo, refere-se à busca da qualidade empreendida pelo Opinião:

Estamos convencidos de que o trabalho cultural, como todo trabalho, tem por exigência básica a qualidade. Mas, sobre o conceito de qualidade, pesam inúmeros equívocos. Do nosso ponto de vista, a qualidade de uma obra resulta da formulação adequada da experiência na complexidade de suas contradições, isto é, na sua natureza dialética. Conclui-se daí que uma visão estreita do mundo não pode produzir boa obra, pelos simples fato de que, na sua limitação, é incapaz de revelar o verdadeiro conteúdo da realidade de que trata. Assim como não basta estar teoricamente armado de uma visão justa para obter resultados artisticamente positivos, pode um escritor alienado criar boa arte, desde que, no processo formativo — no fazer —, consiga ampliar sua visão o suficiente para abranger as contradições inerentes a ela. O que não quer dizer que as obras estejam despidas de caráter ideológico ou de classe, mas que elas podem ter qualidade apesar disso. A liberdade é, portanto, condição necessária do trabalho criador.<sup>42</sup>

Ao enfocar as propostas estéticas do Opinião, fica clara a preocupação de Vianna com a pesquisa sobre novas linguagens. Como mencionamos, desde o CPC as inquietações relativas

<sup>41</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém. PEIXOTO, Fernando. Op. cit., p. 125.

<sup>42</sup> Ibid., p. 127.

à acuidade da forma tomavam corpo em seus escritos. Mas a complexidade da sociedade no pós-64 se mostrou fundamental para novas formas de reflexão sobre o homem brasileiro. Era necessário olhar com acuidade para o quadro social a que esse homem estava agora submetido.

Nessa ótica, a análise do artigo de Vianna traz à tona uma questão central na sua dramaturgia pós-64: a necessidade de atuar nas brechas. Não é por acaso a insistência do autor em salientar espetáculos que levem o público ao teatro. Vianinha entende que o estrangulamento da economia e da censura tornou quase impossível a prática teatral; logo, a simples existência de espetáculos deve ser comemorada. A partir de 1964, o tema da revolução dá lugar às idéias da Resistência Democrática. E a opção de Vianna por esse caminho se vincula intrinsecamente às propostas do PCB. Mas como a opção política se revela na sua criação estética? A produção de Vianna no pós-golpe é primeiramente marcada por uma diversidade de propostas: desde a escrita de peças com personagens psicológicos até experiências que retomam algumas características do CPC, como *Se correr o Bicho pega se ficar o Bicho come e Brasil e cia.*

Nessa diversidade que marca os trabalhos de Vianinha, merece atenção sua atuação no cinema. Seus trabalhos mais expressivos foram nos filmes *O Desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, e *Um Homem sem Importância* (1970), de Alberto Salvá. No primeiro, a temática aproxima-se da discussão empreendida em *Moço em Estado de Sítio: Marcelo* — personagem protagonizado por Vianna — representa um jovem jornalista de classe média que, após o golpe, perde seus referenciais, mergulha em uma crise existencial e questiona seus posicionamentos, em atitudes ora passivas, ora anárquicas. No segundo, o personagem *Flávio* procura dar novo rumo a sua vida.

Ainda na década de 1960, Vianna inicia seus trabalhos para a TV, de início na Tupi, onde escreveu programas de entrevistas e minipeças (para o Programa de Bibi Ferreira); depois na TV Excelsior, com os Tele Teatros — nessa emissora, foi premiado *O Matador*, de sua autoria. O trabalho de Vianinha para TV, que não ficou isento de críticas, acompanhou um momento de grande efervescência e consolidação de um mercado de bens culturais no país. Tal consolidação — é preciso atentar — ocorreu, obviamente, sob o signo de um estado de censura perceptível, sobretudo, no meio televisivo. Mas esse aumento se referia a certos setores e projetos artísticos. Basta lembrar que o teatro vivia, talvez, seus piores anos quanto à censura econômica e política.

Renato Ortiz, ao pensar na realidade brasileira das décadas de 1960 e 1970, aponta como aspecto fundamental dessa consolidação o projeto de Integração Nacional, concebido

pelos governos militares. Diz ele: “certamente que os militares não inventam o capitalismo, mas 64 é um momento de reorganização da economia brasileira que cada vez mais se insere no processo de internacionalização do capital”.<sup>43</sup> Nesses termos, a modernização empreendida nessas décadas no que se refere às comunicações previu a ligação do país via satélite pela EMBRATEL. Este projeto objetivava chegar a maior quantidade possível de brasileiros por meio da TV, pois isso facilitaria a propaganda do governo e divulgaria novas maneiras de vida viabilizadas pela variedade de novos produtos que surgiam no mercado e precisavam ser divulgados. A iniciativa do governo era concentrar cada vez mais “a transmissão eletrônica de recreação, informação e educação nas mãos da iniciativa privada, alicerçada numa sólida estrutura de empresa moderna”.<sup>44</sup>

Em sintonia com essas perspectivas e com uma maior capacidade de se ajustar às metas propostas pelo Estado (quando comparada com as outras emissoras), a Globo<sup>45</sup> se afirma como aglutinadora desse ideal.

A TV vive de um universo quantitativo; essa idéia, e a de integração nacional, acabaram com a imagem de programas específicos para cada região. [...] O maior mal da televisão brasileira sempre foi a falta de unidade no comando das empresas. [...] A Globo tratou de formular uma programação que induz a esse universo global.<sup>46</sup>

<sup>43</sup> ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira:** cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 2001, p. 144.

<sup>44</sup> KEHL, Maria Rita. Um só povo, uma só cabeça, uma só nação. In: CARVALHO, Elisabeth; BOTELHO, Isaura; RIBEIRO, Santuza Naves; KEHL, Maria Rita. **Anos 70:** televisão. Rio de Janeiro: Europa, 1979–1980, p. 3.

<sup>45</sup> A trajetória da emissora mereceria capítulo à parte, dadas a dimensão de sua influência e a forma como se mantém no mercado como líder de audiência até hoje. Mas, ante a impossibilidade de tal empreitada e restando o consolo de que muitos pesquisadores se debruçaram sobre o tema, o que interessa na trajetória da Globo para se compreender seu papel aglutinador nas décadas de 1960 e 70 é sua ligação com o grupo norte-americano Time Life, que se une à emissora a partir de 1962 e redimensiona a concepção de televisão no país. São enviados para o Brasil nomes como Walter Clark, dentre outros, que permaneceram aqui durante anos e foram responsáveis por dar outro formato ao veículo. Esse acordo com a empresa Time Life rendeu à Rede Globo muitos inquéritos por causa da legislação brasileira, que não permitia essa presença de estrangeiros. Só em 1968 a emissora se nacionaliza. Sobre isso, ver:

SIMÕES, Inimá F.; COSTA, Alcir Henrique; KEHL, Maria Rita. **Um país no ar:** história da TV brasileira em três canais. São Paulo: Brasiliense, 1986;

BORELLI, Sílvia H. S.; PRIOLLI Gabriel. **A deusa ferida:** porque a Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência. São Paulo: Sumus, 2000;

CARVALHO, Elisabeth; BOTELHO, Isaura; RIBEIRO, Santuza Naves; KEHL, Maria Rita. Op. cit.

BIAL, Pedro. **Roberto Marinho.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004; dentre outros.

<sup>46</sup> Declarações de Walter Clark à revista *Banas* (13/5/74). In: CARVALHO, Elisabeth; BOTELHO, Isaura; RIBEIRO, Santuza Naves; KEHL, Maria Rita. Op. cit. p. 13.

A idéia de “integração nacional” encontra na Rede Globo de Televisão a empresa capitalista capaz de unificar o país do Oiapoque ao Chuí. A nacionalização da emissora em 1968 e o completo desligamento da Time Life por volta de 1971 provoca um crescimento que acompanha o clima de euforia. Mesmo que, nesse momento, a Globo não conte com capital interno capaz de agilizar seu crescimento, pois se endividou ao se desligar da empresa estrangeira, a emissora se beneficia da injeção de recursos — todos geridos pelo Estado, seja a transmissão de imagens, criação de rede de satélites a cargo da EMBRATEL etc.

Embora as empresas estrangeiras estivessem presentes desde 1930, é com a emissora forte e a necessidade de tornar visível o ideal do “milagre econômico” que a publicidade se consolida o país. Junta-se, portanto, uma nova forma de fazer TV a uma publicidade mais eficiente e lucrativa para a emissora. Basta lembrar que, anteriormente, o papel das empresas publicitárias era influir diretamente nas programações. A emissora oferecia o que era primordial à consolidação das agências: garantias de audiência. E assim “houve um momento em que a propaganda chegou a ser melhor do que a própria televisão brasileira. Quer dizer, o ideal estético da propaganda chegou a se constituir num modelo”.<sup>47</sup>

Essas relações deixam entrever que, nesta sociedade, não há espaço para lutas ideológicas. A idéia de mercado que “atinge” o Brasil de norte a sul é unificadora das propostas que chegam até a população. Portanto, para que esse processo tão complexo aconteça deve haver pré-disposição: uma sociedade que aceite participar do jogo proposto pelo consumo. Como diz Vianinha,

Para reduzir uma sociedade de mais de cem milhões de pessoas a um mercado de vinte e cinco milhões de pessoas é preciso um processo cultural muito intenso, muito elaborado e muito sofisticado, muito rico, para manter, para fazer com que as pessoas aceitem ser parte de um país fantasma, um país inexistente, de um país sem problemas, [...] porque parece que realmente precisa, para circunscrever a minha visão de existência social a esse círculo muito fechado, da duplicação dos produtos de consumo.<sup>48</sup>

Para ele, o solapamento da população cada vez mais alienada em relação aos problemas sociais de seu tempo resulta da profunda transformação dessa sociedade que passa a se pensar só em termos mercadológicos. O que está em jogo é a competição e a necessidade/vontade de ascensão individual. E para legitimar essa sociedade os meios de

<sup>47</sup> Declaração de Fátima Jordão (Lintas do Brasil). In: CARVALHO, Elisabeth; BOTELHO, Isaura; RIBEIRO, Santuza Naves; KEHL, Maria Rita. Op. cit. p. 107.

<sup>48</sup> Entrevista de Vianinha a Ivo Cardoso. In: PEIXOTO, Fernando. Op. cit., p. 180–181.

comunicação exercem papel fundamental. Mas é necessário — aponta Vianna — haver profissionais que desempenhem essa função, pois, se em um momento anterior o intelectual de classe média produzia ao largo de um mercado consumidor (como o estabelecido neste momento) — ou seja, se tinha um público muito restrito para suas obras —, nessa “nova sociedade” ele é convocado a usar seus talentos para efetivar os meios.<sup>49</sup>

Aqui se impõe uma questão: como as transformações na sociedade brasileira integraram a obra de Vianinha? A opção por atuar nas brechas, por uma dramaturgia para ser encenada e pela discussão de problemas urgentes então deu vazão à escrita de *A Longa Noite de Cristal*, a peça leva aos palcos uma questão que passava a fazer parte do cotidiano de Vianna naquele momento: como uma pequena emissora de televisão assimilou as mudanças nos meios de comunicação? Nessa época o dramaturgo trabalhava na TV Tupi, que enfrentava sérios problemas financeiros.

A peça enfoca os conflitos de *Celso Almeida Gagliano*, chamado *Cristal* em razão da voz exuberante desde quando era radialista esportivo. Profissional de rádio absorvido pela TV, *Cristal* é um jornalista “às antigas”, acostumado a trabalhar no improviso. Contudo, sua principal característica — o improviso — passa a não fazer sentido em um meio de comunicação que, a cada dia, fica mais complexo. Assim, de repórter participante passa a mero leitor de notícias, sufocado por um ambiente de trabalho que, cada vez menos, necessita de sua criatividade e onde sua voz não importa, pois os padrões de gosto se transformam, e se mostra mais lucrativo investir em vozes sensuais e decotes — o que, aliás, representa *Flávia*, jornalista com quem divide a apresentação do telejornal.

O drama central é desencadeado quando *Cristal* lê uma denúncia contra um hospital e um médico que teriam dispensado uma mulher com dores de parto, que teria dado à luz em uma praça em frente ao hospital. Essa cena foi vista por *Cristal*, que passava de carro ali. Contudo, o hospital denunciado por ele é um dos patrocinadores da estação, e o personagem é obrigado a desmentir a notícia; como se recusa a fazê-lo, *Flávia* lê. Mas, ao fim da leitura, *Cristal* a interrompe e diz ser verdade o acontecido. Tal atitude lhe custa o emprego e o aumento de seus tormentos. Ele se afasta cada vez mais da vida: os problemas profissionais e

<sup>49</sup> Essa discussão é sistematizada na apresentação do texto “Gota d’água”, de Chico Buarque e Paulo Pontes, em virtude da sua publicação, que buscam entender as transformações estéticas e sociais que levaram à criação de abismos entre a intelectualidade e o povo. Na referida peça, uma adaptação da tragédia *Medeia* inspirada nas propostas de Vianinha os autores objetivam recuperar o povo no teatro brasileiro.

PONTES, Paulo; HOLLANDA, Francisco Buarque de. **Apresentação de Gota d’água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

pessoais como a separação da mulher, a impotência sexual e a falta de diálogo com o filho — apresentados em *flashback* — levam-no a tentar o suicídio, mas ele fracassa.

Por meio do drama de *Cristal*, Vianna aponta as complexidades que tornam a televisão um meio de sucesso. O autor cria um personagem alheio a essa complexidade, que não consegue olhar à sua volta, que mergulha nos problemas individuais e esquece o todo em que estão incluídos. Nesse caso, esse “todo” são as transformações dos meios de comunicação e um avanço cada vez mais significativo dos mecanismos de massificação. A discussão das questões referentes aos meios de comunicação e a uma sociedade de massas são aqui apontadas pela primeira vez na dramaturgia do autor.

### **“Análise de uma divergência”: a encenação de *A Longa Noite de Cristal***

A discussão sobre a encenação de *A Longa Noite de Cristal* retoma o tema do artigo de 1968 “Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém” (já discutido aqui), a saber: as disputas estéticas da categoria teatral na década de 1960 e no início dos anos de 1970. A escrita do artigo leva Vianinha a constatar a importância da união dessa categoria e a incoerência das disputas estéticas quando ocorre um profundo estrangulamento do teatro.

Todavia, com a apresentação da peça, ele próprio se vê “enredado” na necessidade de se posicionar. A encenação, em 1970, o desagrada profundamente: Vianna reconhece ali uma experimentação formal da qual discorda. A produção do espetáculo objetiva inaugurar o novo Studio São Pedro, no andar de cima do Teatro São Pedro, administrado por Maurício Segall. As propostas empreendidas pelo diretor Celso Nunes não convencem Vianinha — a proposta cênica da montagem é inspirada nos estudos do diretor sobre as idéias de Jerzy Grotowski.<sup>50</sup> O embate de idéias a seguir se desdobra, sobretudo, nas declarações de autor e diretor veiculadas em jornais da época e nas próprias críticas jornalísticas que comentaram a encenação e, em consequência, a discordância.<sup>51</sup> Mesmo quando informam sobre as mudanças

<sup>50</sup> As propostas do encenador polonês tiveram ampla repercussão no Brasil na década de 1960. Além da encenação de *A Longa Noite de Cristal* pelo diretor Celso Nunes (que trabalhou diretamente com Grotowski), pode-se citar as influências nos trabalhos do Grupo Oficina, sob a direção de José Celso Martinez. Os estudos sobre o encenador começaram no país pela influência do livro de Eugênio Barba — embora a tradução dos textos teóricos é feita só na década de 1970. Consultar:

BARBA, Eugênio. **Para além das ilhas Flutuantes**. São Paulo: Hucitec, 1991.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

<sup>51</sup> Esses periódicos como documento para o ofício do historiador se mostram aqui de grande valia. Mesmo não entendidas como verdades absolutas, as reportagens dão pistas para se entender ou visualizar, ainda que de forma incipiente, o que foi a encenação. Como esse espetáculo não foi filmado e esta pesquisa não dispõe de fotos ou outros fragmentos de montagem (a não ser as críticas), é imprescindível alertar que os apontamentos feitos sobre o espetáculo se orientam pelos referidos documentos.

feitas no texto, as declarações do diretor sugerem fidelidade à peça de Vianna. Assim Celso Nunes expõe seu entendimento da peça:

Há vários estilos de teatro dentro de **Longa Noite de Cristal** e talvez seja por isso que o autor não gostou da montagem. Ele queria ver realismo. Há realismo no espetáculo, mas não apenas isso. *Eliminamos, na peça, os tempos de ação — passado, presente e futuro.* Daí penso que houve o choque. Mas uma coisa que aprendi com Grotowski é um imenso respeito pelo autor.<sup>52</sup> (Grifo nosso).

Nesses primeiros apontamentos, o encenador menciona a supressão dos tempos de ação — provável causa do primeiro impacto no autor. A peça se estrutura, fundamentalmente, por essas marcações, os dramas vivenciados por *Cristal* — sua impotência sexual, a crise do casamento, sua relação de pouco diálogo com o filho, seus projetos profissionais não cumpridos — são apresentados por meio da técnica do *flash back*. Um dos exemplos da forma criada por Vianna é o fim do casamento de *Cristal* ainda no primeiro ato: assim que ele entra no *set* de gravação, a separação é anunciada pelo personagem *Murilo*. Mas, enquanto se desenrola a trama no *set* que levará ao conflito central — leitura da notícia que resultará em sua demissão —, são evidenciadas as cenas com *Lise*, a esposa. Assim, por meio do *flashback* os acontecimentos já sabidos pelo público se explicitam. As rubricas<sup>53</sup> o mostram:

*O cenário da peça inclui os diversos locais onde se passa a ação, montados simultâneos, juntos, num cenário de “colagem” de “sets”. A luz — luz do passado e luz do presente — é que a cada momento define a geografia da peça. Há um “set” de televisão, onde é ligado o tele-jornal; há um pedaço da sala do apartamento de Cristal; há a sala do Dr. Fernandinho; há o bar da TV, o bar que é habitualmente freqüentado por Cristal. Tudo isso está montado, ou semi-montado, durante toda a peça, já que a ação salta e se entremeia sempre por estes lugares.*<sup>54</sup>

<sup>52</sup> Declarações do diretor Celso Nunes. In: “Longa noite” abre Studio. Sem autoria. **O Estado de S. Paulo**, 12, set./1970.

<sup>53</sup> Rubricas são indicações do autor para haver melhor entendimento, seja do espaço ou das personagens. Acerca disso, vale consultar a obra de Luís Fernando Ramos, que as entende como existência de uma poética de cena, o que confere ao texto teatral sua especificidade em relação ao literário: “a rubrica é, enfim, como literatura, um gênero muito específico. Tem o espetáculo como tema e finalidade e está a meio caminho entre o romance e a poesia lírica, entre a prosa do livro técnico e o texto narrativo e descriptivo do jornal. Como o diário de bordo que descreve o naufrágio, o caderno de anotações que narra a batalha perdida ou a caixa-preta que informa sobre o desastre aéreo, é o único resquício confiável de uma viagem transcorrida, escritura que narra uma luta consumada entre o literário e o espetacular”. In:

RAMOS, Luís Fernando. **O parto de Godot e outras encenações imaginárias**: a rubrica como poética da cena. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999, p. 17.

<sup>54</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. **A Longa Noite de Cristal**. Rubrica inicial da peça. Cópia datilografada, Centro Cultural São Paulo.

Dadas essas rubricas, pergunta-se: qual é a solução cênica desenvolvida pelo diretor? Apresentação dos acontecimentos linearmente? Infelizmente, não dispomos desses dados, mas que permaneça a dúvida.

Ante tais questões, é interessante notar que a análise de algumas das críticas evidencia a idéia de simplicidade e primarismo do texto, opondo-se à contundência que a encenação lhe proporciona:

O jogo de contradições apresentadas por personagens é um jogo primário, de expressão fácil e fácil conotação mas de significado menos eloquente, por ser já de domínio geral as angústias. [...] O resultado, por mais bem vestido que esteja pela encenação, acaba sendo, embora com as qualidades de linguagens referidas, um tanto primário, de tão direto, claro, imediato se revela o desenvolvimento do conflito.<sup>55</sup>

---

Vaidade de autor? Deve ser, pois não houve desrespeito ao texto que passou integralmente para o público. Se não causa grande efeito é porque, infelizmente, não é dos melhores de Vianinha. Ele perde muito tempo em detalhes que não interessam. A contundência que conduz o espectador à reflexão está nas imagens criadas por Celso Nunes.<sup>56</sup>

Contudo, esse mesmo texto, além de receber o prêmio de primeiro lugar no concurso *Coroa de Teatro*, foi assim comentado antes da sua encenação:

Estamos precisando de uma encenação com a força de **Vestido de Noiva**, em 45. Acho que a peça apareceu. Tive a oportunidade de ler esta semana **A Longa Noite de Cristal**, que deu a Oduvaldo Vianna Filho o prêmio do Concurso Coroa de Teatro, e senti que tinha nas mãos o texto com que vinha sonhando, [...] Oduvaldo soube contar, em sua **Longa Noite de Cristal**, a melhor história na melhor forma. [...] Cenas rapidíssimas, cortes cinematográficos de grande impacto a serviço de uma cronologia truncada não servem aqui para confundir o espectador ou deixá-lo atônico. São elementos de dramaticidade dos quais se serviu Oduvaldo para nos contar sua história, um furacão que deixará ofegante o espectador. [...] Agora, só nos resta esperar que este novo “Vestido de Noiva” encontre o Ziembinski que Nélson encontrou em 1945.<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> APOLINÁRIO, João. *A Longa Noite de Cristal*. **Última Hora**. São Paulo. 1, out./1970.

<sup>56</sup> DEL RIOS, Jeferson. “A noite de Cristal”. **Folha de S. Paulo**. São Paulo. 2, out./1970.

<sup>57</sup> TUMSCITZ, Gilberto. Uma peça essencial. **O Globo**. Rio de Janeiro. 1, jun./1970.

Seria infrutífero dar voz de verdade a qualquer uma dessas “opiniões”. Melhor é notar como um mesmo texto, em um mesmo momento, suscita opiniões tão variadas — separadas apenas pela encenação. Seria lícito sugerir que o esquematismo atribuído ao texto resulte da supressão das suas técnicas formais (tempos da ação) pelo diretor? Que a encenação transporta a peça para questionamentos tão vivos em seu momento (no que se refere às experiências formais) e o torna mais rico em sua linguagem? Não cabe aqui esse julgamento, mas apenas as constatações da contradição.

O fundamento essencial das teorias de Jerzy Grotowski se baseia na preparação do ator e na profunda relação deste com a platéia. Ele esperava do ator um despojamento total: de preconceitos, do ego de artista e do apego a coisas materiais. O “ator santo” deve eliminar o que atrapalha seu pleno desenvolvimento, e para isso o trabalho coletivo é fundamental. No público, a entrega também deve ser total: é preciso que esteja predisposto a se analisar.

Ao discutir a preparação de atores em seus escritos, Grotowski se volta sempre à busca “do que está escondido dentro de nós”.<sup>58</sup> Assim como no caso do escultor, necessário se faz “eliminar o que esconde a forma, como se ela já existisse dentro do bloco de pedra, revelando-a em vez de criá-la”.<sup>59</sup> No seu teatro: “não se trata do problema de retratar-se em certas circunstâncias dadas, ou de ‘viver’ um papel; nem isto impõe um tipo de representação comum ao teatro épico e baseado num cálculo frio”.<sup>60</sup> Mas, para buscar um olhar mais profundo, “o ator deve representar num estado de transe”.<sup>61</sup>

No processo de eliminação do desnecessário, a técnica do ator dá lugar ao gesto: não o comum, mas o significativo. É recorrente na obra de Grotowski a idéia do excesso dos gestos, do fugir dos gestos cotidianos. “No momento de um choque psíquico, de terror, de perigo mortal, ou de intensa alegria, o homem não se comporta naturalmente”.<sup>62</sup> E aqui reside “a unidade elementar de expressão”.<sup>63</sup>

Ainda, segundo Grotowski, o teatro deve se afirmar primordialmente no que o diferencia da TV e do cinema: optar por uma “pobreza”, no que se refere a não empregar

<sup>58</sup> GROTOWSKI, Jerzy. Op. cit., p. 24.

<sup>59</sup> Ibid., p. 25.

<sup>60</sup> Ibid., p. 22.

<sup>61</sup> Ibid.

<sup>62</sup> Ibid., p. 5.

<sup>63</sup> Ibid.

técnicas que não lhe são inerentes. A proposta é buscar no “teatro pobre” sua concretização como arte genuína. Todavia, como tais questões se refletem na encenação de Celso Nunes? Como dissemos, mesmo que incipientes, as críticas fornecem alguns indícios do espetáculo: a tentativa de aprofundar a relação palco–platéia<sup>64</sup> pode ser percebida na apresentação do espetáculo no palco em arena. Grotowski faz uma vasta discussão sobre o uso de diferentes palcos, e isso permite à platéia exercitar vários sentidos e oferece ao ator diferentes possibilidades.

Nesses termos, a idéia de um “teatro pobre” que não emprega muitos recursos foi característica da produção:

A direção é simples e, até mesmo, *pobre*, no bom sentido, o que lhe aumenta o valor. Trabalhando com seus atores na base da criação coletiva (é visível o prazer que demonstram na representação) e contando com a colaboração de Túlio Costa (cenários e figurinos), que soube criar o ambiente enxuto para a ação, Celso Nunes realiza um trabalho que o confirma entre os melhores da nova geração.<sup>65</sup>

Essa descrição se mostra interessante quando se pensa em um dramaturgo fortemente influenciado pelas propostas brechtianas. No texto, as referências ao uso desses acessórios podem ser percebidas em alguns momentos:

(Fala para a câmera) (Os slides agora são do jornal mesmo).<sup>66</sup>  
 (A luz diminui. Fecha na prostituta que volta de novo. Abre mais a luz na casa de Cristal. O ruído agora é do mar, e chuva).<sup>67</sup>  
 (Entra o hino do fluminense. Triunfal orquestração).<sup>68</sup>

Outra encenação de *A Longa Noite de Cristal* dirigida por Gracindo Júnior, em 1976, procurou como eixo central — e isso se reflete em muitas críticas — uma fidelidade ao texto do dramaturgo. Uma das características dessa montagem é o cenário exuberante, em nada parecido com o “teatro pobre”. Foram utilizados vários aparelhos de TV, câmeras, microfones,

<sup>64</sup> É preciso esclarecer que Grotowski não buscava uma relação direta com a platéia como o pretendia o teatro de agressão de Artaud. Para o encenador polonês, a platéia era essencial, mas na sua disponibilidade de auto-analisar-se: só aí ocorria a troca ator–público.

<sup>65</sup> GROTOWSKI, Jerzy. Op. cit., p. 5.

<sup>66</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. Op. cit., rubricas da peça, p. 16.

<sup>67</sup> Ibid., p. 30.

<sup>68</sup> Ibid., p. 54

enfim, tudo o que reproduzisse o *set* de filmagem. Uma das críticas veiculadas então tinha a seguinte chamada: “Uma peça de Vianinha encenada com todas as rubricas”.<sup>69</sup>

A procura pelo gesto significativo que possa ter afastado *Cristal* de uma concepção mais psicológica e realista desagrada por completo Vianna. Porém, é preciso esclarecer: essas questões não foram teorizadas por Celso Nunes e, talvez, esta não tenha sido a linha do personagem.<sup>70</sup> Ainda assim, vale a pena refletir sobre a percepção de Vianna:

Assisti a um ensaio da minha peça. O trabalho é feito com uma dedicação fora do comum. O fascínio do entrosamento coletivo, sua ebulição e solidariedade estão lá; apesar disso, discordei da encenação: a peça é sobre um pequeno drama de um indivíduo e sobre a necessidade de não socobrarmos em pequenos dramas; fizeram-na um drama diluviano, quase alegórico, que vale a pena ser vivido, porque todo grande drama vale a pena ser vivido; o personagem “*Cristal*” é um personagem que se desatarraxou da vida e ainda assim é tratado por todos na ponta dos dedos; a encenação faz de *Cristal* um tresloucado homem superior que é tratado a pontapés por todos; a peça tenta amarrar os comportamentos às situações objetivas, grudá-los com cola tudo às situações objetivas; o espetáculo é voluntarista — as pessoas agem de tal ou qual modo porque querem. Estas três inversões de concepção e não de estilo (que terminam resultando uma inversão de estilo) tornaram-me irreconhecível a peça. Contrária à minha concepção. Exatamente contrária.<sup>71</sup>

Para Vianna, o problema central não se localiza nas experiências formais, que, aliadas à séria discussão da realidade, auxiliam o artista a aprofundar o tema. Mas, segundo ele esta busca por novas linguagens conta “com um apelo irrefreável ao voluntarismo”.<sup>72</sup> Mas, o que o autor entende por esse *voluntarismo*? A crítica se localiza nas opções que buscam as saídas individuais: um teatro que pressupõe uma relação direta entre palco e platéia. Faz-se pertinente aqui o depoimento de Zé Celso ao classificar a classe média como seu público e

<sup>69</sup> MARINHO, Flávio. Uma peça de Vianinha encenada com todas as rubricas. **O Globo**. Rio de Janeiro. 25, ago./76.

<sup>70</sup> O diretor dá uma pequena pista: “Se pudemos fazer um bom espetáculo foi porque o texto de Vianna o permitiu. Pela primeira vez um autor brasileiro não usa psicologismos em seu texto, pegando um fenômeno concreto — a televisão — e analisando-o teatralmente”. Declaração de Celso Nunes. In: DEL RIOS, Jeferson. “A noite de *Cristal*” no Studio São Pedro. **Folha de São Paulo**. São Paulo. 29, set./1970.

<sup>71</sup> VIANA FILHO, Oduvaldo. Vianna diz porque não gostou da encenação paulista de sua peça. **O Globo**. Rio de Janeiro. 16, set./1970.

<sup>72</sup> Ibid.

evidenciar que seu teatro busca dialogar com esse público. Por isso a dura crítica de Vianna a um teatro *voluntarista*, fechado na própria *classe*.<sup>73</sup> Nas suas palavras:

Mas esse teatro não é o meu teatro. Não é o teatro da minha classe social. Não é o teatro da maioria do povo de meu país. Não posso conceber nenhuma solução que só sirva a indivíduos isolados ou a categorias sociais privilegiadas. Para as extensas massas dos países subdesenvolvidos não há, não pode haver, nenhuma saída individual, voluntarista. De nada 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 da lâmina, de funda complexidade.<sup>74</sup>

Disso se pode depreender que Oduvaldo Vianna Filho não abandona as possibilidades de uma revolução socialista; não aceita soluções que convirjam para uma prática individual, voluntarista. Sua dramaturgia nesse momento — mesmo voltada à classe média brasileira — não abandona a perspectiva de “povo”, cujos problemas devem ser discutidos. Seus textos inserem os personagens em problemas concretamente reais da sociedade vivida; e assim devem ser discutidos. Para o dramaturgo, o momento histórico era um período de acumulação de forças, pois o enfrentamento direto não levava a nada; eram necessárias a organização, a conscientização, e não perder de vista a importância do contato com classes diferentes. Seus encaminhamentos estéticos — em especial a elaboração de seus textos teóricos — mostram-se em sintonia com as determinações do partido, sobretudo a reelaboração das lutas sociais no campo simbólico, que cria formas de práticas:

Outra tese a ser combatida é a que vê a revolução, não como a obra das massas de milhões, como afirmava Lenine, mas como o resultado da ação heróica de alguns indivíduos (expressa no lema: o dever dos revolucionários é fazer a revolução). Essa posição voluntarista, tipicamente blanquista, é a propugnada por todos os que hoje insistem em ver na criação de “focos” guerrilheiros no interior do país o passo inicial da revolução. Afirmam que tais “focos” de luta armada podem desencadear o processo revolucionário no país e arrastar as massas populares à revolução, independentemente das condições objetivas e subjetivas indispensáveis.<sup>75</sup>

<sup>73</sup> Nas palavras de Zé Celso supracitadas, nota-se que esse público não se comportará como classe, portanto o intuito é a iniciativa individual.

<sup>74</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. Vianna diz porque não gostou da encenação paulista de sua peça. Op. cit.

<sup>75</sup> VI congresso do P.C.B. (dezembro de 1967). In: CARONE, Edgar. Op. cit., p. 60.

Dito isso, como entender o caminho traçado pela esquerda brasileira no contexto que precede o golpe até o momento destas considerações? No pré-64 é possível perceber as tentativas de adequação de teorias internacionais à realidade brasileira no que se refere à instrumentalização das massas; noutros termos, a idéia de vanguarda intelectual que leva ao povo a conscientização necessária ao aparecimento da revolução socialista. Embora o CPC seja um expoente dessas tendências, não é o único: os trabalhos intelectuais, também, coadunavam-se com tais propostas.

Porém, com a perplexidade causada pelo golpe e a imposição de avaliação dessas tendências, o que se notou foi um olhar mais profundo para a realidade brasileira. Esses mesmos artistas e intelectuais buscaram, nesse momento, pensar a situação do país de forma mais democrática para entender a multiplicidade da sociedade e a impossibilidade de segmentação de vários setores, seja o operário, seja a classe média. As propostas podem ser percebidas ao longo dos anos de 1960 e 70, sobretudo quanto à multiplicidade de temas abordados: o intelectual que sofre; velhice; reforma agrária; televisão e publicidade, dentre outros. A necessidade de uma verificação aprofundada da realidade brasileira pode ser percebida, também nos encaminhamentos do PCB:

É portanto um atentado ao marxismo pretender enquadrar a revolução brasileira nos limites estreitos dos esquemas deduzido das experiências de outros povos. O caminho da revolução brasileira está sendo elaborado, através da prática do movimento democrático e revolucionário, nas condições muito particulares de nosso país, na época atual. Não será jamais mera cópia da revolução na Rússia, na China, ou em Cuba. Será o caminho especificamente brasileiro da revolução brasileira.

Cabe certamente ao Partido marxista-leninista, como vanguarda, indicar em cada caso concreto qual a forma de luta mais adequada ao nível de consciência, organização e combatividade das massas. Esse elemento subjetivo é da maior importância para a mobilização popular para o êxito da revolução. Mas as formas de luta não são inventadas nem muito menos decretadas pela vanguarda. Decorrem das condições históricas.<sup>76</sup>

Tais prerrogativas mostram a importância de se perceber que esse, talvez, tenha sido o momento em que o PCB organizou, de fato, uma frente ampla capaz de discutir problemas da realidade nacional; logo, pode-se pensar numa prática cultural, ainda pouco teorizada nos anos que precederam o golpe. A Resistência Democrática traz para suas fileiras os intelectuais

---

<sup>76</sup> Ibid., p. 64.

e reflete seu papel no trabalho a ser desenvolvido a partir de então: atuar no possível, aproveitar as brechas no sistema e agir. Essa questão pode ser mais bem esclarecida à luz do tratamento analítico de Alcides Freire Ramos para o filme *Cabra Marcado para Morrer*, de Eduardo Coutinho.<sup>77</sup> As filmagens começaram antes do golpe, mas foram abruptamente abortadas, e o projeto ficou parado até a década de 1980, quando o cineasta retoma e conclui o filme, e nele usa trechos filmados no início de 1960. A princípio, percebe-se é que havia uma tentativa de entender aqueles camponeses como classe organizada contra os desmandos de um latifúndio. Eram homens que lutavam em nome de ideais, o que levou à morte de João Pedro Teixeira. Entretanto, na pós-ditadura, quando Coutinho dá voz aqueles mesmos camponeses, aparecem visões completamente fragmentadas, muitas vezes dispersas e sem a coerência que a esquerda buscava.

### ***Corpo a Corpo: temas e possibilidades formais***

A escrita da peça *Corpo a Corpo* insere-se no calor desses debates; é fruto de uma sociedade que se modifica profundamente e vê abortados os sonhos de transformação social. A peça nasce da necessidade de se conhecer esse homem de classe média frente às mudanças ocorridas no país, seja no âmbito político ou cultural. Mais que isso, *Corpo a Corpo* pretende marcar um posicionamento estético em seu momento. Escrita em 1970 e encenada pela primeira vez em 1971, a peça tem caráter de resposta formal, sobretudo, à encenação de *A Longa Noite de Cristal*, e deixa entrever a profunda participação dos artistas envolvidos, a fim de discutirem seus posicionamentos estéticos coincidentes com a visão do dramaturgo e contrários ao experimentalismo formal que marca o período. De imediato mostra-se necessário evidenciar a estrutura do texto dramático, os temas e as possibilidades, de modo a entendê-lo como forma de manifestar-se frente à realidade.

O monólogo *Corpo a Corpo* expõe as incertezas de *Vivacqua*, indivíduo que, em uma noite de agonia, percebe a falta de sentido da sua vida. O personagem lamenta pelos sonhos que foram deixados para trás e busca entender a perda de suas referências individuais. Nascido em Aracaju (SE), muito cedo abandona as origens para tentar a vida na cidade do Rio de Janeiro; desde então, segue o caminho que o transformou no homem de sucesso que é. Formou-se em sociologia, sonhou fazer cinema e se tornou publicitário.

<sup>77</sup> RAMOS, Alcides Freire. A historicidade de *Cabra marcado para morrer* (1964–84, Eduardo Coutinho). In: MACHADO, Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosangela. (Org). **História e historiografia:** perspectivas contemporâneas de investigação. Uberlândia: Edufu, 2003, p. 79–98.

Embora não seja dividida em atos, a peça tem seis pequenos intervalos (quebras de seqüências), dados pela trilha sonora, pela luz e pelo som de ligação telefônica. As rubricas informam sobre a ambientação do cenário — um apartamento de classe média — e o figurino do personagem — ou sua falta. As indicações do autor evidenciam, ainda, um elemento essencial da trama: o estado de espírito de *Vivacqua*, que tem variações bruscas durante o espetáculo: intercala momentos de extrema euforia com momentos de desespero, culpa e tristeza. São as rubricas que sugerem que esse indivíduo encontra-se bêbado e drogado, o que em parte explica suas alternâncias de humor. Se o texto proporciona a idéia de ritmo acelerado, pois o personagem tem diálogos enormes, a indicação de Vianinha aponta longas e pequenas pausas e constantes silêncios.

Assim, a primeira seqüência inicia-se pela rubrica:

*Sala de um apartamento em Copacabana, bem montado. Pequena varanda dá para a rua. Num canto, meio empilhada, a aparelhagem de um rádio-amador. Abre a cortina. Luís Toledo Vivacqua, está contra a porta. Força-a para fechá-la. Do lado de fora, sem ser vista, Sueley resiste.<sup>78</sup>*

Nesse primeiro momento, forçando a porta, o personagem apresenta seu primeiro problema:

**VIVACQUA** — Querem botar ele na rua assim vai, vai, vai... Aureliano me ensinou a dizer papai-mamãe: “diz pai-mamãe, isso, isso, Vivacqua papai-mamãe”. Ânsia de vômito, entende quando o estômago embrulha assim? sabe quantos estômagos, eu tenho? Um só!<sup>79</sup>

Sua auto-análise é desencadeada ao saber que o amigo *Aureliano* será despedido da agência de publicidade na qual trabalham. A ânsia sentida pelo personagem será constantemente retomada, e seu sofrimento/indignação é indicado fisicamente por este mal-estar. *Vivacqua* mostra suas insatisfações: primeiro, seu noivado — resultado de interesse social e financeiro; relação sem amor que ele não hesita em pôr um fim naquele momento:

**VIVACQUA** — Não vou mais casar, não tem mais casamento. Te detesto, *Sueley*! Detesto. Você é o meu medo, a minha covardia, meu ramerame. Você não é deslumbrante, quero uma mulher deslumbrante.<sup>80</sup>

<sup>78</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Corpo a corpo**. In: Cultura Vozes. São Paulo, 1999, número 1, p. 176.

<sup>79</sup> Ibid., p. 176.

<sup>80</sup> Ibid., p. 178

O relacionamento afetivo do personagem aponta para falta de verdadeiras conexões: *Vivacqua* se mostra de forma a não considerar o amor (homem/mulher) como questão primordial em sua vida. Como seu envolvimento com *Suely* pressupõe ascensão social, ele se relaciona com outras mulheres, afirmando sua posição machista. Nesse momento, ainda com *Suely* do outro lado da porta, ele revela:

VIVACQUA — Sabe com quem eu dormi ontem, Xixi?

SUELY (Voz) — ...Viva...

VIVACQUA — Com a Celina Magda. Aquela garota que fez o meu filme da Cera Lemos, ela.

SUELY (Voz. *Muito doce*) — Calma, Vivacqua...

VIVACQUA — Você não pode imaginar como ela é quente numa cama, como se entrega; elas pediam prá entrar nos filmes que me deixaram fazer e eu dormi com todas, todas, todas; prá entrar nos filmes que eu fiz com aquelas máquinas velhas, tomando sol no meio da rua, com o cliente me enchendo o saco do lado, tem que dar pr'as mim. Lembra aquela que eu te apresentei, a Cecilinha? Pois é, tinha acabado de sair com ela daqui... (*Suely do outro lado chora sentido*)... estava com a coxa quente de mim ainda... sabe quem mais deu prá mim... A Dolores, a Neusa... a Vitty, Silene, Ângela... (*Vai até uma cômoda, pega um papel com uma lista*) Florênci, Graça, Dedê, Antônia, Sandra, Consuelo...

SUELY (Voz) — ... estou me sentindo mal, Viva... (*Sente-se que um tempo passado, ela sai correndo*).<sup>81</sup>

Ao explorar esse não-envolvimento afetivo do personagem, Vianna começa a mostrar como esse indivíduo se posiciona na sociedade em que está. Através do texto, *Vivacqua* informa como deixou para traz os principais valores: os que o tornavam humano. O personagem percebe que, aos poucos, perde suas referências. Assim, o dramaturgo não o desloca das condições objetivas que o cercam: a falta de referenciais, a forma desumana com que se apresenta têm fortes vínculos com o momento em que vive. *Vivacqua* é representativo, e as ligações que estabelece (profissionais, amorosas, familiares) revelam uma forma de pensar historicamente construída por uma sociedade capitalista, salvo, é claro, as devidas particularidades de cada indivíduo. Portanto, é por meio do personagem que o autor apresenta a maneira como as imbricações dessa sociedade tiram do homem sua “humanidade”.

Sobre a supressão da propriedade privada — como se apresenta na sociedade capitalista —, Marx sugere que essa característica engendra as formas de relacionamento do homem, seja com a natureza ou com os objetos que o cercam, assim como na relação do homem com outros homens.

<sup>81</sup> Ibid., p. 178

Esta propriedade privada *material*, imediatamente *sensível*, é a expressão material e sensível da vida *humana alienada*. Seu movimento — a produção e o consumo — é a manifestação *sensível* do movimento de toda a produção passada, isto é, da efetivação [...] ou efetividade [...] do homem. Religião, família, Estado, direito, moral, ciência, arte, etc., são apenas modos *particulares* da produção e estão submetidos à sua lei geral. A superação positiva da *propriedade privada* como apropriação da vida *humana* é por isso a superação positiva de toda alienação, isto é, o retorno do homem da religião, da família, do Estado, etc., ao seu modo de existência *humano*, isto é, social.<sup>82</sup>

Se a propriedade privada estabelece a maneira como o homem se coloca na sociedade, Marx entende a relação do homem com outro homem (aqui a relação dos gêneros) assim:

Na relação com a *mulher*, como presa e servidora da luxúria coletiva, expressa-se a infinita degradação na qual o homem existe para si mesmo, pois o segredo desta relação tem sua expressão *inequívoca*, decisiva, *manifesta*, desvelada, na relação do *homem* com a *mulher* e no modo de conceber a relação imediata, natural e genérica. A relação *imediata*, *natural* e necessária do homem com o homem é a *relação do homem com a mulher*. Nesta relação *natural* dos gêneros, a relação do homem com a natureza é imediatamente sua relação com o homem, do mesmo modo que a relação com o homem é imediatamente sua relação com a natureza, sua própria destinação *natural*. [...] A partir desta relação, pode-se julgar o grau de cultura do homem em sua totalidade. [...] Mostra-se também nesta relação a extensão em que o *carecimento* [...] do homens e tornou carecimento *humano*, em que extensão o *outro homem* enquanto homem converteu-se para ele em carecimento; em que medida ele em seu modo de existência mais individual, é, ao mesmo tempo, ser coletivo.<sup>83</sup>

Para Marx, a superação da propriedade privada passaria por essas instâncias, uma completa transformação na maneira de se relacionar com o mundo. *Vivacqua*, na sua noite de desespero, questiona justamente essas nuances. Tem consciência das suas perdas e, nesse momento, expõe cada uma delas. Também expõe o relacionamento com os patrões; a agência de publicidade onde trabalha pertence a *Tolentino*, e nela *Fialho* e *Aureliano* ocupam cargos de chefia. Com o primeiro, *Vivacqua* estabelece uma relação de sujeição, pois ele é o responsável por arranjar mulheres para o chefe.

VIVACQUA — O Tolentino viaja pro estrangeiro e me telefona prá saber como vão as mulheres da praça! “Como é, tem alguma novidade na praça?”

<sup>82</sup> MARX, Karl. **Manuscritos Econômicos e Filosóficos e outros textos escolhidos**. Seleção de textos de José Arthur Giannotti. São Paulo, Abril Cultural, 1978.

<sup>83</sup> Ibid., p. 13, 14.

Mas onde é que estamos? O que é isso? Mas então o quê? Mas eu sou cafetina?<sup>84</sup>

Com *Fialho*, o chefe direto, *Vivacqua* mantém um ódio recorrente, uma relação de aparência na qual não pode dizer o que pensa. Com *Aureliano* (o amigo que vai ser despedido), a relação é de respeito, mas *Vivacqua* percebe que o amigo não corresponde, visto que age apenas no âmbito individual.

VIVACQUA — Aureliano quieto, esperando indenização... “Vamos montar uma agência Aureliano!” Aureliano quieto, esperando indenização...<sup>85</sup>

Ainda nessa primeira seqüência, *Vivacqua* desabafa com *Suely* seu constrangimento frente a uma profissão que, nesse momento ele percebe esvaziada de sentidos. Ele comprehende o caráter alienante de seu trabalho: fazer publicidade do que não é necessário. Contudo, o personagem já aponta a complexidade de seus sentimentos nessa noite de revisões. Mesmo quando avalia seu papel como publicitário nesta sociedade, anuncia que está se tornando obsoleto na agência. Após um primeiro filme de sucesso — o da Cera Lemos (“Que belo chão temos!”) —, ele passa a escolher os anúncios que lhe interessam e a recusar filmes para clientes do interior, atitude que leva *Fialho* a afastá-lo da produção de filmes. Assim, seu tormento inicia-se pela descoberta da demissão de *Aureliano*, que o faz refletir sobre o quadro geral em que se encontra, mas também sentir medo de perder o emprego.

VIVACQUA — Eu tenho vergonha disso *Suely!* e faz mais de quatro meses que só ganho ordenado, comissão não ganho mais! quatro meses só com três milhões e os descontos... tenho vergonha de ganhar oito milhões, dois milhões, vinte mil réis, por nada! “Não! Por nada? Ora, *Vivacqua*! É prá fazer propaganda! que é isso, *Vivacqua*? Essa insatisfação vai te matar, *Vivacqua*... que propaganda, pelo amor de Deus? Propaganda prá pessoas serem o que não podem ser? O que não tem jeito de ser e ficam se roendo, os olhos amarelos de inveja? Passa a vida vendo se o vizinho tem geladeira de quantos pés? Faz quatro meses que não me dão mais nenhum filme prá fazer! Vou virar *office-boy*, marcando hora de estúdio e...? oito milhões prá ser lustroso, prá ser alcoviteira do Tolentino, prá fazer filme de Cera Lemos “que belo chão temos”! [...] propaganda é isso, uma corrida desesperada de todo mundo prá vender cenários e humilhação... sou pago prá não tomar conhecimento do povo, jogar luxo nos olhos dele... sou pago prá provar prá ele que uma geladeira é um ser superior, que uma loja é o um templo onde se

<sup>84</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Corpo a Corpo**. Op. cit., p. 177.

<sup>85</sup> Ibid., p. 179.

dá a multiplicação dos liquidificadores... quem não tem uma batedeira de bolo não entra no Reino dos Céus...<sup>86</sup>

São visíveis na sua fala a percepção do lugar que ocupa na sua sociedade e o medo de perdê-lo. Nesse momento, Vianna indica nos diálogos de *Vivacqua* a função primordial da publicidade: o alimentar constante dos ideais de consumo. É necessário que as necessidades sejam continuamente recriadas. Ao refletir sobre essa questão, o dramaturgo aponta temas centrais que permeiam todo o texto: primeiro, a necessidade de manutenção das regras dessa sociedade, sobretudo quanto à função de cada grupo social; segundo, como consequência do primeiro, a alienação em que se encontram os indivíduos em diferentes grupos.

Na análise de *Corpo a Corpo*, o conceito de alienação<sup>87</sup> — não referido diretamente, mas sempre aludido por Vianna — é entendido à luz da definição marxista. Por exemplo, assim como na relação entre *Vivacqua* e *Suely*, Vianna a todo o momento explora essas referências. É preciso lembrar que o dramaturgo, homem de esquerda e militante do PCB, era ávido leitor de Marx. Nesse sentido, o diálogo acima revela o primordial para a sustentação do *status quo*: o importante é o ter, não o ser. Essa mutação é feita quando ocorre a total supressão dos sentidos humanos:

A propriedade privada tornou-nos tão estúpidos e unilaterais que um objeto só é *nossa* quando o temos, quando existe para nós como capital ou quando é imediatamente possuído, comido, bebido, vestido, habitado, em resumo, *utilizado* por nós. [...] Em lugar de *todos* os sentidos físicos e espirituais apareceu assim a simples alienação de todos esses sentidos, o sentido do ter. O ser humano teve que ser reduzido a esta absoluta pobreza, para que pudesse dar à luz a sua riqueza interior partindo de si.”<sup>88</sup>

Nesses termos, quanto menos viver e quanto mais acumular, mais provido de riquezas será o homem; o que ele possui é o que o torna respeitável nessa sociedade. Vianna menciona as geladeiras e os liquidificadores, mas pode-se aumentar a lista, incluindo carro, apartamento ou ascensão social. “Quanto menos és, quanto menos exteriorizas tua vida, tanto mais tens,

<sup>86</sup> Ibid., p. 178–179.

<sup>87</sup> “No sentido que lhe é dado por Marx, ação pela qual (ou estado no qual) um indivíduo, um grupo, uma instituição ou uma sociedade se tornam (ou permanecem) alheios, estranhos, enfim, alienados aos resultados ou produtos de sua própria atividade (e à atividade ela mesma), e/ou à natureza na qual vivem. E/ou a outros seres humanos, e — além de, e através de — também a si mesmos (às suas propriedades humanas constituídas historicamente).” In: **Dicionário do pensamento marxista**. Tom Bottomore, editor; Laurence Harris, V. G. Kiernan, Ralp Miliband, co-editores. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

<sup>88</sup> MARX, Karl. Op. cit., p. 17.

tanto maior é a tua vida alienada e tanto mais armazenas da tua essência alienada".<sup>89</sup> Ao mencionar sua formação, em Sociologia, o personagem instiga um conflito fundamental: como estabelecer contato com as massas numa sociedade que se constitui nesses parâmetros?

Embora *Corpo a Corpo* não seja uma peça popular, também deixa entrever a opção de Vianna pela resistência democrática, que o leva a não perder a perspectiva do povo como agente necessário das transformações sociais. O ponto central é a alienação. Na construção da obra, a relação de *Vivacqua* com uma idéia de povo evidencia-se por meio do seu contínuo isolamento. O personagem não sofre da mesma alienação e reflete até que ponto esses indivíduos são descartados de um processo que sustentam; daí sua angústia. Ele se vê nesse processo de busca da ascensão individual; ao mesmo tempo se sente culpado pela existência dessas pessoas:

VIVACQUA — [...] a gente fica tão metido dentro daquela Agência, tão atrás de tricas e futricas que 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 prá convencer essa gente a acreditar no conforto, nos liquidificadores...eles ficam de outro país, entende?... esse amarelo na cara deles? A cara toda vincada que quase não dá mais prá descobrir uma pessoa lá dentro? Pois, é! Não são pessoas, não sei como explicar, cavalheiro, são amarelados..." por isso que eu não passo na porta de uma favela e não sento no meio fio e fico chorando até estuporar as minhas veias lacrimejantes, a carótida, a aorta, o baço, a cabeça, por isso que meu olho não salta da pupila e ...<sup>90</sup>

A constatação da existência e da situação desse povo faz *Vivacqua* se agarrar às suas conquistas, e a remota possibilidade de ser dispensado da Agência traz o temor de tornar-se povo e perder suas regalias. Nessa noite de angústias, seus conflitos são balizados pela percepção do seu mundo inventado à custa do sucesso; pela tentativa de mudança e constatação de que não é capaz de abandonar essa sua vida.

VIVACQUA — [...] não quero ser povo *Suely*, eles não têm telefone, só tem televisão prá ver, andam nas ruas, ruas estão muito cheias... quero minhas regalias... ar refrigerado... ar refrigerado é decisivo... não quero ser povo, não... já não tenho idade para sacrifícios e esperanças...<sup>91</sup>

<sup>89</sup> Ibid., p. 24.

<sup>90</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Corpo a corpo**. Op. cit., p. 178–179.

<sup>91</sup> Ibid., p. 186–187.

VIVACQUA — [...] não agüento mais você assim sempre cheio de rompantes, heim, borra-bota? Você é classe média, está virando povo, borra-bota, não suporta isso, heim? Aristocrata? Queria outro mundo dentro deste, heim? onde você pudesse mostrar os tesouros da sua individualidade? Não tem. Dentro desse mundo só tem esse! Se conforma com isso e luta, garoto! Quem não é capaz de se conformar não sabe nem onde tem de ir brigar...<sup>92</sup>

Necessariamente, ao vincular o personagem a uma classe específica — os intelectuais de classe média —, Vianna inspira uma questão: quais são as formas possíveis de sobrevivência e produção intelectual/artística em uma sociedade de classes? Que atitudes tomar frente a uma sociedade de massas e a dificuldade de ser fiel a uma causa “revolucionária”, mantendo-se conforme seus ideais e sobrevivendo à margem de um mundo do consumo criado pela sociedade moderna.

De imediato, é preciso saber quem participa dessa classe média brasileira. Fernando Novaes, ao investigar seu surgimento, aponta para a transformação da sociedade que cria postos de trabalhos, como gerente da fábrica, profissional liberal, profissional que trabalha nos meios de comunicação etc. Nas décadas de 1960 e 70, esse grupo social se torna fundamental para se estabelecerem os mais variados consumos: sejam novos produtos como eletrodomésticos e enlatados; ou o consumo de novos bens simbólicos produzidos e viabilizados pelo crescente aumento das vendas de aparelhos de TV.<sup>93</sup>

Posto isso, a classe média foi abarcada pelo sistema e passou a ocupar postos centrais no seu estabelecimento. Obviamente, nem todos; só os mais aptos. Paulo Pontes e Chico Buarque, ao discutirem a questão, apontam que:

Assim, ao contrário de imobilidade, houve um significativo movimento nas relações entre as classes sociais, cujo eixo foi a classe média brasileira, assimilada por uma economia cuja forma de acumulação dominante é não apenas capitalista, mas também se dá num quadro de dependência, o que a torna ainda mais predatória, para os que ficam à margem, mas intensifica a participação dos que são incluídos em seu processo. O inconformismo e a disponibilidade ideológica de setores da pequena burguesia foram, em muitos momentos de nossa história, instrumentos de expressão das necessidades das classes subalternas. Amortecendo-os, as classes dominantes produziram o corte que seccionou a base dos segmentos superiores da hierarquia social. Isoladas, às classes subalternas restou a marginalidade abafada, contida, sem saída. Individualmente, ou em grupo, um homem

<sup>92</sup> Ibid., p. 192.

<sup>93</sup> MELLO, João Manuel de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: NOVAIS, Fernando A.; SCHWARCZ, Lilia Moritz. **História da vida privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

capaz, ou uma elite de camadas inferiores pode ascender e entrar na ciranda. Como classe, estão reduzidas a indigência política.<sup>94</sup>

Quais são as semelhanças dessas questões com *Vivacqua*? Ora, em dado momento, o personagem pretende fazer filme de protesto, quando haveria maior aproximação com as massas, senão um contato direto para discussão dos seus problemas (como o faz seu amigo *Lourenço*, o cineasta). Porém, *Vivacqua* é incluído no sistema e se torna um publicitário de sucesso, e mesmo tendo conhecimento do povo, ele se afasta deste gradativamente: no meio em que trabalha, não é possível discutir problemas do povo, aliás, é necessário que a distância se afirme, pois o sistema necessita de mão-de-obra. Ao entrar para a publicidade, sua participação no sistema aumenta, e com a ascensão social (via emprego e casamento) ele se transforma no homem de sucesso que ganha oito milhões por mês.

Nesses termos, ao se referir ao povo “de maçarico na mão”, *Vivacqua* entende que este não tem alternativas: apenas os capazes poderão ascender (mesmo que só um pouco); como classe, está reduzido “à indigência política”. Assim, quando ele diz “quem não é capaz de se conformar não sabe nem onde tem de ir brigar”, refere-se à distância cada vez mais alimentada entre as classes. No texto, sua insatisfação e percepção de impossibilidade de luta ocorre na conversa por telefone com *Lourenço*. O questionamento de *Vivacqua* a *Lourenço* se refere aos limites da militância; ele não acredita na eficácia dessa luta:

VIVACQUA — Quer saber mesmo? Claro que recebi seus recados, mas ir na reunião prá quê? Parece missa, não é missa? Tudo igual, igual, igual... missa pelo menos tem órgão, tem mulher, nas reuniões de vocês nem cinzeiro tem... espera, *Lourenço*, vai desligar por quê? Não pode ouvir crítica construtiva? O proletariado também tem suas vaidades? Quer que eu diga que está ótimo? ótimo! Está ótimo! O que a gente deve fazer, isso que é bom, vocês na dizem! Eu sei que você não é Deus, porra, não estou cobrando de você destino da pátria, pomba nenhuma! Se irritou por quê? que defensiva é essa?<sup>95</sup>

Como dissemos, *Vivacqua* sonhou ser cineasta e, por um momento, participou das reuniões comandadas por *Lourenço*. Quando decide desistir da publicidade, suas perspectivas se voltam à idéia de produzir um filme:

VIVACQUA — [...] estamos entendidos que eu não vou fazer mais, publicidade? Vou fazer um filme! Há dois anos que quero levantar a

<sup>94</sup> PONTES, Paulo; HOLLANDA, Francisco Buarque de. Op. cit., p. 13.

<sup>95</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Corpo a corpo**. Op. cit., p. 186.

produção, levantei! Sou financiável, tenho crédito na Exposição! Não é filme de cebola, não é sobre vocês, um filme sobre vocês que vocês vão assistir e vão se meter embaixo das cadeiras de nojo, de vergonha, vergonha de serem assim sem sobrancelhas de abóbora, tão desprevenidos do mundo fazendo força prá não pensar mais, não é? querendo deixar correr — mas vocês sabem que não correm sozinho! Não adianta se esconder, não! Daqui se ouve o gemido das almas, que vocês enterram dentro de vocês! Não adianta se esconder, não, ficar de luz apagada? Suando nesses quartos sem refrigeração? Não adiantam esses pesadelos, todas as noites, essas cobras que enroscam frias no corpo de vocês, ninguém mais se redime com pesadelos! Vencidos! Perdedores! Marraios! Você sabem que perderam, não sabem? Quem de vocês não carrega no estômago um bolo, um opaco? Sabor de impotência... quem não sente numa esteira metálica que vai vai vai... queria saber onde vocês ainda arranjam coragem de acordar, ouvir boletim meteorológico, usar brilhantina, cortar pelo do nariz, onde vocês arranjam coragem? Porque vocês tem coragem, eu juro que vocês são uns machos prá agüentar, agüentar, vocês são uns machos, desistir tanto da vida e ainda viver os retalhos viver viver viver.<sup>96</sup>

Nesse desabafo, o personagem ataca, sobretudo, a classe média. Outra vez *Vivacqua* aponta para a perda dos referenciais que dão ao homem sua humanidade. As pessoas sobrevivem engendrando-se cada vez mais nesse sistema que não lhes dá trégua; mais importante: todos arranjam coragem para acordar; mas não para desistir.

No segundo telefonema a *Lourenço* (que, desesperado, pede ajuda para arranjar emprego noutra agência), é revelado que *Vivacqua* é o responsável pelas críticas ofensivas ao cinema.<sup>97</sup> A covardia/impossibilidade de optar por sair do sistema faz *Vivacqua* se odiar nessa noite. No texto, o dramaturgo expõe esse ódio pelo constante bater-se de *Vivacqua*, que tenta se livrar de si mesmo; sente ânsias de vômito; chora. Essa situação de autoflagelação se intensifica quando descobre que a mãe está para ser operada, o que escancara toda a sua displicência com aqueles que poderiam ser seus verdadeiros valores. Esse fato o deixa mais transtornado. Passa a andar pelo apartamento à procura de cartas e telegramas da mãe — ainda lacrados. Ao ler a carta de *Ema*, emociona-se. Ela diz ter visto nos jornais que ele ficou

<sup>96</sup> Ibid., p. 183–184.

<sup>97</sup> Que percepção tem Vianna do cinema brasileiro nesse momento? É circunstancial, em muitas de suas falas, a identificação de um maior aprofundamento de forma/conteúdo experimentado primeiro pelo cinema. Ele se refere ao momento pós-64, que traz a necessidade de aprofundamento, e cita exemplos como *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, e *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos. Na apresentação do *Show Opinião*, em 1964, tais referências da importância do cinema novo são também aludidas. A crítica dirigida a intelectuais de esquerda e seus posicionamentos, sobretudo à vanguarda pretendida por essa categoria, encontra seu momento de maior expressão no filme *Terra em transe*, também de Glauber, em 1968. Assim, as referências de Vianna a uma pesquisa formal que consiga abranger a realidade e que se verifica, a princípio, no cinema não incluem *Terra em transe* nem outros que optaram por essa crítica. Mas, aqui, *Vivacqua* se refere à classe média de maneira ácida, assim como o fez, antes, o cinema novo. “Como entender ao mesmo tempo o afloramento da classe média como temática e o ódio com que é enfocada pelos cineastas?” In: BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 57.

noivo de uma moça muito bonita; também pelos jornais descobriu que o anúncio da Cera Lemos era dele. Ainda informa sobre a operação e diz precisar de dinheiro. Nesse momento, o personagem faz sua mais dura avaliação: indaga como foi capaz de chegar àquele ponto.

VIVACQUA — Mas o que é isso? como é que você veio parar aqui, senhor Luiz Toledo Vivacqua? Como as pessoas podem fazer isso com a vida que elas têm, como se deixam roubar de todas as suas responsabilidades? Até as mais triviais responsabilidades? E nada acontece? Não acontece nada, hem? Essas pessoas não são marcadas com uma cruz na testa para serem execradas, cuspidas, para que todos fujam delas? Com um ferrete, marcadas em brasa na testa, na maçã do rosto? Elas deviam ser obrigadas a beberem gasolina em praça pública, galões e galões de gasolina em praça pública! Está certo! É isso mesmo — você só pode cuidar da tua vida! da tua miserável, estúpida, medrosa, oleosa vida! a isso é que se chama liberdade! O direito de você só ter uma única miserável estúpida medrosa vida! os outros são transeuntes; as outras pessoas, tratam-se de pedestres! Mas eu sou um Deus, vocês não entendem que eu sou um Deus? Vocês não entendem que eu sou um maravilhoso Deus com sobrancelhas azuis, olhos cor de vinho, um Deus, um Deus! Fico de pé, falo, meu cérebro pesa um quilo e duzentas gramas, sou capaz de mexer um dedo de cada vez, tenho quinhentos músculos, tenho duzentos ossos, meu cérebro dá ordens com uma velocidade de 120 metros por segundos; tenho 31 pares de nervos na medula espinhal, respiro oito litros de ar por minuto, sou um Deus, um maravilhoso, impávido, Deus... (*Meio que chora*) (*Pega a Carta*)<sup>98</sup>

Se antes a desistência de *Vivacqua* da publicidade abarcava o ideal de voltar a pensar em fazer cinema, agora sua proposta é abandonar tudo e voltar para Aracaju, onde pretende arranjar um emprego na SUDENE. Começa, então, a tomar providências para voltar. Nesse momento, o telefone toca: a telefonista informa que *Dr. Tolentino* deseja falar com *Luiz Toledo Vivacqua*. Ele não atende. Em seguida, liga para *Fialho*, pela segunda vez, e nessa ligação diz tudo que pensa, enfurecido:

VIVACQUA — (*Espera um tempo grande, nervoso*) Fialho? É o Vivacqua. É, outra vez, sim. Eu sei que são quatro horas da manhã, sou acionista da Rádio Relógio Federal: e tem alguma importância se estou de porre ou não? Você está de porre? Isso é o que importa. Olha aí vou sair dessa agenciazinha, estou fora, não quero mais papo com vocês. É isso mesmo, sou o Fellini, sim! Dei de mambar pro Fellini! Entendeu? Sou bom mesmo e você desmorona de raiva que eu sou bom e você só é capaz de montar agência prá interior, prá fazer propaganda de macacheira! Vocês vão botar fora o Aureliano, não é seus vagabundos? O Aureliano é quem carregou vocês nas costas! Que sustentaram o Aureliano antes de fazer a sociedade coisa nenhuma! Que, deixa eu falar, fica aí ouvindo, está rindo por quê? hem? Você não tem senso de humor nem prá achar graça em filme dos Três Patetas, está rindo do quê? se não fosse os filmes que o Aureliano inventou,

<sup>98</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Corpo a corpo**. Op. cit., p. 189.

vocês agora não tinham sessenta empregados na corte, não! Filmes que vocês não pagam!<sup>99</sup>

Ao desligar o telefone, o personagem continua furioso: atira coisas pela janela e se questiona a toda hora. Chora muito, mas aos poucos se recompõe e percebe a besteira que cometeu. Arrepende-se, pensa em ligar novamente para *Fialho*, mas não o faz. Pensa, avalia. Decide que é melhor “parar de se preocupar com o seu nome, se preocupa um pouco com a sua vida, a vida geral, onde está sua vida...”<sup>100</sup> Contudo, nota que nunca fez algo coletivo, não é capaz de decidir. Tenta ressaltar a beleza e utilidade da publicidade, mas percebe não ser possível, pois seu trabalho, mesmo quando pensado para o bem-estar do povo, nunca é a favor deste. Assim, retoma o esquecimento do povo:

VIVACQUA — mas diz, foi prá isso que tu veio ao mundo? Amor ao conforto acima de tudo?... E o amor pela minha gente?... [...] você é tão moço... puxa, que tarefa arranjaram prá tua geração, garoto... se juntar com o povo que eu não vejo, que eu não entendo, que tem um ritmo tão ralentado... e a minha geração podia decidir, depende dela... mas a minha cabeça entende, mas a minha alma é outra, é outra rotação...<sup>101</sup>

Como estabelecer contato com esse povo? Para *Vivacqua*, tal missão parece impossível. Ainda muito abalado, ouve pelo rádio um som; nesse momento, consegue se comunicar com um boliviano radiomadorista, num diálogo que o deixa ainda mais deprimido. O boliviano conta que, agora que vive sozinho, pode se dedicar ao rádio. Sua solidão é consequência da viuvez e do abandono dos filhos, que se mudaram de La Paz. Ao indagar por que deixaram sua terra natal, *Vivacqua* ouve:

RADIOAMADOR — El otro. Tiene deciocho años... se fué el último lunes... “La Paz es buena solamente para quien muera en Miraflores” decía el chico... Miraflores es un barrio de nuestra élite social... también se fué, el chico... que sé yo — México, Argentina... quizas Brasil... quizas Rio de Janeiro... se fueron todos — tenían vergüenza que somos índios e mestizos, que mastigamos la coca, danzamos la cueca, el taquirari, que sé yo... ahora, si, han brasileño? Hablemos de cosas mas hermosas? Brasileño... (*Vivacqua* está sentado de novo, distante).<sup>102</sup>

<sup>99</sup> Ibid., p. 191.

<sup>100</sup> Ibid., p. 193.

<sup>101</sup> Ibid., p. 193.

<sup>102</sup> Ibid., p. 195.

Ao ouvir uma história tão parecida com a sua, *Vivacqua* decide voltar para suas raízes. Liga para o amigo *Maurício* e pede que providencie o envio de seu salário; deixa-lhe instruções em um bilhete.

Após uma quebra na seqüência, acendem-se as luzes: *Vivacqua* está sentado sobre sua mala, pronto para ir ao aeroporto. O tempo passa, o horário do seu vôo se aproxima, e ele continua indeciso. Nesse momento, o telefone toca; ele hesita alguns instantes, mas decide atender. Do outro lado, *Dr. Tolentino*, do exterior, dá-lhe a notícia de que a Fullbright gostou do filme da Cera Lemos e o convida a integrar a equipe — o que significa ocupar justamente o lugar de *Aureliano*; para isso, *Vivacqua* deve encontrá-lo nos Estados Unidos. De novo o personagem hesita, mas aceita o convite. Em completa excitação, esquece a ida para Aracaju:

VIVACQUA — ... meu Deus do céu, uma oportunidade assim, *Vivacqua*, isso não acontece duas vezes, duas vezes... os americanos gostaram, Viva, é Agência Fullbright que gostou do teu amigo, menino! Que quer trabalhar com você, Viva!... Foi na mosca, *Vivacqua*, foi na mosca! Lá no coração, foi uma porrada, menino, uma paulada, paulada! A gente estourou o cassino inteiro! Meu Deus do céu, consegui! (*Começa a pular*) Na mosca, no queixo, peguei na mandíbula, gente! Peguei a vida de porrada, pelo rabo, está aqui no bolso, aqui... publicidade eu sei fazer, sim, entende? Estouro a cabeça das pessoas de vontade de comprar, ser melhor, se abrir no mundo... ganhei meus trinta segundos... me dá meus trinta segundos que vou fazer poema com esse mundo sujo e novo! Onde eu puser a câmera vai ter nossa novidade mesmo que seja anúncio de pepino!<sup>103</sup>

Assim, ao optar pelo emprego que fará dele um grande homem, o personagem aponta outra vez para o fato de que ocupa um lugar que todos desejam. Eis a regra de uma sociedade estruturada sob o signo da exclusão: a idéia de que as oportunidades estão abertas a todos encontra uma forma cruel na fala de *Vivacqua*. O que ele conseguiu é reservado a poucos.

VIVACQUA — Vou abandonar vocês, acabo de ser nomeado pessoa por eles, acabo de ser proclamado ser humano... vou embora, vou largar vocês, não vou triste, não! Mas juro que levo essa nossa gana de aparecer no mundo... vocês não podem me xingar, é publicidade, é a única coisa que eu sei fazer... é o que vocês todos queriam que acontecesse com vocês... tirei a loteria, a loteria é minha... o bilhete é meu! Posso fazer alguma coisa que não seja só suportar, suportar, supor... que não reclama de mim não... aprendam primeiro a ser povo, a acreditar na gente cegamente, a apostar na gente... vocês ainda acreditam no jogo de cada um prá si... essa é a regra do jogo que vocês botam, que vocês deixam que seja ensinada nas escolas, nos anúncios,

<sup>103</sup> Ibid., p. 197.

agora ficam com nojo quando descobrem que alguém ganhou esse jogo, hem?<sup>104</sup>

De novo ele acusa: é fácil apontar seu erro; mas é difícil se aproximar do povo, aprender a ser povo. *Vivacqua* não aceita esse trabalho, logo não podem acusá-lo de traidor: ele não “tem culpa da timidez do seu país”. Se antes ele reflete sobre a possibilidade de pensar na sua vida geral, agora reafirma seu absoluto individualismo, e uma vez mais se percebe sua relação com essa sociedade capitalista. Ele não é único, essa é a regra. Agora toma as providências para sua nova decisão: envia à mãe um telegrama onde diz não ser possível visitá-la, mas que em breve se encontrarão; liga para *Fialho* e pede que providencie suas passagens. Reata com *Suely* — quer ajuda dela para comprar roupas. Prepara-se para dormir — a noite não foi fácil. O telefone toca; é *Aureliano*, preocupado, pois a noite toda *Vivacqua* atormentou sua empregada, querendo falar com ele. Nesse momento, o personagem mente: diz ter ligado pelo problema da mãe e por estar a caminho de Aracaju.

Vianinha suscita uma questão: as escolhas e decisões de *Vivacqua* apontam, muitas vezes, para a falta de caráter; contudo, se essa sociedade estabelece regras, que moral seguir: a que determina o amor ao próximo, ou a moral capitalista? Marx discute essa questão e aponta como a sociedade capitalista não se diz responsável por tais escolhas; para isso há a moral religiosa. Nesse sentido, ao criar um anti-herói ou um herói negativo,<sup>105</sup> pois este sucumbe ao sistema, Vianna não parece apontar uma falha individual, mas analisar as escolhas oferecidas a esse indivíduo pelo meio em que vive. *Vivacqua* é um indivíduo inserido no seu momento. Assim,

Tudo o que é teu deves fazê-lo *venal*, isto é, útil. Se pergunto ao economista: obedeço às leis econômicas se consigo dinheiro com a entrega, com a venda de meu corpo ao prazer alheio? [...]; não atuo de modo econômico ao vender meu amigo aos marroquinos? [...] assim o economista me responde: não ages contra minhas leis, mas olha o que dizem a senhora Moral e a senhora Religião; minha moral e minha religião *econômicas* não têm nada que censurar-te. Mas em quem tenho eu que acreditar então, na economia política ou na moral? A moral da economia política é o *ganho*, o trabalho e a poupança, a sobriedade, mas a economia política promete satisfazer as minhas necessidades. A economia política da moral é a riqueza de boa

<sup>104</sup> Ibid., p. 198.

<sup>105</sup> A idéia de herói como ser mítico e inacessível, ou o personagem que concentra todas as contradições transforma-se no século XIX. Nas propostas naturalistas e realistas, o herói se insere nas contradições sociais de seu momento. “O naturalismo e o realismo nos mostram um herói lastimável e enfraquecido e decaído, às voltas com o determinismo social”. In: PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 327. *Vivacqua* representa esse herói (anti-herói), determinado pelos problemas da classe média — sua classe.

consciência, de virtude, etc. mas como posso ser virtuoso, se não sou? Como posso ter boa consciência, se não sei nada? Tudo está fundado na essência da alienação: cada uma aplica-me uma medida diferente e oposta, a moral aplica-me uma e a economia política outra, porque cada uma destas é uma determinada alienação do homem e fica um círculo particular da atividade essencial alienada; cada uma delas se relaciona de forma alienada com outra alienação [...].<sup>106</sup>

Portanto, que culpa tem *Vivacqua*? É mau-caráter ou tem bom caráter? Interessa na investigação de Vianna entender que o personagem se vincula a uma infinidade de relações que tornam complexas suas decisões. Logo, se as contradições sociais são cada vez mais complexas, as individuais também. *Vivacqua* apresenta essa ligação: um ser conflituoso com suas escolhas individuais, irremediavelmente conectadas com seus ideais ou ambições sociais. As decisões são possíveis, mas não desconexas do todo em que se inserem.

### **Estrutura formal, rubricas e trilha sonora em *Corpo a Corpo***

Na construção do texto *Corpo a Corpo*, é possível perceber que a idéia de “forma pura”<sup>107</sup> não encontra uma realização “perfeita”. A peça se insere, primeiramente, numa proposta realista psicológica,<sup>108</sup> pois pretende dar conta, objetivamente, da realidade social e psicológica de *Vivacqua*. Patrice Pavis, ao caracterizar o realismo, assim o faz:

Os diálogos se inspiram nos discursos de determinada época ou classe socioprofissional. O jogo do ator torna o texto natural ao máximo, reduzindo os efeitos literários e retóricos pela ênfase na espontaneidade e na psicologia.

[...] não se trata de fazer com que a realidade e sua apresentação coincidam, mas de fornecer uma imagem da fábula e da cena que permita ao espectador ter acesso à compreensão dos mecanismos sociais dessa realidade, graças à sua atividade simbólica e lúdica. Essa posição se aproxima do procedimento brechtiano, que não se limita a uma estética particular, mas funda um

<sup>106</sup> MARX, Karl. Op. cit., p. 25.

<sup>107</sup> A discussão que entende uma obra de arte como forma não pura é inspirada nos trabalhos de Anatol Rosenfeld e Peter Szondi. Partindo de caminhos opostos, esses dois teóricos refletem sobre a historicidade dos gêneros, entendendo-os como frutos do seu tempo. Para ambos, a mistura de tendências deve-se à tentativa de dar respostas a determinado momento histórico. Portanto, a discussão centra-se na idéia de que a forma não precede o conteúdo e vice-versa. A relação dialética, mediada pelo meio e estabelecida entre eles, é que viabiliza a construção de dada obra.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SZONDI, Peter, **Teoria do drama moderno** (1880–1950). São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

<sup>108</sup> “O realismo é uma corrente cuja emergência se situa historicamente entre 1830 e 1880. É também uma técnica capaz de dar conta, de maneira objetiva, da realidade psicológica e social do homem”. In: PAVIS, Patrice. Op. cit., p. 327.

método de análise crítica da realidade e da cena baseado na teoria marxista do conhecimento. [...].

Significar a realidade é também propor para ela um modelo de funcionamento coerente: tornar clara a causalidade dos fenômenos sociais, encontrar a relação fundamental (o *gestus* brechtiano) entre personagens e classes, indicar claramente de que ponto de vista o quadro é pintado, “desvendar a causalidade complexa das relações sociais” (Brecht) etc. em última análise, a modelização consiste em opor e fazer coincidir o esquema da realidade (sua perspectiva e historicidade) como o do público (sua situação ideológica e histórica atual). O realismo, dirá Brecht, não consiste em reproduzir as coisas reais, mas em mostrar as coisas como realmente são.<sup>109</sup>

Com base nas considerações de Pavis, em que sentido a peça se situa nessa “classificação”? Tendo em vista a primeira proposição do autor, vale lembrar que *Vivacqua* fala de um determinado lugar: o do profissional publicitário de classe média. Suas falas são marcadas pela espontaneidade e lançam ao público o misto de problemas individuais e profissionais de *Vivacqua*. Na segunda proposição, o autor aponta para uma análise crítica da sociedade, meio de que o dramaturgo se vale para refletir sobre o papel de *Vivacqua* ante as transformações sociais e mudanças de expectativas de sua classe. Na terceira, o instigar o público por meio da análise das condições objetivas. A todo momento, *Vivacqua* chama o espectador a uma decisão: interroga-o e incita-o a pensar. O dramaturgo não emprega recursos como *flashback*: o conflito é apresentado ao longo do texto; o personagem informa ao público seus projetos deixados para trás e suas aspirações no tempo presente da ação.

Pelas indicações do autor, percebem-se as reações físicas, o sofrimento e o sarcasmo de *Vivacqua*. São informados os momentos em que ele se droga, chora, sente náuseas e, também, quando sente pena de si mesmo e se beija no espelho:

*(Morre de rir) (Cheira) (Desliga. Disca feito um louco) (Parado. Semimorto. Um longo tempo) (Novo silêncio longo. Vai até o rádio amador. Põe o fone no ouvido) (Desliga de repente. Pausa) (Longo Silêncio) (Meio que Chora) (Pega a carta) (Cai sentado. O telefone toca. Toca algum tempo. Ele, quase se arrastando atende) (Um longo tempo) (Cego de fúria. Anda pelo apartamento grunhindo; vai ao telefone feito um louco) (Sai correndo. Abre a porta do apartamento) (Um tempo... Volta) (Desliga possesso) (Se puxa) (Chora feito um desesperado. Fica ali chorando um tempo — aos poucos vai se recompondo) (Anda de um lado para o outro) (Fala no espelho com ele mesmo) (Beija o espelho) (Senta esfacelado. Longo tempo de silêncio. Do rádio amador vem um ruído de sintonia) (Vivacqua está sentado de novo, distante) (O telefone ainda toca muito. Pára de tocar. Vivacqua se levanta. Arruma as malas) (O telefone toca. Vivacqua toma um meio susto. Toca.*

<sup>109</sup> Ibid., p. 327-328.

*Não quer atender. Vai à janela. O telefone toca. Ele se despenca de estalo. Vem atender). (Começa a pular) (Pula dentro do quarto) (Desliga. Um longo tempo. Levanta-se lento. Abre a mala. Tira algumas roupas) (Põe um sobretudo. Pulôveres. Olha alguns) (Tira alguns livros da mala) (Começa a arrumar o seu apartamento. Canta e ensaia alguns passos.) (Empilha as malas num canto. Tira o paletó, gravata, sapatos, fecha a persiana. Fica só de cueca. Acerta o despertador. Deita para dormir. O telefone toca.) (Desliga. Deita. Um tempo. Vê o recado que deixou para o Maurício. Vai até ele. Começa a rasgá-lo em pedacinhos. Volta a cantar. Atira os pedacinhos pela janela, canta.).<sup>110</sup>*

Nessas rubricas (transcritas parcialmente aqui) percebe-se que o texto é composto por constantes pausas, o que chama atenção porque as falas do personagem indicam uma perspectiva contrária: a idéia é de que Vivacqua está agitado e não pára em nenhum momento. Portanto, o ritmo do texto será efetivado só no palco. Noutras palavras, a concepção cênica pode pensar em um espetáculo que admite essas pausas ou dar-lhe um ritmo alucinante.

O autor informa sua concepção de cenário: um apartamento bem montado em Copacabana — explicitado na rubrica inicial. Informa, também, sobre alguns objetos cênicos, como o equipamento de radioamador:

*(Pára meio tonto. Começa a pegar coisas. Atira pela janela, que lá embaixo fazem barulho. Atira algumas coisas dentro do apartamento. Cinzeiro, estatuetas. Quadros pendurados, na parede. Dá uma limpa nas bijouterias em cima de um móvel).<sup>111</sup> (Grifos nossos).*

As quebras de seqüência são informadas por músicas ou pelo som de ligação, e assim aparecem no texto:

*1<sup>a</sup> (Longo silêncio. A luz apaga). Ligação musical rápida. Bateria de escola de samba (?) 12.50 hs — A luz acende. Vivacqua está na mesma posição. Mais um pouco de tempo. Tira de uma gaveta um envelope. Abre. Tira um pouco de pó. Cheira fundo. Tempo/disca. Enquanto espera. Cheira fundo de novo.)*

*2<sup>a</sup> (A luz apaga. Música de ligação. 1,30 Ms. A luz acende. Vivacqua no telefone.)*

*3<sup>a</sup> Dança e canta. A luz apaga. Música de ligação. 2.15hs — acende a luz. Scripts espalhados pelo chão. Vivacqua lê um deles. Cheira pó fortemente. Telefona. Espera muito.*

*4<sup>a</sup> A luz apaga de estalo. Ligação musical frenética. 2.45 hs. Acende a luz.*

*5<sup>a</sup> (Desliga. Morre de rir. A luz apaga. Ligação de som). 3.30 hs. — acende a luz. Vivacqua no telefone.*

<sup>110</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Corpo a corpo**. Op. cit., rubricas da peça.

<sup>111</sup> Ibid.

**6<sup>a</sup>** Vivacqua desliga seu aparelho. *Tempo. A luz apaga. Música de ligação.* 5h20 min. *A luz acende. Vivacqua está no telefone. Malas abertas. Roupas espalhadas. Vivacqua tem uma toalha no pescoço. Se enxuga.*<sup>112</sup>

Sugeridas pelo autor em determinados momentos do texto, as músicas carregam uma especificidade. A primeira — uma canção cubana — remonta aos musicais de Hollywood: “(Canta) um dia, uma vez em Cuba/ dançando uma rumba/ disseram que era/ escandalosa”. É notável que, em especial a partir da década de 1940, os musicais latinos tenham ganhado espaço nos Estados Unidos, a exemplo do sucesso de Carmem Miranda. Esse espaço ocupado pelos latinos, em parte, pode ser explicado pela necessidade norte-americana de conquistar novos territórios, pois nesse momento não era fácil obter espaço na Europa. Contudo, com o fim da Segunda Guerra Mundial, esses canais foram abertos; por consequência, os musicais da América do Latina passaram a não ser mais interessantes, daí a segunda música escolhida por Vianna: “Take back your samba, and your rumba, and your conga. Ai ai ai. South América, take it away”.<sup>113</sup> No momento em que mandam embora o samba, a rumba e a conga, admitem o publicitário *Vivacqua*. Em outras palavras, o Brasil passa a integrar um mercado exportador no que se refere aos produtos televisivos. E o crescimento desse mercado no país o equipara ao de algumas das potências.<sup>114</sup>

O conflito do personagem é marcado, também, por sua constante mudança de opinião: ele decide não se entregar; volta atrás; pensa, pensa, pensa... Nesse vai-e-vem, seus questionamentos, muitas vezes em forma de perguntas, são falados de forma ácida. Vianna não sugere em rubricas que o personagem deva olhar ou se aproximar do público nesse momento, embora suas perguntas-desabafos ou acusações estejam no texto. Portanto, será a construção cênica que lhes dará um caráter mais ou menos incisivo para com os ouvintes. Acrescente-se que o anti-herói toma a “decisão errada”. Sobre essas características, certamente pode-se pensar em Brecht, que, pelo processo da não-identificação — o anti-herói — ou pelo distanciamento — quando o ator quebra a ilusão da quarta parede e olha para o público — busca uma melhor compreensão e crítica dos assuntos tratados.<sup>115</sup>

<sup>112</sup> Ibid.

<sup>113</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. Op. cit., p. 200.

<sup>114</sup> Essa discussão está sistematizada em: ORTIZ, Renato. **A moderna civilização brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

<sup>115</sup> Entender o distanciamento como dado épico — que “quebra” a linearidade ou o caminho estabelecido numa proposta dramática — requer a compreensão de que as “quebras” estavam já nas tragédias gregas (por exemplo, com a função do coro). Os elementos épicos do teatro através dos séculos foi objeto dos estudos de Rosenfeld (ROSENFELD, Anatol. Op. cit.). Ressalte-se, porém, que Brecht foi quem teorizou e empregou o épico

Assim, é relevante apontar que as transformações estéticas ou a ressignificação de uma obra que comporte leituras variadas não resultam de uma idéia de “forma precipitada”, pois são inerentes às transformações históricas. Cada tempo elabora um olhar específico para a arte. Portanto, a criação artística, seja na elaboração do texto teatral ou na sua atualização no palco, é entendida como relação em constante diálogo com seu tempo. Nesses termos, a escrita de *Corpo a Corpo* pertence a determinado momento histórico. Sua elaboração tem por finalidade se posicionar nos embates político-estéticos de seu tempo, e suas características formais sugerem diferentes concepções, visto que podemos pensar em uma encenação que explore o caráter “brechtiano” da peça, assim como em outra que prefira acentuar o caráter realista do texto. Tais diferenças serão dadas pela opção cênica do encenador, mediadas pelas instigações do seu tempo e pela forma como o diretor vai respondê-las. Afinal, com a escrita de *Corpo a Corpo*, a intenção de Vianna era, fundamentalmente, entender um determinado aspecto daquela sociedade e aprofundar esse entendimento. O autor escancara um assunto circunstancial que não abrangia todos os problemas e investigava de forma microscópica o indivíduo de classe média e suas opções ou não-opções naquele momento, pois “conquistar a tragédia é [...] a postura mais popular que existe: em nome do povo brasileiro, a conquista, a descoberta da tragédia, você conseguir fazer uma tragédia, olhar nos olhos da tragédia e fazer com ela seja dominada”.<sup>116</sup>

Nesse sentido, um aspecto da tragédia brasileira no momento de feitura da peça consistia na verificação de um indivíduo nada alienado que não enxerga saídas, senão vender seus ideais, pois ele se acostumou às regalias dessa venda. Com base nessas observações, pode-se retomar a idéia de que o pós-64 impôs novos temas, derivados da idéia de tragédia considerada por essa sociedade.<sup>117</sup> Ora, se antes a verificação da tragédia consistia em temas

---

sistematicamente, criando outras possibilidades em seu trabalho. Muitos elementos estão em suas peças: busca pela não-identificação dos atores com os personagens — estes concebidos como estereótipos; quebra de seqüências com projeção de gravações, *slides*, cartazes e quebra constante da quarta parede, quando os atores se dirigem, de propósito, ao público para interrogá-lo. Em *Corpo a Corpo*, o elemento épico essencial se guia por essas quebras; os diálogos para seu ator único parecem indicar o público como alvo a que ele se dirige — “parecem”, porque esta é só uma das possibilidades inspiradas pelo texto; o dramaturgo não indica essas quebras nas rubricas. Sobre a encenação de 1971, percebe-se, em certas críticas, a idéia de que o ator fala aos objetos cênicos, logo explora menos essa característica presente no texto.

<sup>116</sup> Entrevista de Vianinha a Ivo Cardoso. In: PEIXOTO, Fernando. Op. cit., p. 182.

<sup>117</sup> Vianna entende a verificação dos problemas inerentes a seu tempo como constatação da tragédia da sociedade brasileira. Esse mote investigativo nos faz pensar na proposta de Raymond Williams em *Tragédia moderna*. Nessa obra, o autor percebe a permanência do termo tragédia nas diferentes sociedades: “[...] tragédia é também um nome extraído de um tipo específico de arte dramática” mas “se tornou em nossa cultura, um nome comum para esse tipo de experiência” [acidentes, mortes etc]. Assim, “tudo o que se pode considerar certo é a continuidade da tragédia como palavra” (WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 30; 33). Williams empreende uma análise das mudanças e ressignificações da tragédia em diferentes

como justa divisão da terra e tomada de consciência das massas operárias, com sua diluição tornou-se urgente fixar o olhar na complexidade das relações humanas e, ainda mais, nas muitas especificidades de uma sociedade cada vez mais fragmentada. Tal fragmentação torna mais urgente o olhar para temas peculiares: as tragédias específicas, individuais.

No entanto, o grau de tragicidade está intrinsecamente voltado à sua conexão com os problemas sociais — no caso de *Vivacqua*, o solapamento de propostas que se impõe à estrutura de um mercado emergente. As opções de que dispõe o personagem se mostram inevitavelmente trágicas: ou ele se insere e vive sufocado pela consciência, que talvez dê novos recados como na noite de reavaliações; ou nega a vida construída até ali, o que o levaria a outro sufocamento: abrir mão do conforto, viver à margem daquilo que passa ser a ordem geral das coisas. Assim, ao entender *Vivacqua* e sua inserção naquele mecanismo como uma face da tragédia brasileira, Vianna tenta dar respostas às desordens sociais de seu tempo, pois urgia a necessidade de se entender a realidade social como trágica antes que ela se concretize como natural. É imperativo sair da alienação que envolve as discussões dos problemas sociais e encará-los de frente; olhar nos olhos; dominá-los.

A tentativa de impor uma realidade nacional baseada no progresso do país a qualquer custo impede a discussão de problemas resultantes de sua implementação. Numa realidade que emprega os meios de comunicação como afirmação do seu *status quo* sem haver contraresposta, instaura-se o ideal de uma nova fase, uma nova etapa no desenvolvimento do país, que só se torna possível por um mecanismo intenso: “Brasil, ame-o ou deixe-o”, “ninguém segura este país”. “A nova ideologia se apropria dos fatos da desordem e cancela o sofrimento no momento em que encontra o nome de um período ou fase.”<sup>118</sup> Dessa forma, é a colocação dessa discussão em seu momento pulsante que leva à sua alienação e consequente nomeação como fase. As propostas se mostram consolidadas; fecha-se o ciclo em busca de um novo progresso, que também se tornará “fase” sem a discussão das tragédias provocadas pela sua implementação. De tal modo, a consolidação das maneiras de se olhar aquele momento perdura no presente, e a atual sociedade — fruto daqueles desacertos — não consegue se entender como herdeira, pois aquele ciclo foi fechado como se a volta à democracia tivesse

---

épocas. O conceito é entendido como algo historicamente transformado segundo cada época. Na primeira parte da obra, ele analisa as idéias trágicas, do período clássico medieval até o século XX, para depois entender a tragédia nas obras literárias modernas. “O que está implicado, aqui, é mais a compreensão do que uma tradição não é passado, mas uma interpretação do passado: uma seleção e avaliação daqueles que nos antecederam, mais do que um registro neutro” (Ibid., p. 33).

<sup>118</sup> WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Op. cit., p. 91.

expurgado os demônios. Não se discute, porém, que muitos deles continuam vivos — e ainda em seus cargos.

O objetivo deste capítulo foi entender *Corpo a Corpo* no momento de sua escrita; e refletir sobre as propostas estéticas que tomavam corpo em fins de 1960 e durante a década de 1970 foi fundamental para situar a peça e seus posicionamentos no teatro daquele momento. Como ressalta Marc Bloch,<sup>119</sup> se o presente é sempre aquele que propõe questões para a análise do passado, esta pesquisa foi instigada pelo intuito de perceber que as temáticas levantadas por Vianna na escrita da peça continuam latentes na sociedade atual. Basta considerarmos a complexidade de relações que envolvem a publicidade no Brasil.

Contudo, se as temáticas abordadas pelo texto permanecem na ordem do dia, que dizer dos conflitos de *Vivacqua* ao se inserir naquele mercado? Como esse intelectual em crise seria recebido anos depois? Essas questões nos levam ao capítulo dois desta dissertação, e as respostas devem brotar do entendimento desse mesmo *Vivacqua*, porém encenado em 1995, na cidade de São Paulo, pelo grupo Tapa.

---

<sup>119</sup> BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

## **Capítulo II**

### **Encenação de *Corpo a Corpo* pelo Grupo Tapa de São Paulo (1995)**

*Ninguém, infelizmente, nos ensinou a amar o teatro brasileiro. Enquanto nas escolas nos transmitem o gosto pela poesia e pelo romance, nenhum estudo é feito da literatura dramática. As histórias literárias relegam ao plano inferior, freqüentemente desprezível, a produção teatral. [...] Parece-nos que, se uma Companhia se dispuser a reviver metodicamente o repertório do passado, em montagens de alto nível, em breve diversas obras deixarão de pertencer ao frio museu das raridades bibliográficas.*

— Sábatu Magalhães

## Cena teatral como objeto de análise — apontamentos sobre o grupo Tapa

O objetivo deste capítulo é analisar a encenação da peça *Corpo a Corpo* (1970) — de Oduvaldo Vianna Filho — pelo Grupo Tapa de São Paulo, em 1995, direção de Eduardo Tolentino de Araújo e atuação de Zé Carlos Machado.<sup>1</sup> A montagem contou com amplo sucesso de público e crítica, a ponto de ficar em cartaz quase seis anos. A peça foi levada a muitas cidades brasileiras, e Zé Carlos Machado ganhou o prêmio de melhor ator da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Nossa intuito é mostrar como ocorreu a atualização do debate, situado na década de 1970, nos anos de 1990. A “recuperação” da montagem não visa trazê-la tal qual se apresentou, mas sim entender, por meio dos elementos de registros disponíveis, como esta concepção cênica (1995) reaviva o debate.

Devemos nos atentar para a especificidade de *Corpo a Corpo*. Como discutido no capítulo anterior, a peça se insere em um momento da dramaturgia de Vianinha em que os temas que investigavam a classe média ganharam ênfase. Nesse sentido, *Corpo a Corpo* é uma peça política, mas não engajada em uma causa específica, como o eram os trabalhos

<sup>1</sup> Ficha técnica do espetáculo:

Texto: Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha)  
 Direção: Eduardo Tolentino de Araújo  
 Ator: Zé Carlos Machado (*Vivacqua*)  
 Cenografia: Carlos Eduardo Colabone  
 Figurinos: Lola Tolentino  
 Iluminação: Carmine D'amore  
 Operação de Luz: Nelson Ferreira  
 Sonoplastia: Otávio Machado  
 Operação de som: Paulo Marcos  
 Preparação corporal: Neide Neves  
 Participações especiais: Rosa Grobman ou Einat Falbel (voz *Suely*)  
 Lino Rojas (voz *Boliviano*)

do Centro Popular de Cultura (CPC); suas questões permanecem. Noutros termos, a investigação da classe média empreendida por Vianna, dados a sua complexidade e um olhar político para as questões de forma mais ampla, faz os questionamentos suscitados pela peça continuarem ainda latentes. O engajamento direto das obras produzidas no CPC dá a elas uma significação muito forte, mas restrita ao momento.

Essa diferenciação das obras produzidas pelo dramaturgo não fixa valores nem determina o que deve ser reencenado; apenas localiza as diferenças entre uma peça política e outra engajada, evidenciando o lugar de *Corpo a Corpo* na sua dramaturgia. Assim, se o texto suscita questionamentos em 1995, é sua atualização no palco que os viabiliza, e cada momento histórico, portanto, a pensará sob determinadas roupagens. Embora calcado no mesmo texto, o espetáculo de 1995 se diferenciará daquele de 1971 e de 1975, pois cada personagem pertence a determinado tempo e, no palco, apresenta o indivíduo criado por Vianna, mas mediado pelas urgências inerentes ao momento. Mais que isso, a comunhão entre palco e platéia só será efetiva se esse texto tocar em questões fundamentais do momento. Portanto, a cada sociedade, uma representação simbólica.<sup>2</sup>

Para se pensar nas várias possibilidades de um texto teatral, o trabalho de Chartier pode ser esclarecedor. Ao considerar uma das peças de Molière — *George Dandin* (1668) —, o autor percebe como as diferentes encenações do texto criam resignificações que falam ao momento. No ano da estréia, 1668, a peça tem duas apresentações distintas: uma para a corte de Luís XIV, entremeada de músicas e outras festividades da festa; outra encenada na cidade, com calendário fixo. Mas, o que as diferencia? A encenação na corte visa à comemoração: a peça é encomendada para os festejos de uma nova conquista do Rei e será inserida em outros eventos. Nos registros de época estudados por Chartier, a peça se caracteriza como comédia e ainda se informa o fato de que os atos são entremeados por apresentações musicais. Após a apresentação, a peça faz cartaz na cidade

<sup>2</sup> Essas questões foram suscitadas pela leitura do artigo de Rosangela Patriota supracitado. Nele, a autora analisa as diferentes recepções de duas peças: *Eles não usam Black-Tie* (G. Guarnieri) e *O Rei da Vela* (O. de Andrade). Ambas foram primeiramente encenadas em momentos de grande efervescência cultural do Brasil: *Black-Tie* em 1958; *O Rei da Vela* em 1967. Pelas questões postas pelo momento histórico, as duas peças se tornam marco para a história do teatro brasileiro, pois inauguram experiências formais e estéticas novas. Mas, segundo Patriota, isso só foi possível porque o público compartilhava de aspirações que eram passíveis de serem vistas no palco. Em 2000, a encenação dessas peças é recebida de forma apática e não sai do eixo Rio–São Paulo; não encontra referenciais que façam a comunhão entre público e platéia. In: PATRIOTA, Rosangela. História, estética e recepção: o Brasil contemporâneo pelas encenações de *Eles não usam Black-tie* (G. Guarnieri) e *O Rei da Vela* (O. de Andrade). In: PATRIOTA, Rosangela; RAMOS, Alcides Freire. **História e cultura: espaços plurais**. Uberlândia: Aspecttus, 2002.

de Paris, em um teatro com salas fixas e repertório constituído. Ora, nesse momento, a peça ganha novo relevo, pois se retira tudo o que pertencia à festa.

Compreender *George Dandin* exige, portanto, antes de tudo, reconstituir o que esses diferentes espectadores de 1668 podiam compreender, construindo uma significação do texto de forma alguma redutível apenas às palavras. Contra uma tradição crítica indiferente à maneira pela qual os textos são impressos ou representados, a dupla inscrição de *Dandin* na festa da corte e no teatro urbano lembra que não há sentido em uma obra fora das formas variáveis que a propõem à interpretação.<sup>3</sup>

O texto de Molière é apresentado a públicos distintos e com diferentes concepções cênicas; classificado como comédia, sobretudo, na corte, aí ele é encenado para divertir os nobres. Porém, no século XX — como constata Chartier —, o mesmo texto chama a atenção dos homens de teatro. A montagem de 1958 (após a guerra), por Roger Planchon, confere ao texto novo significado: *Dandin* é reencenado à luz das diferenças de classes. Assim, o que era visto como comédia em 1668 é concebido como tragédia em 1958.<sup>4</sup>

Se assim o for, o que leva o mesmo texto a proporcionar recepções tão diferentes? A concepção cênica que envolve o contorno de personagens, figurinos e cenários foi obviamente pensada e mediada pelas “lutas” postas naquele momento histórico: a peça reflete um mundo polarizado pela guerra, onde as diferenças sociais ganharam novo realce. Assim, o texto continua o mesmo, mas é atualizado pela contundência do momento. E as ressignificações para a transposição do texto ao palco contribuíram para suas distintas leituras.

Ao refletir sobre diferentes concepções para o mesmo texto, Roubine localiza momentos em que, ao encenador, atribui-se a criação e percebe, em especial na encenação de *Tartufo* por Antoine, em (1907), além da historicidade da cena teatral, a capacidade criadora do encenador:

A direção não é mais (ou não é mais apenas) a arte de fazer com que um texto admirável (que é preciso admirar) emita coloridos reflexos, como uma pedra preciosa; mas é a arte de colocar esse texto numa determinada perspectiva; dizer a respeito dele algo que ele não diz, pelo menos

<sup>3</sup> CHARTIER, Roger. **Formas e sentido — cultura escrita:** entre distinção e apropriação. Campinas: Mercado de Letras, 2003, p. 85.

<sup>4</sup> A peça narra a história do camponês George Dandin, que se casa com uma mulher de posição social melhor que a dele, a fim de agregar o dinheiro e as propriedades que juntou na vida ao status social da esposa. Mas o que se vê é a não-aceitação de Dandin pelos nobres — mesmo com suas propriedades.

explicitamente; de expô-lo não mais apenas à admiração, mas também à reflexão do espectador.<sup>5</sup>

Desse modo, o historiador que pretende dar conta de uma história a fim de refletir sobre as transformações artísticas deve ter em mente tanto o processo de produção dessas obras quanto sua recepção em diferentes temporalidades; pois a distância estabelecida entre a produção do texto e a produção da cena até a recepção instituirá novas percepções para diferentes públicos. Essa distância pode ser entendida na apresentação da obra para culturas diferentes ou na sua reelaboração em outro momento histórico numa mesma sociedade.

Ao pensar nos produtos culturais elaborados por uma sociedade, Chartier os entende, primeiramente, em seus processos de produção, em que os signos que se destinam a um determinado público estão presentes previamente. Contudo, a obra produz novas áreas sociais de recepções quando em contato com públicos diversos; logo, aponta o fato de que a recepção é também produção, visto que estabelece novas práticas:

[...] a considerar as diferenciações culturais, não como a tradução de divisões estáticas e imóveis, mas como o efeito de processos dinâmicos. De um lado, a transformação das formas através das quais um texto é proposto autoriza recepções inéditas, portanto, cria novos públicos e novos usos. De outro partilha dos mesmos bens culturais pelos diferentes grupos que compõem uma sociedade e suscita a busca de novas distinções, aptas a marcar as distâncias mantidas.<sup>6</sup>

Essas questões suscitadas pela obra de Chartier podem servir de norte para o entendimento da encenação de *Corpo a Corpo* em 1995. Assim, quais são os contornos presentes na década de 1990 quando da atualização de um texto de 1970? Em que condições a peça de Vianinha é recuperada?

A escolha de *Corpo a Corpo* no repertório do grupo se insere, a princípio, na proposta de pensar o teatro brasileiro por meio de seus autores. O grupo Tapa se profissionaliza por volta da década de 1980 e consegue se manter na cena teatral com um teatro de repertório. Sobre suas opções para manter o repertório numa sociedade estrangulada economicamente e socialmente, Eduardo Tolentino de Araújo (diretor do Tapa), ao refletir sobre o repertório do grupo na década de 1980, relaciona a estagnação

<sup>5</sup> ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 41.

<sup>6</sup> CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre incertezas e inquietudes. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 2002, p. 76-77.

financeira a que os teatros foram constantemente submetidos com a afluência ou não do público. Sua análise atrela as questões econômicas a seus governos de origem:

Estávamos fazendo *Os Tempos e os Conways* de J.B. Priestley no Rio e também uma peça do Nelson Rodrigues, quando teve o plano Sarney. Estávamos eu e o Brian ouvindo o Sarney congelando os salários e a classe média em pânico, pois até que as pessoas registrassem que ia ter mais moeda rolando, que a inflação estava nivelada (a que custos, nós sabemos, porque pagamos o preço até hoje), mas até que houvesse capital de giro foi muito difícil. Mas, em 1985, com *Os Tempos e os Conways* de J.B. Priestley, nós viemos para São Paulo para fazer seis meses de temporada, então neste ano teve um *boom* de teatro, a classe média fica segura, sai e gasta, estava tudo congelado. Bom, a gente chegou a ter média superiores a cem pessoas no teatro, sentava gente pelas escadas, cem por cento de ocupação, um sucesso estrondoso. O Brasil é uma loucura, ele vive das incertezas ou certezas dos olhos de um mercado financeiro. Em seguida, quando o Collor ganhou a eleição, quando saiu o resultado, foi uma coisa impressionante, o teatro lotou estava com 30 a 40% de ocupação, mas, com o confisco da poupança foi a derrocada total, com o Collor foi a derrocada total. E só volta a ter um grande público em 1994, mais uma vez a ilusão do Plano Real. É uma loucura isso, eu coloco três momentos de público geral, não é público para uma peça, não é o sucesso de uma peça específica, é quando o Sarney faz o congelamento, quando o Collor entra na presidência e o primeiro ano do Plano Real, são *booms* de público onde você vê uma classe média iludida, em busca de onde vai sobrar dinheiro. Assim, sobra dinheiro pra diversão, não sobra dinheiro pra reflexão, é pra diversão.<sup>7</sup>

Aliadas aos problemas financeiros que assolam o país de modo geral, as políticas públicas para a arte se mostram cada vez mais inconseqüentes. O manifesto *Arte contra a barbárie*, elaborado com participação de artistas e grupos de teatros, inclusive o Tapa, e publicado em vários jornais do país (1999), objetivava estabelecer uma séria discussão sobre os encaminhamentos das propostas governamentais de investimento em arte no país. A crítica apontava ser “inaceitável a mercantilização imposta à cultura no país, na qual predomina uma política de eventos”.<sup>8</sup> O investimento nesses “eventos” asfixiava o fundamental no que se refere às manifestações artísticas: seu caráter de continuidade. Além disso, a transferência das responsabilidades para a iniciativa privada inviabilizava ainda mais as possibilidades de propostas em longo prazo.

<sup>7</sup> ARAÚJO, Eduardo Tolentino. (Diretor do Grupo Tapa de São Paulo). **Entrevista concedida a Rosangela Patriota e Sandra Rodart Araújo** em 12, out./2002.

<sup>8</sup> Arte contra a barbárie. Belo Horizonte: **Estado de Minas**, 17, maio/1999, p., 5.

Esse manifesto nos inspira a retomar as idéias de Vianna em 1968, apresentadas em seu artigo *Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém*<sup>9</sup>, sobre a inviabilidade das políticas governamentais de investimentos na cultura. Vianna aponta o estrangulamento do teatro como forma de fruição e debate, bem como localiza o problema na forma de os governantes entenderem a cultura. Para ele, a arte passa a ser encarada como mercadoria vendável. Não é por acaso o inflacionamento que atinge o aluguel das casas de espetáculo, o acesso cada vez mais restrito e o caráter de não-continuidade. Consideremos a idéias de Vianna e aquelas veiculadas do manifesto:

O teatro [...] é uma mercadoria industrializável e submetida, porém, na política cultural do governo não somente deste governo que só fez pisar no acelerador a um processo de extinção. [...] a área demográfica atingida pelos teatros diminuiu; o processo inflacionário determina uma aplicação de capital cada vez maior na produção de espetáculos que só pode ser coberto em casos de êxito retumbante ou então, ampliando o mercado, viajando.<sup>10</sup>

---

É fundamental a existência de um processo continuado de trabalho e pesquisa artística. [...] Uma visão mercadológica transforma a obra de arte em “produto cultural”. E cria uma série de ilusões que massacram a produção cultural no Brasil de hoje. A atual política oficial que transfere a responsabilidade do fomento da produção cultural para a iniciativa privada, mascara a omissão que transforma os órgãos públicos em meros intermediários de negócios.<sup>11</sup>

Como o artigo de Vianna antecede o manifesto em 30 anos, seria lícito pensar que os anos de 1990 são desdobramentos históricos da sociedade dos anos 60? Evidentemente, a efetivação de uma sociedade de massas iniciada nos anos de 1960 mostra seus desdobramentos no presente da escritura do manifesto. Mas não é válido dizer que Vianna antecipa questões; o que se pode dizer é que ele reflete sobre seu tempo e que nos anos de 1990 persistem as mesmas práticas, de forma ainda mais elaborada. Nessa década, a lógica comercial empreendida pelo governo e praticada pela iniciativa privada se sustenta em patrocínios e investimentos que se materializam na dedução de impostos; logo, o interesse das empresas terá sempre um caráter imediatista. Além disso, mesmo essas políticas não

---

<sup>9</sup> VIANA FILHO, Oduvaldo. *Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém*. In: PEIXOTO, Fernando. **Vianinha**: teatro, televisão e política. São Paulo: Brasiliense, 1999.

<sup>10</sup> VIANA FILHO, Oduvaldo. *Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém*. PEIXOTO, Fernando. Op. cit., p. 125.

<sup>11</sup> Arte contra a barbárie. Belo Horizonte: **Estado de Minas**, 17, maio/1999, p., 5.

são desenvolvidas pelo governo de forma esclarecedora. “A aparente quantidade de eventos faz supor uma efervescência, mas, na verdade, disfarça a miséria de investimentos culturais a longo prazo que visem à qualidade da produção artística”.<sup>12</sup> Nem mesmo a transformação da arte em produto cultural pressupõe um mercado, pelo menos não no teatro; o cenário é marcado pela insipidez das apresentações, e os profissionais ainda não conseguem viver do seu ofício.

O manifesto trata a questão assim:

A maior das ilusões é supor a existência de um mercado. Não há mecanismos regulares de circulação de espetáculos no Brasil. A produção teatral é descontínua e no máximo gera subemprego. Hoje, a política oficial deixou a cultura restrita ao mero entretenimento. O teatro não pode se tratar sob a ótica economicista. A cultura é o elemento de um povo que pode fornecer-lhe dignidade e o próprio sentido de nação. É tão fundamental quanto a saúde, o transporte e a educação. É, portanto, prioridade do Estado.<sup>13</sup>

O manifesto explicitava como imprescindível à solução dos problemas a inversão da maneira de se refletir sobre a arte no país. A ação central seria desenvolver o gosto pela arte, pois a política de eventos, de caráter assistencialista, não cria público interessado, de fato, pela produção artística. Acrescente-se que a destinação de verbas para o acesso do público se mostra fundamental, tanto quanto políticas de fomento à criação — como incentivos à dramaturgia nacional —, investimentos que tratem mais seriamente da ocupação dos teatros públicos e o apoio a grupos já existentes. Portanto, o manifesto se mostrou como a

[...] expressão do compromisso e responsabilidade histórica dos seus signatários com a idéia de uma prática artística e política que se contrapõe às diversas fases da barbárie — oficial e não oficial —, que forjaram e forjam um país que não corresponde aos ideais e ao potencial do povo brasileiro.

Em meio a esses questionamentos, a peça *Corpo a Corpo* é encenada e se insere na proposta do grupo de um Panorama do Teatro Brasileiro, nome inspirado no livro homônimo de Sábato Magaldi. O panorama objetivou investigar o homem brasileiro por meio dos textos teatrais. As peças encenadas incluíram desde a comédia de Martins Pena até a poesia de João Cabral de Melo Neto; integrou a proposta: *Vestido de Noiva*, de

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Ibid.

Nelson Rodrigues; *Casa de Orates*, de Arthur e Aluízio Azevedo; *Corpo a Corpo*, de Oduvaldo Vianna Filho; *O Noviço*, de Martins Pena; *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto; e *Rastro Atrás*, de Jorge Andrade. A opção por *Corpo a Corpo* foi determinada por vários fatores, dentre os quais, uma idéia de resistência: “resistência pensando na nossa sobrevivência como grupo, não era só resistência como recado externo, não”.<sup>14</sup>

Sobre o trabalho do grupo, há três pesquisas acadêmicas, que se propuseram a analisar o repertório com enfoques diferentes. As pesquisas apresentam uma especificidade: a idéia de que o grupo se caracteriza como teatro não comercial.<sup>15</sup> Mas em que consiste esse “teatro não comercial”? A classificação desses trabalhos para o projeto do Tapa entende que um repertório elaborado e voltado ao incentivo ao debate se mostra como teatro não incluso no circuito comercial. Contudo, é preciso fundamentar mais a proposição. A escolha do repertório revela suas características: opções por peças, às vezes, difíceis quanto ao apelo ao público, mas importantes para afirmar uma cultura brasileira e o crescimento artístico do grupo. Assim, o Tapa não se enquadra num teatro que visa ao lucro apenas; também se preocupa com o encaminhar do debate. Nessa ótica é que se estabelecem suas escolhas.

Segundo Eduardo Tolentino, o grupo opta sempre por uma “dramaturgia de traição”; se dada escolha faz sucesso, o grupo não a segue necessariamente porque a criação e atribuição de novas experiências se mostram mais importantes. Um exemplo é a escolha do repertório dos últimos trabalhos: “enquanto todos estão voltando os olhos para os excluídos, nós estamos voltando os olhos para as elites. [...] Está na hora de olharmos os sintomas, e não as causas”.<sup>16</sup> Nessa proposta inserem-se peças como *Major Bárbara*, de Bernard Shaw, ou *A Mandrágora*, de Maquiavel.

<sup>14</sup> ARAÚJO, Eduardo Tolentino. Op. cit.

<sup>15</sup> Os trabalhos acadêmicos mencionados têm o mérito de traçar um panorama do caminho do grupo. O de Nakasone visa centrar a análise no período 1987–1999 e se volta a três encenações específicas: *Senhor de Porqueiral*, de Molière; *A Megera Domada*, de William Shakespeare; e *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos.

NAKASONE, Claudinei Benitez Luque. **Um tapa na paulicéia:** a contribuição do grupo Tapa para o teatro na cidade de São Paulo 1987–1999. São Paulo, 2001. Dissertação (Mestrado em Artes) — Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Everalda Sampaio empreende um trabalho de recuperação dos caminhos do grupo desde sua profissionalização: SAMPAIO, Maria Everalda Almeida. **Grupo Tapa:** histórico, repertório nacional e perfil sóciopolítico. São Paulo, 2003. Dissertação (Mestrado em Artes) — Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

<sup>16</sup> ARAÚJO, Eduardo Tolentino. Op. cit.

Seja como for, a inserção no mercado — cobrança de ingressos, pagamento de salários, busca por patrocínios governamentais e privados — se evidencia, e a efetivação daquela proposta de “traição” requer tal inserção, pois uma questão é fundamental: a sobrevivência — o que não é um mal. Como diz Vianna, o inimigo maior é a forma das políticas de governo para a cultura: esses investimentos — quando existem — não deveriam dar à arte o estatuto de produto cultural, e sim apostar na continuidade e diversidade de trabalhos, como o do grupo Tapa, cuja “sobrevivência” foi garantida, em especial, por patrocínios. Quando ocupou, por muitos anos, o Teatro Aliança Francesa, o patrocínio do grupo Pão de Açúcar foi fundamental para a efetivação, por exemplo, do Panorama do Teatro Brasileiro. Ainda em fins de 1990, o Tapa passou a contar com o apoio da Petrobrás, que ainda viabiliza os projetos, pois mantém o investimento. Nesse sentido, o grupo vivencia uma realidade rara no país, pois as políticas para a cultura não têm caráter de longo prazo e grupos iniciantes dificilmente conseguem se inserir nesse mercado.

Posto isso, mostra-se interessante entender como o espetáculo assimila e reelabora esses questionamentos. A seguir, introduzimos um mapeamento do texto para apresentar o que foi a encenação de 1995 e, depois, analisar seus processos de criação.

### **Mapeamento do espetáculo — ressignificações e apontamentos em *Corpo a Corpo* (1995)**

A proposta de “recuperar” um espetáculo teatral do passado é aqui mediada pela documentação disponível. Esta pesquisa carrega a especificidade do trato com diferentes documentos que pressupõem nova forma de entendê-los. O espetáculo de 1995, como dissemos, está gravado, mas de imediato a filmagem mostra que a análise da peça não pode ser entendida pelo olhar do espectador que participa do evento; no teatro filmado, o ator se posiciona de forma diferente, por exemplo: os *closes* no personagem simulam proximidade com o espectador; como sabe que está sendo filmado, o ator fala e olha para a câmera. Aqui, a filmadora tem papel do público, mas perde-se o contato mais próximo estabelecido no teatro.

Essa proximidade se acentua com a proposta de cenário da montagem. Apresentada no canto do Palco Italiano e cercada por um público composto de 50 lugares (em formato de L), essa encenação apresenta um caráter bastante intimista; o cenário aproveita ao máximo o que o teatro contém: usa um banheiro real, a escada que vai para o quarto de *Vivacqua* e a porta de entrada.

A composição do apartamento do personagem inclui um carpete vermelho, que delimita o espaço do palco e da platéia; os demais elementos cênicos são: mesa, cadeira, telefone vermelho (o tamanho do fio permite ao personagem andar pelo apartamento enquanto fala), aparelhagem de radioamador em um dos lados do palco, um pequeno bar espelhado (ao lado da porta), um porta-revista de vidro, de onde reflete uma luz azul, e um espelho (tamanho corpo inteiro), abaixo da escada ao lado da porta do banheiro — onde, em parte visível ao público, há outro espelho. No quarto, um colchão no chão, com lençol de estampa preta e branca (lembra as listras de uma zebra); no teto, acima da cama, outro espelho. Ao longo da escada que vai ao quarto, um imenso painel com foto de Che Guevara (pode ser percebida nas fotos). A imagem do líder da Revolução Cubana, símbolo de resistência nas décadas de 1960 e 1970, materializa os sonhos de *Vivacqua* deixados para trás; na década de 1990, esse ícone não carrega mais todos os significados de antes; contudo, essa imagem de Che é amplamente divulgada e conhecida, o que “facilita” a sugestão de admiração de *Vivacqua* pelo cubano em algum momento da sua trajetória. É curioso que, quando este *Vivacqua* expõe, de forma mais aberta, sua falta de ética, seu cinismo e a exacerbação do seu individualismo, a foto escolhida pela montagem seja o sinônimo de luta revolucionária de um dado momento.

Tendo em vista essa caracterização inicial, é possível perceber que o espetáculo se desdobrou numa encenação realista, verificada, por exemplo, no cenário: a ambientação do apartamento contava com elementos concretos: quando o personagem ia ao banheiro, este era real (Foto 22); também havia seu quarto, num segundo andar, e a porta por onde entra no início da trama. Pode-se ter uma idéia geral do cenário pela foto 36.

A iluminação<sup>17</sup> também segue essa proposta de realismo e pode ser visualizada nas fotos 12 e 13 (lua) e 27 e 28 (sol). Eis o que diz o diretor sobre a iluminação:

Então, no *Corpo a Corpo*, a luz não era uma luz de teatro, era a luz da lua que entrava, tinha a lua em seis movimentos da peça, mudando de posição, e a cena final era o sol. Mas, a luz dentro do apartamento era uma instalação de luz, não era refletor de teatro, era o que você poderia ter na sua casa.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Roubine se refere à criação dessa luz que busca um realismo de cena: “O teatro moderno deve aos naturalistas essa tradição de uma iluminação atmosférica, que procura e consegue reproduzir as menores nuances da luz natural, em função da hora, do lugar, da estação. Existe uma verdade da luz, cabe ao diretor achá-la, localizando com precisão as suas supostas fontes, distribuindo os seus reflexos, determinando a sua intensidade. Desse modo, a luz não intervém mais apenas funcionalmente para clarear o espaço da ação, mas também para mergulhá-lo no clima desejado, para remodelá-lo, transformá-lo progressivamente, para dar ao tempo uma materialidade cênica”. In: ROUBINE, Jean-Jacques. Op. cit., p. 123.

<sup>18</sup> ARAUJO, Eduardo Tolentino. Op. cit.

Apresentada a concepção de cenário do grupo, convém retomar a proposta do dramaturgo para a peça e entender em que sentido as indicações cênicas de Vianna serviram de suporte e inspiração para um novo cenário. O dramaturgo o indica nas seguintes rubricas:

*(sala de um apartamento em Copacabana, bem montado. Pequena varanda dá para a rua. Num canto, meio empilhada, a aparelhagem de um rádio amador. Abre a cortina.).<sup>19</sup>*

*(Pára meio tonto. Começa a pegar coisas. Atira pela janela que lá embaixo fazem barulho. Atira algumas coisas dentro do apartamento. Cinzeiro estatuetas. Quadros pendurados, na parede. Dá uma limpa nas bijuterias em cima de um móvel).<sup>20</sup>*

Percebe-se que o cenário é redimensionado na encenação do Tapa; como as indicações do dramaturgo não fornecem detalhes da ambientação do apartamento, propiciam uma maior liberdade de criação. No que se refere à composição do personagem, sugerem seu estado: eufórico; quando ri ou chora, bate-se. Apontadas pelo autor ao longo do texto, as pausas e os silêncios de *Vivacqua* são suprimidos quase na íntegra pela montagem de 1995, dado que confere ao texto um ritmo acelerado. Essa rapidez pode ser pensada por meio da inserção deste novo *Vivacqua* (1995) na referida sociedade, onde novas tecnologias são criadas a todo o instante e a idéia de rapidez, seja das transações comerciais, seja das notícias pautadas na globalização, dão o tom do momento.

O espetáculo dura 1 hora e 27 minutos, com seis seqüências “quebradas” pela trilha sonora, que marca o passar das horas. *Vivacqua* chega ao apartamento por volta de 23h30, e sua agonia atravessa a madrugada, até as 6h30. O tempo real da peça é indicado pelo dramaturgo nas rubricas; o da montagem pode ser verificado pela gravação (em DVD).

As cenas que compõem a primeira seqüência vão da chegada do personagem em casa, sem deixar a noiva — *Suely* — entrar, passando pelo momento de desabafo relativo à sua situação na agência e à demissão de Aureliano, pela humilhação a *Suely*, quando lê os nomes das mulheres com quem dormiu, até os primeiros telefonemas para *Aureliano* e *Fialho*. Um misto de cinismo e nervosismo marca a primeira cena: quando se dirige a *Suely* e quando se lembra da situação de *Aureliano*. Suas falas não seguem uma idéia

---

<sup>19</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. Op. cit., p. 176.

<sup>20</sup> Ibid.

única: são entremeadas pela humilhação que causa a noiva (Foto 5), pela sua lembrança do povo (aqueles que fabricam as geladeiras, mas são excluídos dos benefícios do sistema), pela sua condição na agência (há meses não faz um comercial) e, sobretudo, pelo que desencadeia o conflito: a demissão de *Aureliano*.

Como se vê, a construção do personagem nessa primeira seqüência é marcada por nervosismo, cinismo e deboche. O diretor atribui ao personagem elementos ausentes nas indicações de Vianna. Por exemplo, o olhar-se no espelho quando diz: “sob medida, *Suely* não é sob medida que se vence na vida?”; ou quando, muito nervoso, atira os sapatos na porta ao falar com a noiva. A camisa tirada do corpo serve para lustrar o chão quando fala de seu anúncio (Cera Lemos, “que belo chão temos”). O relacionamento com *Tolentino* — o patrão — é marcado pela sujeição: *Vivacqua* é responsável por lhe apontar as mulheres da praça. Essa sujeição se mostra na primeira referência do personagem ao chefe ao falar: ele está ajoelhado frente aos seus sapatos e, ao mencionar *Tolentino*, os lustra com a camisa (Foto 4). A montagem cria uma solução cênica que materializa a sujeição.

No primeiro contato com *Fialho*, fala-lhe servilmente. A forma que denuncia esse seu servilismo — ou sua falta de coragem frente ao patrão — se concretiza no ajoelhar-se em frente à cadeira. Nos três telefonemas a *Fialho*, é com a cadeira que *Vivacqua* conversa: o objeto materializa o chefe (Foto 6). Ao desligar o telefone, demonstra sua fúria: então derruba e chuta a cadeira (*Fialho*). Também usa a mesa em algumas das suas falas, deitando sobre ela. Ao falar do pai de *Suely*, ele o faz à moda dos políticos das décadas de 1940 ou 1950: com o braço erguido e voz grave — “Seu pai da UDN, cheio de honestidades”. No fim dessa seqüência (após o telefonema para *Fialho*), a luz se apaga, restando só a luz do porta-revista e um pequeno feixe de luz, também azul, do teto. Percebe-se que o personagem sobe a escada e dança enquanto se despe; a trilha sonora é “Cry Baby”, na voz Janis Joplin. Assim Vianna indica essa pausa:

(Longo silêncio. A luz apaga). Ligação musical rápida Bateria de escola de samba (?) 12.50 hs — (a luz acende. *Vivacqua* está na mesma posição. Mais um pouco de tempo. Tira de uma gaveta um envelope. Abre. Tira um pouco de pó. Cheira fundo. Tempo/disca. Cheira fundo de novo).<sup>21</sup>

Na segunda seqüência, o personagem trocou a roupa com que iniciou o espetáculo (terno bege — foto 1) por uma calça que lembra um pijama. O momento vai da ligação para *Soninha*, passando pela tentativa da falar ao radioamador, até uma fala/desabafo

<sup>21</sup> Ibid., p. 181.

quando decide desistir e informa que fará um filme sobre a classe média. Cheira cocaína no seu quarto, no piso superior do cenário. Na primeira ligação para *Soninha* (uma das mulheres da sua lista), ele se mostra estúpido, ri da notícia do casamento, e a conotação sexual do personagem é aqui bastante explorada (fotos 8 e 9). Ele tenta convencê-la a dormir com ele, mas torna-se agressivo ante a negativa. Quando ela desliga na sua cara, ele aos berros liga de novo: “Olha aí, igual a você já dormi com oitenta e três, percebe isso? Oitenta!”.<sup>22</sup> Nessa ligação, afoito, *Vivacqua* fala da sua condição: formado em sociologia e fazendo filme de cebola. Corre ao radioamador, tenta se comunicar, fala com ele:

VIVACQUA — “Nós despejamos por dia cinco mil quilo de propaganda em vocês”.<sup>23</sup>

Na seqüência, a rubrica indica: (Larga o fone, vai à janela). Mas é ao público que *Vivacqua* se dirige:

VIVACQUA — “Vou embora! Eu vou embora! Porque não sou cúmplice. Vocês pagam bem a cumplicidade, mas aqui, ó!”<sup>24</sup>

A mesa é aqui empregada como “escudo” (foto 10); também simboliza os apartamentos quentes de que fala o personagem. Logo após, a luz se apaga, focalizando apenas o personagem sobre a mesa, de onde se dirige sua de forma contundente à classe média. Nesse momento, ele se dirige ora à câmera, ora à platéia. A mesa produz o efeito que faz entender que *Vivacqua* está em um prédio alto, pois fala aos vizinhos. Ao final da seqüência, é suprimida uma fala das vozes (moradores do prédio):

VOZES — Palhaço! Aparece, Aparece — Tá sem dinheiro prá pagar um psicanalista? — É um hippie. É um hippie! Pinel!

As discussões psicanalíticas tinham, na década de 1960, ampla repercussão. Os *hippies* e o ideal de contracultura encontraram no Brasil um acalorado debate. Na década de 1990, essas discussões podem aparecer como esvaziadas de sentido — talvez por isso a

<sup>22</sup> Ibid., p. 182

<sup>23</sup> Ibid., p. 182.

<sup>24</sup> Ibid., p. 183.

fala seja suprimida.<sup>25</sup> Ao final, o autor sugere a rubrica: (*A luz apaga. Música de ligação. 1,30 Ms. A luz acende. Vivacqua no telefone*). A montagem se fecha com a seqüência do trecho da música de Gilberto Gil “Aquele Abraço” e a seguinte fala (vinda de uma emissora de rádio): “Mundial: mais música no seu rádio, no Rio de Janeiro 1:30h”. (Até aqui transcorrem 25 minutos). Nessa ocasião, a montagem situa a peça na cidade do Rio de Janeiro.

No terceiro momento, ainda mais bêbado e drogado, ele tenta falar novamente com *Aureliano*, que não está. *Vivacqua* então despeja na empregada suas insatisfações; tem uma fala cada vez mais rápida, mostra-se ansioso e impaciente (efeito da droga). Desliga e passa a falar sozinho. Momentos de extrema euforia (quando imagina o que poderiam fazer *Aureliano* e ele: festivais, clientes importantes) a momentos depressivos (vou voltar para a sociologia). Fecha-se esse momento com ele dançando e cantando frente ao painel dependurado ao longo da escada com a foto de Che Guevara (euforia): “Um dia, uma vez em Cuba/ dançando uma rumba/ disseram que eu era escandalosa”. (Passam se 29 minutos de espetáculo). A indicação do dramaturgo diz:

(Dança e canta. A luz apaga. Música de ligação. 2.15hs — acende a luz. Scripts espalhados pelo chão. *Vivacqua* lê um deles. Cheira pó fortemente. Telefona. Espera muito).

A quinta seqüência se inicia com o personagem cheirando cocaína. Com isso, ele se mostra muito excitado e, nessa condição, liga para *Lourenço*. O personagem reproduz aqui todos os efeitos da cocaína: está eufórico, sorri sem motivos e de repente se irrita muito. Sob esses efeitos, critica a militância de *Lourenço*, mas o faz ouvir o roteiro que escreveu. *Lourenço* o corta; desliga. Completamente desvairado, *Vivacqua* sente frio e chama por *Suely*, mas a lembrança da noiva o faz pensar na impossibilidade de abrir mão de seus

<sup>25</sup> As referências de Vianna aos debates sobre contracultura não se mostraram aprofundadas. Até sua última peça, o dramaturgo se mostra contrário às proposições da “vida hippie”. Em *Rasga Coração*, ele estabelece uma discussão de maior corpo, pois *Luca* — filho do personagem principal, *Manguari Pistolão* — tem um constante debate com o pai, que não entende uma geração guiada pela não-participação política. Os anseios de *Luca* estão em outro nível, suas propostas indicam uma volta à natureza e supressão total da idéia de política, entendida como esmagadora do homem. Ao longo da peça, fica claro quem seria o personagem representativo da geração de Vianna: os dois personagens defendem até o fim suas propostas, culminando na expulsão de *Luca* de casa pelo pai. Mas, as falas de *Manguari* mostram uma maior emoção, sistematização, enfim um realce mais apurado. Basta lembrar que a peça é dedicada a “Velha Guarda do PCB”, responsáveis pela politização do País. Sobre contracultura vale consultar: PEREIRA, C. A. M. **O que é Contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

ROSZAK, T. **A Contracultura**: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972.

privilégios e tornar-se povo. Ao final do terceiro momento, ele se molha com água — o que, na seqüência seguinte, apresenta-se como se ele estivesse muito suado. Mais uma vez, tenta falar ao radio; não consegue. Está desesperado, e chora. Ao fim dessa seqüência, com a luz já apagada, ouve-se *Vivacqua* se sentido mal — é possível ouvir seu vômito. (Trinta e cinco minutos decorridos, 2h45.). A música é de Mercedes Sosa: “Canción com Todos”. A indicação é:

*(Nenhum som mais vem. Pára. Deita a cabeça. Longo tempo. Levanta de estalo. Vai até a janela. Começa a cantar como um desesperado. Um trecho de ópera que permita muita voz. O Fígaro ou a Carmem).*  
A luz apaga de estalo. Ligação musical frenética. 2.45 hs. Acende a luz. *Vivacqua* no telefone.

Nessa seqüência, o personagem está em total descompasso e muito agitado; tenta falar com *Aureliano* e, de novo, atormenta a vida da empregada. Desliga. Volta à tristeza, sente-se sozinho, lembra-se, que mesmo na publicidade, tinha mais gana, sonhava em “regular os estrangeiros”. Completamente sem rumo, tenta ligar para Aracaju; a ligação será em meia hora. A rubrica indica pausa, mas *Vivacqua*, enquanto espera, imita sons de animais, “se animaliza”, imita um macaco, anda pelo apartamento (fotos 11 e 12). Agitado, ele passa trotes e ri muito (foto 13). Fim de mais uma seqüência (40 minutos de espetáculo – 3h30). A trilha escolhida no espetáculo para esse momento é: “Eu quero é botar meu bloco na rua”, de Sérgio Sampaio.

A telefonista completa a ligação para Aracaju. Atônito, ele recebe a notícia de que a mãe está hospitalizada (foto 14). Desespera-se ao ler a carta enviada há dias (fotos 15 e 16). Esse momento evidencia-se como crucial nessa encenação, pois a desestrutura provocada pela notícia é um dos instantes em que este *Vivacqua* desperta piedade; quando liga marcando a passagem para a terra natal, por um breve minuto é possível acreditar que ele tomará a decisão de sair da engrenagem em que está. Aqui ele se mostra mais sóbrio: é como se o efeito do álcool e da droga fosse diminuído pelo tempo decorrido e, fundamentalmente, pelo temor da morte da mãe. Nesse momento, questiona-se: busca entender como é que chegou ali; bate-se, agride-se. Está muito agitado, mas experimenta uma emoção diferente daquelas exploradas até então pela montagem: agora demonstra profunda raiva de si. Mas seu julgamento é dividido com a platéia, a quem se dirige:

É isso mesmo — você só pode cuidar da tua vida! Da tua miserável, estúpida, medrosa, oleosa vida! A isso é que se chama liberdade! O

direito de você só ter uma única miserável estúpida medrosa vida! Os outros são transeuntes; as outras pessoas, tratam-se de pedestres! Mas eu sou um Deus, vocês não entendem que eu sou um Deus?<sup>26</sup>

Relê novamente trechos da carta, chora. O telefone toca, é uma ligação do exterior; decide não atender. Essa é sua vingança, ele está decidido, fica furioso com *Tolentino*. Depois de desligar, conversa com ele como se ele fosse o telefone. Em meio à fúria, liga para *Fialho* e, ao contrário da primeira ligação, mostra-se irritado. Grita ao telefone, expõe todo seu desprezo. Nesses instantes, aponta o dedo para a cadeira/*Fialho*, tenta enforcá-la, faz ameaça, chuta (fotos 18, 19 e 20). Aos berros, continua a falar, mesmo depois de desligado o telefone. Em completa confusão, o personagem tenta se livrar de si mesmo, bate-se, fica nu e desesperado; agacha-se em um canto do palco e chora (foto 21). Mas, nesse momento, volta a indecisão: ele se levanta, caminha até o banheiro, lava o rosto e fica nervoso com a besteira que fez. Fala consigo mesmo, olhando no espelho do banheiro: “não aguento mais você assim sempre cheio de rompantes, heim, borra bota”. Mas ao se questionar como classe média, é ao público a quem ele se dirige:

VIVACQUA — Você é classe média, está virando povo, borra-bota, não suporta isso, heim? Aristocrata? Queria outro mundo dentro deste, heim? Onde você pudesse mostrar os tesouros da sua individualidade?<sup>27</sup>

Nesse diálogo, o personagem faz da toalha um traje de aristocrata (como um traje Romano, foto 22). *Vivacqua* se despe; e é como se tentasse se livrar de si mesmo. Mas, nos momentos em que está nu, demonstra fragilidade, e a conotação sexual explorada até então — como no telefonema a *Soninha*, ou quando chama por *Suely* — desaparece, justo no instante do despir-se. A nudez experimentada na construção do personagem materializa e evidencia sua solidão, que aqui se mostra na completa fragilidade:

Tinha uma contradição muito forte, que ao mesmo tempo em que ele queria se abrir todo e se expor integralmente naquele espaço, quer dizer, ele usava o espelho, e este espelho ao mesmo tempo em que mexia com alguma questão da vaidade, também era a possibilidade de se ver de fato, e isso acontecia em uma hora em que ele estava completamente desnudado. E que de repente, rompia com esta questão da sexualidade.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. Op. cit., p. 190.

<sup>27</sup> Ibid., p. 192.

<sup>28</sup> MACHADO, Zé Carlos. Entrevista de Zé Carlos Machado concedida a Rosangela Patriota e Sandra Rodart Araújo em 11, set./2005.

Os espelhos serviam para *Vivacqua* tentar se ver de verdade. Isso acontecia em momentos de profunda fragilidade; mas quase sempre ele não aceitava o que via, daí as ânsias de vômito, indicativas da insatisfação consigo mesmo. E se suas falhas de caráter são exacerbadas nessa montagem, sua culpa se evidencia. Quando o personagem se sente mal, foge para o banheiro: espaço real na peça e refúgio de *Vivacqua*, que avalia suas decisões até ali, pensa em pedir desculpas para *Fialho*, mas desiste; interroga-se: conseguiria voltar para o nordeste? Chega à conclusão de que não consegue fazer nada coletivo — “nem escoteiro eu fui”. Tenta convencer-se de que a publicidade é importante, mas admite que tem problemas. Vai até o espelho, se beija e se abraça, sente pena de si mesmo, mas sente vômitos ao olhar sua imagem (fotos 23, 24). Desesperado, liga para *Lourenço* outra vez, para lhe pedir emprego. *Lourenço* acusa *Vivacqua* de traição, dá notícias contra seu cinema (por *Geórgia*, amiga de *Suely*). *Vivacqua* fica muito nervoso, o que denuncia sua culpa. Acalma-se e deita-se no chão. Ouve-se o som do rádio. No diálogo com o radioamador (foto 25), *Vivacqua* se mostra mais uma vez frágil; ao saber que o boliviano com que conversa fora abandonado pelos filhos, reconhece nisso a própria situação e chora; pára de responder. Refugia-se no banheiro, e sente ânsia de vômito. (Uma hora e cinco minutos de espetáculo — 5h20).

Nessa sexta seqüência, fundamentalmente, prepondera a crise despertada pelas escolhas individuais que acarretam o abandono da família, e o fim desse momento se encerra com a voz do boliviano, que canta “Cidade Maravilhosa” — como nas indicações do autor.

A próxima rubrica apresenta o personagem ao telefone:

*Vivacqua desliga seu aparelho. Tempo. A luz apaga. Música de ligação. 5h20 min. A luz acende. Vivacqua está no telefone. Malas abertas. Roupas espalhadas. Vivacqua tem uma toalha no pescoço. Se enxuga.*<sup>29</sup>

O começo é a conversa dele com o amigo *Maurício*, a quem ele pede para pegar seu salário na agência e tomar algumas providências:

VIVACQUA — “Estou falando sério *Maurício*, [...] preciso juntar meus cacos”.

<sup>29</sup> Ibid.

Como essa passagem sai na montagem de 1995, nessa última sequência a luz se acende e *Vivacqua* está sentado de frente para a porta, com a mala do lado; repete cada segundo das horas que passam e tenta se convencer a ir para o aeroporto. Ao contrário do que indica o autor, já está vestido: usa calça social marrom, camisa pólo vermelha e óculos escuros. Nesse momento, o telefone toca, ele vacila, ameaça sair, mas volta e atende. Quem liga é *Tolentino*, dos Estados Unidos, e o faz para oferecer a *Vivacqua* o lugar de *Aureliano* na agência (foto 28). Quando diz não poder aceitar o lugar do amigo, *Vivacqua* o faz sem muita convicção. Eis o diálogo:

VIVACQUA — “Eu? No lugar do *Aureliano*? Não... de maneira nenhuma, isso não posso aceitar, não! Se houvesse condições de trabalho mas não, não, não... de maneira nenhuma...”<sup>30</sup>.

Nessa montagem, *Vivacqua* recebe a notícia assim:

VIVACQUA — Eu? No lugar do *Aureliano*? Não, isso não posso, quer dizer, se houvesse condições de trabalho.<sup>31</sup>

A supressão de palavras acirra a falta de ética profissional do personagem. Ele não vacila em assumir o lugar do amigo. E no momento seguinte está eufórico, mas não ri como indica a rubrica; demonstra certa frieza ao analisar sua conquista. E de uma forma agressiva dirige-se à platéia:

VIVACQUA — [...] publicidade eu sei fazer, sim, entende? Estouro a cabeça das pessoas de vontade de comprar, ser melhor, se abrir no mundo... ganhei meus trinta segundos... me dá meus trinta segundos que vou fazer poema com esse mundo sujo e novo!<sup>32</sup>

Nesse momento, o personagem demonstra raiva ao falar ao público. Mais uma vez, a eliminação de uma fala o torna muito mais cínico: ele não quer a solidariedade do espectador, não pretende insinuar que não tinha outras opções; ao contrário, deixa claro que essa foi sua escolha. Vejamos o texto:

---

<sup>30</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. Op. cit., p 198.

<sup>31</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. Op. cit., p 198.

<sup>32</sup> Ibid., p. 197

VIVACQUA — Onde eu puser a câmera vai ter nossa novidade mesmo que seja anúncio de pepino! *Ganhamos mais trinta segundos, gente! (Vai na janela).* Vou abandonar vocês, acabo de ser nomeado pessoa por eles, acabo de ser proclamado ser humano... vou embora, vou largar vocês, *não vou triste, não! Mas juro que levo essa nossa gana de aparecer no mundo...* vocês não podem me xingar, é publicidade, é a única coisa que eu sei fazer... (Grifo nosso).

Nosso grifo indica o que este *Vivacqua* não diz: ele não provoca identificação com o público; aqui, a idéia do coletivo, ou melhor, a falta dele, é muito forte. Em mais um trecho cortado, nessa encenação, é visível um aceno para à justificativa de suas escolhas. Contudo, ele não o diz. Note-se:

VIVACQUA — 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 latoeiras e nos alagados! Há um alto forno em Vigário Geral! Os homens carregam nos bolsos suas automotrices! Não é culpa minha se não ligam a chave geral...

Aqui poderíamos até reconhecer uma tentativa de autojustificativa pela escolha vergonhosa. Mas em 1995 o intuito é justamente mostrar a vergonha de tudo isso. Ele não quer perdão. De volta à cena, *Vivacqua* faz os telefonemas necessários à concretização das suas opções: primeiro, manda telegrama para mãe dizendo não ser possível ir e que segue apenas o dinheiro; depois, liga para *Sueley*, como se nada tivesse acontecido, dá-lhe a notícia e pede ajuda para comprar roupas de inverno (Foto 30); por último, telefona para *Fialho* e pede-lhe que compre suas passagens. Ao final desta ligação, o telefone lhe serve para “mijar” em *Fialho/cadeira* (Foto 30). Pela última vez seu telefone toca, é *Aureliano*. *Vivacqua* mente, dizendo que está viajando para Aracaju, e mostra-se frio; não esboça arrependimento. Já relaxado, visto que seu futuro está garantido, tira os sapatos e encara o público pela última vez.

A solução cênica para o fim do espetáculo mostra *Vivacqua* sobre a mesa, correndo — simulando uma corrida; a luz se apaga aos poucos, e a imagem dele se reflete no painel. Outra vez, vem à tona a solução que escolhe a foto de Che Guevara para representar os ideais de *Vivacqua* deixados para trás. Refletida na imagem, a sombra do personagem sugere uma corrida ora para o painel, ora para longe dele. “O painel fica às suas costas. E o que é isso na sua memória? Está deixando-o pra trás? Não está? Aquilo

está presente o tempo todo, não consigo me desvencilhar. Eu estou indo... atrás do quê?”,<sup>33</sup> Essa proposta de final talvez seja um dos momentos em que a idéia de uma possibilidade de “volta” seja explorada, pois ele corre de algo ou para alguma coisa.

### **Montagem de *Corpo a Corpo* (1995): concepção cênica e ressignificações criadas pelo grupo Tapa**

A encenação da peça pelo grupo Tapa na década de 1990 evidencia os questionamentos do momento de escrita do texto, mas sob outras roupagens. Se em 1970 as reflexões suscitadas eram compartilhadas por aquela sociedade, em 1995 as mesmas questões, embora presentes de outra forma, são também passíveis de entendimento, dada a criação de linguagens — que se materializaram na construção do personagem, no cenário, na relação estabelecida entre estes elementos e a platéia, dentre outros pontos. Pode-se perceber que a encenação sugere uma temporalidade que o texto necessariamente não tem, pois o descanso do tempo faz aquelas questões permanecerem em suspenso, e é a cena que as recupera, trazendo as expectativas do presente.

Se assim o for, qual é, então, a importância das questões presentes no texto na década de 1990? O momento da escrita da peça em 1971 e sua encenação em 1995 compartilham do mesmo tempo histórico: os questionamentos levantados por Vianna não só se legitimaram, como também criaram formas mais eficazes de persuasão. A publicidade se consolida, contribuindo para uma sociedade em que formas de consumo devem ser criadas/recriadas sempre. O assunto referente à ética profissional — ou à falta desta —, aliada à busca pelo sucesso individual a qualquer preço, está na pauta do dia. Com efeito, os questionamentos do presente da encenação são situados em um outro nível; mas, o que permanece? O que se transforma?

Essas singularidades nos possibilitam pensar em uma síntese para os dois momentos, e nesse sentido a encenação da peça em 1995 permite entender como o grupo Tapa percebe essas permanências e transformações no âmbito da cena teatral. Se tomado como referência de análise o espetáculo de 1971, uma primeira questão que se evidencia é a construção do personagem. O *Vivacqua* de 1971 é elaborado sob o signo da idéia de processo: estão em jogo não o caráter ou a falta dele, mas os mecanismos mediante os quais ele toma suas decisões ou volta atrás em seus posicionamentos. A linha criativa que move o personagem em 1995 é mais contundente ao enfatizar as falhas individuais. Este

<sup>33</sup> MACHADO, Zé Carlos. Op. cit.

*Vivacqua* continua a se envolver nos mecanismos sociais que representa, mas se mostra mais cínico e individualista. A montagem aponta suas falhas de caráter sempre de forma incisiva; e se a discussão da peça em 1971 indica que a questão deveria ser pensada em outra ótica, em 1995 não é diferente: ainda que o ângulo moral conduza o espetáculo, é preciso estar ciente de que o personagem não se encontra desconectado de seu tempo. Portanto, a escolha por enfatizar esse dado na criação de *Vivacqua* dialoga diretamente com o contexto de então.

No entanto, em que dados “objetivos” tais questões podem ser verificadas? Como entender a ênfase nas características negativas do personagem em um diálogo dialético com seu tempo? Como perceber essas conexões? Esses questionamentos nos conduzem de novo a 1971. Nos textos dos criadores do espetáculo, a idéia de processo é amplamente divulgada; nos textos críticos, ainda é possível perceber uma idéia constante de identificação de *Vivacqua* com a classe média intelectualizada, cujos dramas e cujas incapacidades de sobrevivência numa sociedade de massas são projetados no personagem. Assim, a questão suscitada por *Vivacqua* então é: como manter os ideais ou produzir arte numa sociedade estruturada de tal maneira?

A contemporaneidade de *Vivacqua* é, portanto, o eixo central dessa discussão. E por que ele ainda é atual em 1995? Porque em 1995 os questionamentos do texto são percebidos com um novo olhar; por exemplo, nessa década, provavelmente um publicitário não teria uma noite de dúvidas quanto à sua inserção no sistema. Por isso a materialização dessa dúvida em 1990 deve ser contundente; nesse momento, as dúvidas e preocupações com a profissão não comportam sofrimento provocado pelas características da profissão. A atenção desse público deve ser requerida, portanto, de outra forma; por exemplo, a identificação com esse personagem ocorre muito mais por questões ético-profissionais: em 1990, o sucesso a qualquer preço assume contornos assustadores: seja pelo aumento considerável de desempregados no país, o que inclui a classe média, seja pela perda cada vez maior das referências de sentimento; a ordem é o mercado.

A acidez do personagem vai do início ao fim, e só em raros momentos ele mostra mais humanidade, como quando lê a carta de *Ema*; logo, prova ser impossível apiedar-se dele. A exploração dessas características de *Vivacqua* opera uma inversão de sentidos quando comparada à exploração feita em 1971. Se a última é processual, pela quase-impossibilidade de se desvencilhar daqueles mecanismos, mesmo que Vianna aponte a tomada de diferentes posições como sempre possível, em 1995 vê-se um personagem pensado primeiramente pelas suas escolhas; sua composição não tem a dúvida como

realce — esta aparece de forma rarefeita. Assim, suas escolhas parecem se impor aos mecanismos que são panos de fundo para seus questionamentos; e é essa inversão que dá ao texto um dos seus dados de atualidade e faz *Vivacqua* nos interpelar profundamente.

Se considerada nesses termos, a década de 1990 é marcada, então, por uma geração com formação exclusiva para o mercado; e assim a montagem aponta um mundo de sonhos destruídos, traz à tona um anti-herói que vive naqueles dias. Eis o que diz o diretor do espetáculo sobre a atualidade de *Vivacqua*:

Todos nós somos cobrados por não sermos iguais a ele e há sempre alguém incitando um ator, um diretor, um cenógrafo para deixar o grupo e fazer um trabalho fora ganhando mais, aparecendo mais; neste país somos empurrados para o sucesso, para correr atrás da mídia, para passar por cima dos outros e, no nosso caso, preferimos seguir arduamente outro caminho: *Corpo a Corpo* fala disso, mostra um Fausto tropical meio bobo, acreditando que no final tudo vai dar certo porque Deus é brasileiro.<sup>34</sup>

Tendo em vista as condições objetivas em que o personagem foi elaborado nos anos de 1990, verifica-se que esse momento foi crucial para as economias da América Latina. As idéias neoliberais já estabelecidas nos países centrais ganham força no Brasil a partir dos anos de 1990. José Luís Fiori localiza essas propostas no âmbito teórico por volta de 1960, 1970, quando “as idéias de Hayek, e agora também de Milton Friedman e de tantos outros, começam a ganhar espaço acadêmico, sobretudo nas universidades norte-americanas”.<sup>35</sup> Segundo o que diz Fiori, a passagem da teoria à prática ocorre com a chegada ao poder dos governos da Inglaterra, dos Estados Unidos e da Alemanha, respectivamente Margaret Thatcher, em 1979; Ronald Reagan, em 1980; e Helmut Kohl, em 1982, quando as teorias passam a vigorar nesses países.<sup>36</sup> Em linhas gerais, as propostas neoliberais apontavam para: abertura de mercados internacionais, diminuição da intervenção estatal e consequente despolitização dos mercados, liberdade para a circulação de capitais privados e ênfase no individualismo. A questão do indivíduo nas teorias neoliberais se mostra capital: o neoliberalismo é contrário a políticas de igualdades de oportunidades para as classes, pois as diferenças são legítimas e necessárias à dinâmica capitalista. Contudo, cria-se a ilusão de igualdades de partida para todos: as melhores

<sup>34</sup> LIMA, Mariângela Alves de. “Corpo a Corpo” confirma talento do Tapa. **O Estado de S. Paulo**, 1995, p. D20.

<sup>35</sup> FIORI, José Luís. **Os moedeiros Falsos**. Petrópolis (RJ): Vozes, 1997, p. 216.

<sup>36</sup> Ibid., p. 217.

ocupações são reservadas aos mais aptos. E assim se perde de vista esta questão: o que torna um indivíduo mais apto em uma sociedade capitalista?

Na luta pelos “melhores cargos”, a determinação das aptidões não depende dos talentos de cada um, mas da organização social de dada sociedade e o do conseqüente lugar ocupado pelos indivíduos:

São as formas de organização capitalista que determinam a hierarquia do trabalho. Às posições objetivamente superiores e inferiores, corresponde uma estrutura de remuneração, as quais, por sua vez, dão acesso à posse da riqueza e à aquisição de bens e serviços de consumo. [...].

A concorrência ilude porque as qualidades pessoais não são inatas, adquirem-se na sociedade, através da sociedade, da família, da igreja, da escola, no trabalho etc. Há, desde logo, o fato mais elementar de já ser ou não proprietário numa sociedade capitalista.<sup>37</sup>

Noutros termos, mesmo que a sociedade assista a exemplos de mobilidade social, a quantidade de riqueza é fator preponderante na determinação da ocupação; assim como a produção de novos serviços e consumos determinantes da corrida inacabável em busca de necessidades nunca satisfeitas depende, primeiramente, da maquinaria capitalista, e não da inventividade dos indivíduos. No contexto neoliberal, que exacerba cada vez mais a busca pela atualização do consumo, a fala de Vivacqua é contemporânea:

VIVACQUA — [...] Vencidos! Perdedores! Marraios! Vocês sabem que perderam, não sabem? Quem de vocês não carrega no estômago um bolo, um opaco? Sabor de impotência... *quem não se sente numa esteira metálica que vai vai vai...*<sup>38</sup> (Grifo nosso).

As especificidades das propostas neoliberais na sociedade brasileira são catastróficas. Se seus ideais ganham força no Brasil na década de 1990, condições favoráveis à sua penetração já se anunciam em 1964. O “milagre econômico” é concretizado à custa de rebaixamento de salários e da conseqüente elevação dos lucros e efetivação da inoperância dos sindicatos que um estado de censura faz calar. Essa organização chancela a grande massa trabalhadora à condição de produtores de bens de consumo que se diversificam e aumentam de forma considerável de 1960 a 1980 e concede à classe média e aos estratos do topo da sociedade o poder de compra (gerado pela elevação dos lucros). Como aponta Novais e Cardoso de Mello, a opção brasileira foi

<sup>37</sup> MELLO, João Manuel de; NOVAIS, Fernando A. Op. cit. p. 604– 614.

<sup>38</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. Op. cit., p. 184.

sempre por um capitalismo plutocrático, ou seja, um Estado que governa em favor dos que detêm riqueza. Isso é patente desde 1950, na escolha pelas multinacionais, e em 1970, mais uma vez no endividamento externo.<sup>39</sup>

Entretanto, as conseqüências de tal política eram inevitáveis: estagnação econômica, alta inflação, desemprego, diminuição do poder de compra da classe média, aumento da violência — efeitos amplamente verificados nas décadas de 1980 e 1990. Se esse era o pano de fundo para a chegada das propostas neoliberais, como pensar, então, em partes iguais para os indivíduos numa sociedade marcada desde o início por uma grave diferenciação de renda? Como assimilar as teses neoliberais num país que não assimilou antes suas políticas públicas: educação, saúde e outras? Se o neoliberalismo prevê um momento de recessão (pelo rebaixamento de salários e aumento dos lucros) que levará a um crescimento econômico posterior, como gerir essa proposta numa sociedade que já se encontra minada?

No Brasil, as idéias neoliberais são “[...] um prolongamento do Estado nascido da ‘Revolução de 64’, essencialmente plutocrático, primeiro autoritário, depois liberal, porém sempre plutocrático”.<sup>40</sup> Se assim o for, então o *Vivacqua* de 1995 pertence a esse momento, quando sua profissão é fundamental para manter tal *status quo*. Basta pensar que a crescente imobilização do Estado e a conseqüente despolitização da sociedade são amparadas, de perto, pelas mídias; os partidos políticos cada vez mais perdem suas proposta, e o que se vê é show televisivo amparado por “marqueteiros” bem-sucedidos.<sup>41</sup> A definição de Novais e Cardoso de Mello para o indivíduo contemporâneo merece atenção:

A dissolução da noção do dever, o apagamento das virtudes, vai tornando o brasileiro uma espécie de homem que passa a vida calculando quantidades de prazer e dor, à procura de níveis mais altos de “felicidade” pessoal. Na vida cotidiana, só funciona a disciplina mecânica imposta pelo dinheiro ou pelas grandes estruturas burocráticas. Ou a terrível disciplina interior do cálculo das “unidades de felicidade” resultantes de tal ou qual ato: terrível porque governada alternadamente pelo medo de sofrimento e pela “vontade de potência”. Tudo isso, é claro, é acompanhado por sentimentos fracos de benevolência social, que não

<sup>39</sup> MELLO, João Manuel de; NOVAIS, Fernando A. Op. cit. p, 646– 647.

<sup>40</sup> Ibid., p. 651.

<sup>41</sup> Ibid., p. 651– 652.

conseguem mobilizar a vontade e gerar comportamentos políticos ativos e continuados.<sup>42</sup>

Eis como o *Vivacqua* de 1995 se sente: ele percebe o mecanismo de que faz parte e a busca da sua felicidade pessoal é mediada pela condição social que ocupa e almeja; sua corrida não tem fim; suas necessidades serão sempre maiores que as possibilidades de satisfazê-las; seu sofrimento não terá fim, pois ele é consciente e não tem condições de mobilizar-se frente a qualquer luta. Aliás, ele não pretende pôr em xeque a estrutura, pois sua profissão depende da manutenção desse processo, essa é sua forma de inserção na sociedade, “estas são as armas que ele sabe usar bem” — como nos lembra Vianna.

Como vimos, embora a atualização do texto pelo grupo ocorra noutra perspectiva, diferente do momento de sua escrita, a atualidade do personagem se mostra imprescindível à sua construção. Em entrevista com o ator do monólogo de 1995, Zé Carlos Machado, este estabelece a atualidade do texto, atentando para o caráter premonitório da obra de Vianna:

Vianinha na sua juventude já preconizou isso, com o milagre econômico, com as questões da década de 1970, ele já preconizava como alguém que tinha uma pequena crise pra assumir, uma pequena contradição, e hoje a contradição está cada vez mais escancarada, cada dia, em um certo sentido, mais triste, mais solitário. A solidão ainda mais presente, porque as pessoas entram por caminhos assustadores. O ser humano é uma vertigem. Eu acho que o caminho que o *Vivacqua* começava a penetrar, assumir questões oriundas do social, todo aquele individualismo mais acirrado, ele começa a levar às últimas consequências ali.<sup>43</sup>

A caracterização previsão pode ser entendida vendo-o como homem que dialoga com seu momento e consegue entender os mecanismos em que se insere, e estes se ajustam até o momento pensado por Zé Carlos. Ao elaborar uma reflexão sobre o personagem, o ator parte, portanto, das questões levantadas neste capítulo até aqui. Zé Carlos analisa as características de *Vivacqua*, partindo de indagações que são inerentes ao seu próprio tempo, um tempo diferente de quando o personagem foi engendrado, mesmo que resultante dele. Zé Carlos aponta a contradição de uma sociedade capitalista que tem assumido questões sérias como o individualismo. Nessa ótica, o ator reelabora essa

---

<sup>42</sup> Ibid., p. 656.

<sup>43</sup> MACHADO, Zé Carlos. Op. cit.

primeira fala citada, mas agora evidenciando como essas questões verificadas na sociedade de que faz parte aparecem na construção do personagem:

Por exemplo, eu trabalhava com os meus esgotamentos, pra tirar todas as pseudo defesas e as definições — mentais e intelectuais, na verdade — que eu já pudesse ter. Uma desconstrução total de qualquer pressuposição do que eu já tivesse daquela primeira leitura. Então nós trabalhamos muitas questões físicas, muitos confrontos um com outro. Às vezes tinham outros atores e eu tinha que lutar fisicamente com eles. E nessa luta você entra em esgotamento e o cansaço começa a aparecer. Coisas que depois colocadas junto ao texto dá uma outra leitura. Não só a leitura da palavra, mas a leitura de uma visceralidade. Como se o texto fosse só um instrumento pra mostrar a alma de um ser humano em profunda desorganização, havia uma desorganização interna neste Vivacqua. Acho que isso era o momento do país, de quando foi escrito e foi ficando cada vez mais presente, e o que se vê é esta coisa triste de hoje. Muito disso, acho que agora está mais escancarado. Mas, era o que Vianinha colocava lá. Então para construir este personagem partimos de vários exercícios: trabalhávamos com os delírios, com excesso de cansaço, com a busca de entrar completamente fora de eixo, por exemplo, correr, correr, correr e ficar em giro, giro e de repente...<sup>44</sup>

O ator comprehende que o momento da encenação só pode ser pensado como desdobramento da sociedade de 1971; por isso os exercícios apontavam a construção de um personagem desorganizado internamente, conflituoso, enfim, pertencente a seu tempo. Sua solidão e seu esmagamento eram construídos pelos exercícios que trabalhavam a questão espacial:

Eu não podia sair destes espaços até espaços mais amplos, vamos dizer, vamos dizer, em um campo de futebol. Trabalhava as contradições espaciais, às vezes era só eu e uma cadeira. Mandava todo mundo embora, tem uma solidão muito profunda nesta personagem. Tem muita solidão prá acontecer. Então eu preferia ficar sozinho no teatro, escurecia tudo e ficava sozinho. Trabalhava, trabalhava este texto de ponta-cabeça, trabalhava este texto vindo pelo urdimento, usava os camarins, às vezes só um camarim fazia todo o espaço. [...] Como é que a gente entra em processo desvairado com essa alma e ao mesmo tempo tem uma segurança física, espacial. Não é à toa que ele foi sendo construído nas escadarias é quase um inconsciente ali naquele sobe e desce, naquela rampa.<sup>45</sup>

A exploração dos diferentes espaços permitiu ao personagem dosar o uso de seu corpo para uma proposta final que evidenciou uma montagem acuada a um canto do Palco Italiano. Era preciso medir seus gestos, pois ele tinha uma visceralidade impressionante:

<sup>44</sup> Ibid.

<sup>45</sup> Ibid.

andava, corria pelo apartamento, balançava uma cadeira em certo momento. Essas elaborações precisavam de um tempo exato — sugere o autor —, para não pôr em risco a platéia. O intuito era levar aquele estado às últimas consequências, mas dosando a explosão. “É como se fosse uma compulsão que estivesse em jogo naquela alma.”<sup>46</sup>

Esses dados da construção de *Vivacqua* — levar às últimas consequências seu estado de desajustamento naquela noite — definiram-lhe determinado ritmo. As supressões das pausas no texto dão a este uma rapidez impressionante; a supressão não constitui escolha *a priori* ou sem significado; nasce do embate com o texto, na sua verificação nos exercícios. Porém, as não-pausas podem ser entendidas como características próprias de uma temporalidade, também, em constante ir-e-vir, de uma sociedade que estabelece outra relação com o tempo. Essas indicações do texto, não seguidas<sup>47</sup> pelo diretor, conferem um dado essencial à montagem, pois o respeito a essas pausas poderia dar a esse *Vivacqua* um realce maior de suas dúvidas e sua fragilidade. Assim, as primeiras composições para o espetáculo seguem estes pressupostos: o entendimento desse indivíduo como portador das questões pensadas por Vianna e que se desdobram em outras mais inerentes ao presente. “Eu acho que, na verdade, a peça é uma síntese. Uma síntese do homem naquele momento. E quando se faz a costura, alinhava essa alma e mostra-se assustador.”<sup>48</sup>

A partir disso chegamos à conclusão que tínhamos de trazer as pessoas prá dentro daquele espaço, prá dentro daquela casa, prá dentro de si. É quase como se quisesse trazer aquele espectador que estava assistindo, sentindo aquelas emoções, não só ali prá dentro, mas aqui dentro de mim. [...] Decidimos colocar o espectador dentro dessa situação prá se ver dentro dela, como a gente se via.<sup>49</sup>

E para que esse espectador fosse tocado mais a fundo, era preciso colocá-lo ali bem perto dos problemas de *Vivacqua*; não havia como fugir, nem espectador nem

<sup>46</sup> Ibid.

<sup>47</sup> O texto *Corpo a Corpo* conta com poucas indicações cênicas (rubricas), e elas remetem, sobretudo, aos cortes do texto dados pelas ligações ou músicas, e pelas pausas mencionadas. Nesse sentido, a montagem do Tapa as segue quase por completo, a não ser pela omissão das pausas e por uma pequena cena ao final referente a uma ligação para o amigo *Maurício* na qual *Vivacqua* o pede para passar na agência e encaminhar seu salário para Aracaju. Apenas a título de curiosidade, pois este tópico não foi comentado nas entrevistas, a supressão dessa cena pode ser entendida como uma acentuação das falhas de *Vivacqua*; neste trecho, ele parece muito decidido a mudar: “Estou falando sério, *Maurício*, sério... às sete e meia eu embarco pra Sergipe... não estou de porre, não... vou ficar lá um tempo, preciso juntar meus pedaços... vou ver minha mãe”. In: VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Corpo a Corpo*. In: **Cultura Vozes**. São Paulo, 1999, n. 1., p. 196.

<sup>48</sup> MACHADO, Zé Carlos. Op. cit.

<sup>49</sup> Ibid.

personagem. Tal opção do grupo de aproximar palco da platéia dá ao espetáculo características fundamentais. A opção explora o “olho no olho” com o público; Vivacqua se dirige aos expectadores em todos os seus questionamentos, é como se quisesse dividir sua culpa. A montagem mediante quebra da quarta parede e a exploração do distanciamento conferem ao personagem uma contundência ainda maior.

Nós trabalhávamos também com o olho no olho, que não é um trabalho fácil, quer dizer, falando com o público olho no olho, exige muito treinamento. Porque uma coisa é fazer este espetáculo com um véu que te protege e protege o espectador, é outra proposta. Mas, ali o *Corpo a Corpo* tinha que procurar o *Corpo a Corpo* do combate dele com ele mesmo, daquela alma com ela mesma, das dificuldades que ela tem de sair de si, de tocar o outro de verdade. Até que chegamos à conclusão de que o público devia ficar o mais próximo possível, pra exatamente dar ao público esta sensação, foi uma estratégia que nós fomos descobrindo na medida em que trabalhamos estas lutas internas dele.<sup>50</sup>

Outra vez, percebemos que as opções formais para apresentação de um texto engendram uma infinidade de escolhas, recortes e proposições, que nascem do diálogo com as questões sociais. Logo, se a escrita do texto tem historicidade, um dado político, visto que discute temas do seu presente, a cena também traz essas indagações. A forma explicita as contradições políticas e sociais de *Vivacqua*, e o ator entende essas questões assim:

A estratégia de trazer o público para o palco foi uma descoberta aos poucos, na medida em que fomos trabalhando estas lutas internas dele, seus conflitos, estas contradições, essa luta consigo mesmo essa questão do sucesso a qualquer preço, aquela questão dos 15 minutos de fama e ao mesmo tempo os seus sonhos, as suas utopias, o seu desejo... E como isso era complicado, ou seja, ter de abrir mão, a questão do consumo aparecendo muito. O mundo caminhava e apontava mais para esta questão da perda da solidariedade, da perda de uma identidade. Bom então nós trabalhamos três meses com muita questão física, quer dizer o *Corpo a Corpo*, o combate, tinha esta luta o tempo todo ele esperneava, lutava gritava... Ele não se suportava, tinha um vômito o tempo todo e uma profunda solidão, não tinha ninguém, foi ficando cada vez mais sozinho. Esta contemporaneidade, eu acredito, já existe na obra do Vianinha, já existe lá. Eu não sei se nós demos esta contemporaneidade ao texto ou se simplesmente teve um envolvimento com a própria obra do Vianinha, porque acredito que ela já tenha em si esta contemporaneidade.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Ibid.

<sup>51</sup> Ibid.

O sofrimento de *Vivacqua* por abandonar o status que conseguira até ali, ao mesmo tempo sua vergonha de participar dele, enfim, sua contradição, é materializada pelo vômito. Em muitos momentos da montagem, ele não consegue se olhar; quando encara sua imagem nos espelhos do palco, vem à tona o vômito. Esse dado marca uma forma estética de fazer o texto contemporâneo, explicita uma forma diferente daquelas encontradas nas rubricas do texto, as contradições de *Vivacqua*. Assim, para o autor da peça, o entendimento profundo do texto em um âmbito da intelectualidade mesmo era imprescindível, mas como o texto era um jorro de palavras, era preciso dar corpo àqueles diálogos, expressá-los cenicamente, entender “como as questões do Vianna entram no corpo do homem contemporâneo”.<sup>52</sup> E “a opção foi assumir o corpo na sua integridade, trabalhar desde o dedão do pé até o último fio de cabelo, porque não podíamos ficar só no verbo do Vianna”.<sup>53</sup>

Ainda com base na reflexão do ator sobre a contemporaneidade do texto, ele a estabelece assim:

Acho que a gente foi maturando conforme foi fazendo, foi tentando deixar com que os acontecimentos do mundo atuassem nesse corpo do *Vivacqua*, e percebendo como é que ele reagia com isso, como é que nós como artistas fazemos com que cada questão consiga entrar nesse trabalho, é como se fosse quase uma síntese do homem contemporâneo, dos modos, do pensamento, dos nossos conflitos. O que eu faço? Vou trabalhar na Record, junto a minha turma e vou? Porque tem coisas acontecendo, meus filhos estão crescendo, e o que eu vou deixar prá eles? Faço aquele comercial ou não. Então nós vivemos isso diariamente.<sup>54</sup>

Zé Carlos estabelece aqui questões cruciais: primeiro, o papel do artista frente à sociedade no que se refere a uma profissão marcada pelo trabalho árduo; no caso específico dessa montagem, a criação de *Vivacqua* objetivou trazer para dentro dele e jogar ao público os acontecimentos do mundo contemporâneo que delineiam sua personalidade; uma síntese do homem. Também atualiza um tema fundamental para Vianna em fins de 1960: viver da profissão. Como achar tempo necessário para o aprofundamento do artista se ele está sendo englobado por um mercado que, cada vez mais, entende a cultura como produto à venda? E como lidar com essas questões tendo em

<sup>52</sup> MACHADO, Zé Carlos.

<sup>53</sup> Ibid.

<sup>54</sup> Ibid.

vista a necessidade de sobreviver? Aqui, *Vivacqua* cumpre um papel com essa encenação quando sugere esta questão: “como manter a integridade frente a um mundo que nos solicita tanta coisa, nos cobra tanto, nos chateia... até onde vai essa questão ética, até onde eu consigo manter? Por que não é assustador o que está acontecendo agora?”<sup>55</sup>

A investigação da questão formal como algo que carrega historicidade pode ser percebida na concepção espacial pensada para o espetáculo. Ao ser apresentado em outros espaços que não aquele do palco da Aliança Francesa, o espetáculo passa por mudança na forma de recepção. Assim, um mesmo texto encenado numa mesma época provoca diferentes recepções. *Corpo a Corpo* foi uma peça que viajou muito e participou de vários festivais; logo, os lugares/palcos das encenações foram múltiplos. Por exemplo, a peça foi encenada em teatros com capacidade até para 800 pessoas, no Palco Italiano. Os depoimentos do ator são essenciais para se pensar essa diferença, pois, se a proximidade acirra a acidez e o desequilíbrio de *Vivacqua*, como ele é visto a distância? Zé Carlos Machado entende que essa proposta acentuava outras questões presentes no texto, como o humor de Vianna — “de repente todas aquelas pessoas explodiam em uma gargalhada, principalmente com esta questão machista, aquela coisa das mulheres...”<sup>56</sup> —, além de exacerbar a solidão do personagem visto daquela distância.

Contudo, o que se “perdia” era justamente a proposta de distanciamento e questionamento diretos em relação à platéia. Assim, no Palco Italiano:

Às vezes o público que mais vibrava era o mais simples, nós apresentamos em uma favela em Monte Azul, e era muito interessante a reação da platéia, o seu envolvimento com o tema...<sup>57</sup> [...]

O público vibrava com o trabalho, vendo aquele ser como que em uma jaulinha, quase como em um circo romano, um cara e um leão lá dentro, a distância. E tinha uma vibração, porque eles estavam mais protegidos, também. Isso necessariamente não significa que eles estavam isentos, porque quando acabava sentia-se um nó na garganta dessa multidão.<sup>58</sup>

Esse público estabelecia outra troca com o espetáculo. Aqui, convém retomar Chartier<sup>59</sup> e a idéia de que a obra de arte não pode ser entendida fora das formas que

<sup>55</sup> Ibid.

<sup>56</sup> Ibid.

<sup>57</sup> Ibid.

<sup>58</sup> Ibid.

<sup>59</sup> CHARTIER, Roger. Op. cit.

estabelecem seu consumo. Nesse exemplo, *Corpo a Corpo* se mostra dois diferentes espetáculos, que anunciam o mesmo tema, mas mobiliza emoções distintas, toca de forma diversa:

Tinha uma proteção que fazia com que o expectador também analisasse aquilo que estava lá talvez com uma ótica um pouco diferente daquele que estava aqui. Esta qualidade é não só do espetáculo, mas da própria obra do Vianna. Porque você pode ver de uma forma multifacetada, ela não é só aquilo, tem muitas leituras, muitas camadas: a questão da família, do relacionamento, a relação com o chefe, a amizade, a droga...<sup>60</sup>

Um mesmo texto estabelece diferentes leituras que vão depender da concepção cênica nele empregada. Assim, a experiência em palcos distintos não foi vista nem como limitação nem como ampliação das propostas da montagem; mas evidenciou que o trabalho, por ter sido tão árduo e minucioso, poderia se revelar sob diferentes aspectos; frente a toda a pesquisa empreendida, poderiam ter surgido diferentes espetáculos. Nesse sentido, os elementos que compõem o cenário passaram a integrar o conflito do personagem — por exemplo: a cadeira que se transforma em *Fialho*, ou seja, a projeção do rancor do personagem: sempre que este liga para o chefe, seu rancor se materializa nela (fotos 6, 18, 19, 20); a mesa, que se torna escudo (foto 10) e palanque, e que ainda dá dimensão de espaço, pois, quando fala aos vizinhos, ele sobe na mesa (ele está em um apartamento); o telefone, que se transforma em *Lourenço* ou *Tolentino*, mas também no seu símbolo fálico, quando dos trotes obscenos (fotos 13) ou quando o usa para “mijar na cara do *Fialho*/cadeira” (foto 31). O resultado final desses elementos no palco foi construído ao longo de todo o processo:

O espetáculo seria por um momento só uma mesa e uma cadeira, na verdade tem um pouco disso lá, mas com outros acabamentos. Outra opção era pensar mesas dentro da mesa que aos poucos o personagem ia tirando e ao mesmo tempo ia fechando e construindo uma outra coisa que ele ficasse enclausurado. Nós brincamos muito com estas possibilidades que não seriam tão concretas que entravam em um outro caminho quase abstrato, mas que davam uma loucura, um delírio qualquer.<sup>61</sup>

O espelho localizado em pontos do palco tem, também, uma função definida, pensada ao longo do processo de criação:

<sup>60</sup> MACHADO, Zé Carlos. Op. cit.

<sup>61</sup> Ibid.

Esta questão da imagem, que às vezes ele queria se ver, se ver de verdade. Em um momento de fragilidade profunda você pode até se ver de verdade, mas não aceitar aquilo. Ele se recusa o tempo inteiro, ele vai recusando possibilidades de ser real, de ser essencial... Mas também não queria abrir mão, esta coisa do pacto faustiano.<sup>62</sup>

O espelho materializa sua verdadeira face, e esse jogo cênico ajuda a entender o quanto *Vivacqua* se detesta nessa noite, não consegue se olhar, sente vômitos.

Portanto, são as construções da concepção cênica do grupo que melhor explicitam a contemporaneidade do personagem. Essa proximidade física era o elemento central para explorar a quebra da quarta parede, experimentada pelo ator a todo instante. *Vivacqua* está o tempo todo muito perto do público, logo não é possível fugir do mal-estar provocado pelo personagem; suas falhas são percebidas de perto, suas fraquezas são duramente expostas, sem ser possível ficar alheio:

Talvez fosse o primeiro caminho, essa proximidade aqui, pois obriga de alguma forma... Claro, nós queríamos trazer prá dentro, mas era uma necessidade de falar: você não sai daqui, olha só. De alguma maneira, também era uma necessidade nossa. Eu tinha essa necessidade: a obra do Vianinha era quase como um grito que eu não conseguia segurar sozinho e eu queria compartilhar.<sup>63</sup>

A reflexão sobre a construção do personagem, mediada pelas entrevistas do ator e diretor do espetáculo, evidencia-se por uma busca interna das questões suscitadas por Vianna no texto. Ao longo da entrevista, Zé Carlos Machado, ao refletir sobre o processo de ensaio, sugere aproximação com as teorias de Stanislavski;<sup>64</sup> noutros termos, essa construção é primeira dentro do ator, ele busca dentro de si pontos de identificação com aquele personagem na sua noite de perigos:

[...] você começa a trabalhar também outras questões que estão ocultas e que transcendem aquela escritura, quando começa a mexer na sua alma, porque você tem que colocar um pouco a sua alma. E quando isso começa a mexer, várias coisas acontecem, primeiro a surpresa consigo mesmo. Para o trabalho principalmente com esta peça do Vianna, nós não poderíamos nos esconder em palavras, não poderíamos nos esconder em discurso, tínhamos que verticalizar, ir pra dentro da gente e encontrar — já que todos nós temos, eu creio assim — como se tivesse que tirar alguns

<sup>62</sup> Ibid.

<sup>63</sup> Ibid.

<sup>64</sup> STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 71-79

monstros que estão estabelecidos em mim, mas que fazem parte do que nós vivemos, do lugar social, da fauna humana.<sup>65</sup>

Nas reflexões de Zé Carlos Machado, mesmo que o ator não cite o encenador Stanislavski, é possível perceber muita proximidade com ele na sua fala em geral. O que se mostra evidente é a busca da emoção vivida pelo personagem dentro de si mesmo, como se aquelas paixões ou desesperanças tivessem de encontrar em si um apoio sólido. Era preciso reconhecer este *Vivacqua*, entender como ele tocava o homem contemporâneo e, por consequência, o ator. Vejamos essas questões em Stanislavski:

Nunca procurem ficar ciumento, amar ou sofrer apenas por ter ciúme, amar ou sofrer. Todos esses sentimentos resultam de alguma coisa que se passou primeiro. Vocês devem pensar com toda força nesta coisa que se passou antes. Quanto ao resultado, virá por si só. [...] Não devem copiar paixões ou tipos. Devem viver nas paixões e nos tipos. A sua interpretação deve brotar do fato de vocês viverem deles. Uma vez estabelecido este contato entre as suas vidas e o seu papel, vocês experimentarão aquele impulso ou estímulo interior. Acrescentem toda uma série de contingências baseadas em sua própria experiência de vida e verão como lhes será fácil crer na possibilidade do que terão de fazer em cena.<sup>66</sup>

Assim, estabelecer o ponto de contato da atualidade do personagem e sua conexão com o homem contemporâneo foi o primeiro passo da sua construção. É possível entender essa busca da sua contemporaneidade na marcação de temas como sua solidão; seu cinismo, situado no mundo atual; seu profundo desequilíbrio, pois ele é pensado como que fora do eixo; e ainda entendê-lo como síntese dessas questões na atualidade, tendo em vista o ponto a que as coisas chegaram (daí o caráter premonitório visto no texto).

Estabelecidos esses temas, os exercícios feitos objetivaram pensá-los em sua materialidade, alcançar a forma correta de entender esse homem. Por isso, a idéia de que a concepção geral é obtida por meio do processo é bastante perceptível. Nos extenuantes ensaios, o que levava horas ou semanas materializava-se na peça, talvez, em alguns segundos. Pode-se citar o exercício com a cadeira, que demandou treinamento demorado, ou a cena em que ele tenta se livrar de si mesmo — extraída de um exercício de banho —, que durou horas e na qual o ator encontrou a solução para a cena. Os ensaios se

<sup>65</sup> MACHADO, Zé Carlos. Op. cit.

<sup>66</sup> STANISLAVSKI, Constantin. Op. cit., p. 32.

estenderam por três meses, mas em um ritmo alucinante, justamente para dar vazão à luta do personagem.

É preciso ressaltar que essa composição não foi pensada *a priori*, mas foram questões que ganharam corpo nos embates dos exercícios. A idéia de construir dia a dia a incorporação de cada elemento experimentado nos exercícios fica patente na fala dos artistas envolvidos na montagem (Zé Carlos e Tolentino), e é preciso notar que essas reflexões, que parecem ter um caráter pronto e acabado, foram elaboradas após o processo. Dito isso, a idéia de que cada tempo histórico se pensa simbolicamente é evidenciada na concepção cênica concebida para o fim da peça.

*Corpo a Corpo* é escrita em um momento de dúvidas, basta lembrar que sua encenação em 1971 se orienta pela fragilidade, indecisão e falta de saídas do personagem. Mas, em 1995, aquela dúvida se transforma em constatação; nesse momento, a utopia já ruiu e os projetos de revolução não têm mais destaque. A formação do publicitário é outra, o homem contemporâneo não compartilha a angústia de entrar no mercado, pois sua formação se guia exclusivamente por isso. É como se o *Vivacqua* estivesse vencido, e a imagem final da corrida do personagem ainda é pensada sob o signo de uma busca:

Ele corria pra alguma coisa que ele não alcança mais. Hoje eu não sei, quer dizer, lá ainda tinha uma busca desenfreada dele mesmo, com alguma coisa, contraditória, se vendeu, mas isso ainda tocava... Ainda tinha alguma coisa. Hoje, você vê que nem esta corrida transcendental para alguma coisa resistiu. Então esta questão ética está mais cruel ainda hoje.<sup>67</sup>

Dessa forma, o rememorar do ator fixa o momento da encenação. A verificação que parte do seu presente — 2005 — percebe no passado — 1995 — uma possibilidade de “luta”, pois a sugestão é correr para a imagem de Che Guevara ou fugir dela. Mas, ao acenar para uma nova proposta de montagem, a localização daqueles ideais se mostra ainda mais dispersa. É preciso notar que a entrevista acontece justamente quando o país assiste ao Partido dos Trabalhadores (PT) ser posto em dúvida; em outras palavras, quando o ator retoma o que foi a encenação de *Corpo a Corpo*, o momento é de desesperança completa nos representantes de uma proposta de esquerda, visto que o partido agregador desses ideais é, no seu presente, colocado em xeque frente às denúncias de corrupção.

Mais uma vez, o ator sugere um interessante movimento, indicando que a construção dos significados de um texto que se pretende ao palco não está presente só nas suas linhas,

<sup>67</sup> MACHADO, Zé Carlos. Op. cit.

mas também na capacidade de discussão com o presente que o recebe. Em uma nova encenação, qual seria a solução para o final da peça? Zé Carlos sugere a desesperança.

Nós estamos em um mundo muito conturbado internamente. Chega a ser assustador. Essa questão que está acontecendo no país nesse momento vai além de qualquer compreensão, ao mesmo tempo é possível você compreender isso e é possível ver o Vianinha enquanto pensamento, como execução.<sup>68</sup>

Portanto, este capítulo buscou evidenciar a encenação do Tapa e como o grupo consegue estabelecer uma discussão política e social que atualiza as questões de *Corpo a Corpo*. Com base na documentação, foi possível identificar como esse tempo histórico foi construído pelos matizes das questões inerentes à sociedade de 1971 até 1995. Foi percebido que a análise desse presente (1995) se mostra inviável se não se consideram aquelas práticas de 1971. Para aprofundar essa questão é que a elaboração do terceiro capítulo se mostrou necessária; nele as encenações e as interpretações das montagens de *Corpo a Corpo* serão recuperadas para entendermos esses indivíduos<sup>69</sup> quando refletem sobre seu tempo por meio de uma obra artística.

---

<sup>68</sup> Ibid.

<sup>69</sup> A opção por trabalhar com a recepção de uma obra de arte, no caso desta pesquisa um texto teatral, será mediada pelas críticas produzidas e divulgadas sejam em jornais ou revistas; pois só assim este entendimento se mostra possível, já que seria difícil recuperar por entrevistas de quem assistiu aos espetáculos estas “opiniões”.

## **Capítulo III**

### **As Encenações de *Corpo a Corpo* (1971, 1975, 1995): a recepção dos críticos**

*Restituir essa historicidade exige que o consumo cultural ou intelectual seja ele mesmo tomado como uma produção, que certamente não fabrica nenhum objeto, mas constitui representações que nunca são idênticas àquelas que o produtor, o autor ou o artista investiram em sua obra.*

*Roger Chartier*

## Recepção e História

Analizar as interpretações das encenações de *Corpo a Corpo* é o propósito deste capítulo. Aqui, lidamos com as críticas jornalísticas veiculadas no momento das apresentações (1971, 1975, 1995), nossa documentação privilegiada. Os textos por elas produzidos mostraram uma historicidade de análise da peça onde cada momento mobilizava diferentes repertórios na reflexão sobre *Corpo a Corpo*; noutros termos, um mesmo texto teatral é recebido e interpretado diversamente porque as concepções cênicas são elaboradas em cada época e porque há os questionamentos do presente de cada encenação — que mobiliza a própria criação cênica e o olhar do crítico. “A recepção de uma obra artística está em sintonia tanto com a tradição cultural e estética, quanto com as circunstâncias do momento em que o trabalho é veiculado.”<sup>1</sup> Nos textos jornalísticos, pode-se encontrar pistas de encenações indisponíveis em vídeo e sem registro fotográfico (1971 e 1975), pois evidenciam a concepção de cenários, a composição do personagem e a contundência ou não dos diálogos. Disso se pode deduzir que a documentação considerada neste capítulo — críticas teatrais das três encenações — tem dupla função: dar pistas para recompormos aquelas encenações e facilitar o entendimento de questões próprias da recepção do texto nos respectivos momentos.

Posto isso, o trabalho introduz a idéia de que uma obra de arte não carrega em si significados imutáveis; e que entendê-la depende, também, das formas de divulgação, do momento em que é pensada e das formas materiais onde é apresentada (aqui nos vêm à mente, por exemplo, palcos e propostas cênicas distintos). Nossa análise se inspira no estudo de autores que, ao refletirem sobre o trato com objetos artísticos, buscam conectá-los à historicidade de suas criações.

<sup>1</sup> PATRIOTA, Rosangela. História, estética e recepção: o Brasil contemporâneo pelas encenações de *Eles não usam Black-Tie* (G. Guarnieri) e *O Rei da Vela* (O. de Andrade). In: PATRIOTA, Rosangela; RAMOS, Alcides Freire. (Org.). Op. cit., p. 125.

A discussão de tais questões pode ser enriquecida se for fundamentada no trabalho de Hans Robert Jauss, autor com projeção maior na década de 1970. Para ele, é imprescindível compreender a literatura segundo seu caráter estético e conforme sua função social: “a dimensão de sua recepção de seu efeito”.<sup>2</sup> A contribuição de Jauss reside em, naquele momento, voltar-se ao papel do leitor e entender as implicações dessa inversão.

E isso porque a relação entre literatura e leitor possui implicações tanto estéticas quanto históricas. A implicação estética reside no fato de já a recepção primária de uma obra pelo leitor encerrar uma avaliação de seu valor estético, pela comparação com outras obras já lidas. A implicação histórica manifesta-se na possibilidade de, numa cadeia de recepções, a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração, decidindo, assim, o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética.<sup>3</sup>

Como essas constatações se manifestam em *Corpo a Corpo*? Ora, na primeira encenação a obra marca determinada interpretação, orientada pelas explicações do próprio autor. A análise de Vianna no momento da montagem é amplamente discutida nos periódicos do momento. E tanto o ator Juca de Oliveira, o diretor Antunes Filho quanto a cenógrafa Maria Bonomi buscaram entender *Corpo a Corpo*. Os textos produzidos por estes artistas compunham o programa da peça. Como resultado, as críticas em geral

<sup>2</sup> O trabalho de Jauss não é o único a apontar uma inversão da análise da obra literária; seus estudos pertencem a um momento em que essas idéias fervem. O trabalho de Regina Zilberman localiza as correntes de debate sobre os diálogos acerca de estética da recepção e história; e evidencia as influências e os embates de Jauss, situando-os em meados da década de 1960. Ao explicitar-lhe o pensamento, Zilberman o retoma quando historiciza o aparecimento da estética da recepção: “situou o movimento no quadro dos acontecimentos políticos e intelectuais da década de 60. Este período caracterizou-se, efetivamente, por transformações que afetaram a vida universitária, em particular, e a sociedade ocidental, de modo amplo, com consequências visíveis em vários setores, um deles sendo o das investigações literárias. Talvez o traço mais marcante dessa década tenha sido a revelação do ‘poder jovem’, a juventude vindo a constituir uma força política até então desconhecida [...]. Além disso, sua forma de agir provocou efeitos imediatos: mudou profundamente os padrões de comportamento e conferiu direções inusitadas à vida cultural”. Mesmo sem transformar as estruturas da sociedade capitalista, as consequências foram radicais, e “os cursos foram questionados a fundo, de que resultaram novos currículos e propostas originais para a educação superior”. In: ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989, p. 9–10. Como nos lembra Certeau, a criação de uma forma analítica não se desvincula das determinações da sociedade que a engendrou. “Cada época se pensa historicamente com os instrumentos que lhe são próprios.” No Brasil, esses estudos — segundo Zilberman — chegam em fins de 1970, e o autor Luiz Costa Lima é responsável por divulgar e estudar essas idéias, e também pela organização de livros que torna conhecido Jauss e também autores como Wolfgang Iser, Karlheinz Stierle, Hans Ulrich Gumbrecht e outros. Ver:

LIMA, Luiz da Costa (org). **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994. Dentre outros.

<sup>3</sup> Ibid., p. 26.

recuperam ou ratificam falas dos referidos artistas. Nesses termos, a encenação do texto é mediada por uma interpretação que não o antecede, mas é que lida ao mesmo tempo.

Essa forma de interpretação traz consequências para gerações futuras? Na segunda encenação da peça, em 1975, essas questões se tornam pungentes, pois as críticas que comentaram o espetáculo mostraram-se esvaziadas de conteúdo, no que tange a discussão de seu próprio momento, o que se viu foi uma retomada das questões postas em 1971. Assim, as interpretações marcadas pela contundência provocada em 1971 se mostram rarefeitas em 75. Como isso é percebido? Ao interpretarem a obra, os textos jornalísticos se reportam a opiniões dadas em 1971. Nessa segunda encenação, as discussões não se referem a um tempo presente, mas ao momento de criação da obra.

*Corpo a Corpo* é o primeiro texto a ser encenado após a morte do dramaturgo; logo, carrega um sentido de comoção e homenagem. A especificidade dessa montagem pode ser explicada pelo poder catalisador, pela força que, em 1971, a primeira encenação dá ao texto, a ponto de não ser possível se desvincilar dela. As marcas empreendidas nas primeiras interpretações estabelecem, para o futuro (mesmo que próximo: 1975), uma forma de pensar em *Corpo a Corpo*. As críticas apontam ora a importância da montagem, ante a morte do autor, ora a retomada de trechos dos depoimentos dos artistas.

Essa discussão se inspira no trabalho de Carlos Vesentini. Pensada pelo autor, a memória histórica é entendida em constante construção: cada tempo avalia o passado à luz do seu presente. O autor percebe que alguns fatos funcionam como catalisadores das interpretações do futuro. O estabelecimento de um evento como fato histórico ocorre não só no momento de seu acontecimento, mas também na sua constante interpretação, que não parte apenas daqueles que, em algum momento, coadunavam-se com as propostas, mas também dos “perdedores”. Sua análise é sobre 1930 e sua caracterização ampla como revolução. Assim, Vesentini investiga essa confluência de idéias. No que se refere às interpretações de *Corpo a Corpo* não propomos o estabelecimento de um fato histórico, mas a proposta de Vesentini nos interessa ao passo de compreender como a força de uma dada interpretação projeta no futuro, mesmo que próximo, as lutas empreendidas no seu momento.<sup>4</sup>

Sobre a crítica à montagem do Tapa em 1995, ela ainda apresenta a força da figura de Vianinha, cuja importância é ressaltada. Contudo, diferentemente de 1975, os textos estabelecem um diálogo de *Corpo a Corpo* com seu tempo. Nos recortes pode-se notar a

<sup>4</sup> VESENTINI, Carlos A. **A teia do fato**. São Paulo: Hucitec/História Social, USP, 1997.

tentativa de se buscarem os pontos de atualidade da peça; mas eles estabelecem outra diferença relativa às demais interpretações: a despeito de uma maior proximidade temporal (da pesquisa), os materiais encontrados, ao contrário do que se esperava, foi em número bastante reduzido. A quase-totalidade dos textos não apresenta aprofundamento analítico; são notícias, não reflexões. Portanto:

A reconstrução do horizonte de expectativa sob o qual uma obra foi criada e recebida no passado possibilita, por outro lado, que se apresentem as questões para as quais o texto constitui uma resposta e que se descontine, assim, a maneira pela qual o leitor de outrora terá encarado e compreendido a obra. Tal abordagem corrige as normas de uma compreensão clássica ou modernizante da arte — em geral aplicadas inconscientemente — e evita o círculo vicioso do recurso a um genérico espírito de época. Além disso, traz à luz a diferença hermenêutica entre a compreensão passada e a presente de uma obra, dá a conhecer a história da sua recepção — que intermedeia ambas as posições — e coloca em questão, como um dogma platonizante da metafísica filológica, a aparente obviedade segundo a qual a poesia encontra-se atemporalmente presente no texto literário, e seu significado, cunhado de forma definitiva, eterna e imediatamente acessível ao intérprete.

A história da recepção da peça *Corpo a Corpo* compõe-se de três momentos, pois o “horizonte de expectativas” no instante de criação do texto e sua ampla discussão são recuperados nas interpretações posteriores.

Os trabalhos de Roger Chartier<sup>5</sup> explicitam uma consonância com as propostas de Jauss. Se este sugere o entendimento da literatura historicamente, aquele reflete sobre as especificidades do fazer histórico ao pensar um objeto cultural. Para Chartier, o trabalho histórico voltado à cultura não deve perder de vista que uma obra — texto, livro, encenação etc. — tem várias instâncias, que vão da concepção ao consumo. Por isso a recepção institui práticas. Noutros termos, o consumo é também produção.

Como essas novas práticas podem ser percebidas em *Corpo a Corpo*? A profissão do crítico teatral exemplifica o estabelecimento de novas práticas instituídas em detrimento de uma obra de arte; e a apresentação da peça mobiliza profissionais que interpretam aquele acontecimento — o que pode ser evidenciado, em particular, no

<sup>5</sup> Essa confluência de idéias pode ser verificada, sobretudo, em seus textos nas obras: CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.

\_\_\_\_\_. **Formas e sentido cultura escrita:** entre distinção e apropriação. Campinas: Mercado de Letras, 2003.

material relativo à encenação de 1971. Mas, em que consiste o papel desses profissionais? Aqui Roland Barthes pode ser esclarecedor:

Como acreditar, com efeito, que a obra é um objeto exterior à psique e à história daquele que a interroga e em face do qual o crítico teria uma espécie de direito de exterioridade? Por que milagre a comunicação profunda que a maioria dos críticos postulam entre obra e o autor que eles estudam cessaria quando se trata de sua própria obra e de seu próprio tempo? Haveria leis de criação válidas para o escritor e não para o crítico? Toda crítica deve incluir no seu discurso (mesmo que fosse do modo mais indireto e pudico) um discurso implícito sobre ela mesma; [...] ela é essencialmente uma atividade [...].<sup>6</sup>

Logo, a análise das referidas montagens orientada pelas críticas deve considerar que esse textos não produzem verdades, mas validades; que sua produção se localiza nos embates do momento e que a obra do crítico deve ser pensada conforme as regras estabelecidas para a obra autoral.

### **Recepção de *Corpo a Corpo* (1971): forma/conteúdo frente ao “experimentalismo”**

Vianna escreve *Corpo a Corpo* em meio à ebullição das propostas estéticas entre as quais ele se posiciona. A peça é entendida como resposta ao seu momento no que se refere às experiências formais mencionadas e, sobretudo, à encenação de *A Longa Noite de Cristal*, monólogo que pretendia fazer uma reflexão conectada com sua realidade: o personagem era um homem real, e seus problemas compunham o “aqui e agora” da sociedade brasileira. As discussões acerca da encenação de *A Longa Noite de Cristal* estavam em voga, pois sua estréia data de 12/9/1970. Nesse sentido, a análise do texto por meio da recepção da sua primeira montagem traz importantes questões para se entenderem as propostas estéticas do dramaturgo no período. Como o diálogo da peça pretendia apontar a relação dialética entre forma e conteúdo, era imprescindível que sua proposta se efetivasse no palco. Obviamente, todo texto teatral é concebido para ser encenado, mas o intenso debate que cercou a apresentação de *Corpo a Corpo* por seus idealizadores só se efetivou com a encenação.

A maioria das críticas veiculadas então evidenciava consonância com propostas dos artistas envolvidos na montagem (autor, diretor, ator e cenógrafa; respectivamente,

<sup>6</sup> BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 160.

Vianinha, Antunes Filho, Juca de Oliveira e Maria Bonomi).<sup>7</sup> Reproduzidos em partes por muitas das críticas analisadas, os textos desses artistas compunham o programa do espetáculo. Nesse sentido, os periódicos que se dedicaram a entender *Corpo a Corpo* (1971) carregam a confluência de idéias como característica. Mesmo nas críticas onde não há trecho das falas dos artistas se percebem tais apontamentos. Assim, como organizar esses documentos de forma a fornecerem pistas para investigação das expectativas deste capítulo? Ou seja, a proposta de entender historicamente as interpretações, e ainda “recuperar” meandros das encenações de 1971 e 1975. A tentativa de organizar se inspirou metodologicamente no trabalho de Alcides Freire Ramos, que, ao refletir na fortuna crítica de *Os Inconfidentes*, filme de Joaquim Pedro de Andrade, classifica-a em duas abordagens.

Primeira: podemos tentar identificar as estratégias por meio das quais produtores, roteiristas e diretores tentaram construir uma *interpretação autojustificadora* do filme. Nesse contexto, é possível dizer: são explícitas que, além de terem o objetivo de *viabilizar comercialmente* o filme, servem de suporte de oferecimento de *interpretações autojustificadoras*. [...] Segunda: podemos tentar reconstruir a *diversidade de recepções/interpretações* do filme em questão a partir de evidências mais *palpáveis* que estão *disponíveis* para nós: os textos produzidos pelos críticos cinematográficos, tomados de forma global. Isto quer dizer que um primeiro momento da discussão é aquele que se preocupa apenas com o *texto em si (o que ele diz e como diz)*. Um outro momento da discussão, tão importante quanto o primeiro, refere-se aos recursos materiais utilizados para divulgá-lo. É importante ter isso em mente: para que uma interpretação histórica possa desenvolver todas as suas potencialidades, o pesquisador deve estar atento, necessariamente, aos veículos de divulgação nos quais os artigos em foco foram publicados. Provavelmente, isso tornará possível o restabelecimento da diversidade/complexidade do fenômeno da *produção de significados*.<sup>8</sup>

As críticas que analisaram *Corpo a Corpo* em 1970 seguem a primeira abordagem identificada por Ramos. Nota-se que as declarações feitas no programa do espetáculo pelos artistas que participaram do trabalho — todas em consonância com as idéias de

<sup>7</sup> A declaração dos artistas que participaram da montagem de *Corpo a Corpo* de 1971 compõem o programa do espetáculo. Mas essa pesquisa tomou contato com esses textos por meio das críticas teatrais, pois no momento da encenação foram publicados em parte ou integrais. No programa, constavam os seguintes títulos:

VIANNA FILHO, Oduvaldo. O meu corpo a corpo — conforme informação em: BETTI, Maria Sílvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: EDUSC, 1997, p. 243.

FILHO, Antunes. A nova atitude do teatro brasileiro. In: FUSER, Fausto. A descoberta de um ensaio: “corpo a corpo”. **Folha de S. Paulo**: São Paulo. 22, nov/1971.

OLIVEIRA, Juca de. A epidemia da originalidade. In: FUSER, Fausto. Op. cit.

<sup>8</sup> RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos**. Bauru (SC): EDUSC, 2002, p. 52–3.

Vianinha para a peça — funcionaram como opiniões catalisadoras que influenciaram a maioria dos outros artigos jornalísticos. Assim, se a encenação de *A Longa Noite de Cristal* provocou polêmica, dado o descontentamento do autor, e dividiu a opinião da crítica, em *Corpo a Corpo* percebe-se uma unanimidade de pensamento sobre o papel da peça no teatro daquele momento. Tendo em vista a segunda proposta de Ramos, se no primeiro capítulo nosso intuito foi analisar o texto teatral — os temas, as possibilidades, enfim, a historicidade de sua escrita em dado instante —, aqui se percebe que a historicidade da recepção, também, compõe as especificidades da produção de uma obra de arte. Portanto, em um primeiro momento, o intuito é evidenciar os textos produzidos pelos artistas para o programa da montagem.

A propósito das críticas feitas a um teatro voluntarista, Vianinha evidencia suas propostas para a peça:

Quem vê o teatro de hoje, feito à bofetada, aos urros, desgrenhados, desdenhando a platéia, julgando o público, desafiando o espectador com repelões, invectivas, meneios, nudez e sensualidade, quem vê estes espetáculos desesperadamente criadores, sem códigos, sem emoções específicas e contrabalançadas; quem vê este teatro e passa ao largo e trata-o como modismo passageiro, quem não se abala, se inquieta, amedronta com este teatro não sabe o que está perdendo como reconhecimento bruto de sua época de sua realidade. Quem não vê neste teatro a profunda solidariedade humana perdeu a perspectiva de que as coisas não acontecem como nós queremos principalmente nos momentos em que a história dá nos para prosseguir nos seus trilhos inúteis, mas os únicos conhecidos socialmente.<sup>9</sup>

Ainda segundo o dramaturgo, a sede de riquezas mostrada por esse teatro não deve ser ignorada; mas o *novo*, que ele localiza no *concreto* da sociedade, deve ter uma conexão direta com a realidade. Todavia, em que consiste para o autor a investigação desse concreto? Como dissemos, as peças de Vianna nesse momento são marcadas pela urgência de assuntos que, ao contrário das experiências no Centro Popular de Cultura (CPC), não têm como objeto central analisar a luta de classes num contexto mais direto; antes, buscam temas que identifiquem a complexidade de assuntos do momento. Assim, *Corpo a Corpo* pretende examinar, como em uma lâmina, um problema real de um indivíduo possível. Para Vianna, as experiências formais em voga no momento, ao desconectarem a discussão de uma realidade efetiva, fazem uma separação entre “o artista

---

<sup>9</sup> O teatro visto por um autor: Oduvaldo Vianna Filho. **A Gazeta de São Paulo**, São Paulo. 22, nov/71.

este ser livre, novo, e o espectador, esta pessoa de gravata e tudo”,<sup>10</sup> que deixa este como um indivíduo desconectado dos embates de seu tempo. Vianna, portanto não desconsiderava a investigação do novo.

Interessa-me o novo, vivo, real, concreto e não o novo abstrato, retórico. Mas não posso deixar de tentar incorporar ao meu teatro esta sede de riquezas, de criatividade humana, que este outro teatro reivindica fortemente — o lugar da capacidade criadora do homem. O problema da justa utilização ética da capacidade criadora do homem.<sup>11</sup>

Essa investigação do social em seus aspectos mais concretos encontrava ressonância nas propostas do Partido Comunista do Brasil (PCB);<sup>12</sup> o VI congresso apontava, dentre outras questões, a necessidade de se discutir a especificidade da realidade brasileira, sem a importação de fórmulas. Merece ser considerado aqui como a proposta formal de *Corpo a Corpo* agrupa questões políticas defendidas pelo dramaturgo. Na sua construção, para penetrar nos meandros mais complexos de um determinado tema (intelectual frente a uma sociedade de massas), o autor cria um personagem com extrema complexidade. Observe-se a descrição do dramaturgo para as várias “camadas” de *Vivacqua*

Neste sentido, “Corpo a Corpo” não é uma experiência formal nova. É tradicional. Mas a sensação de ir descamando a realidade, de ir tirando pedaços e pedaços de sua superfície para chegar mais e mais até a sua intimidade, seus núcleos, foi o meu propósito. A tonteira da razão. O nunca acabar de relações que dão ao indivíduo, tiram-lhe a razão, formam novas sínteses, desbordam de novo. Uma sanfona de Luís Gonzaga, esticando, tocando, tocando, sempre. A paixão da concretude, nos espaços em que nos movimentamos, seus limites, seus traçados, os desenhos de nossos condicionamentos. Um desmontar ingente, extremo da máquina de que fazemos parte, que conduzimos e que conhecemos. A defasagem talvez tenha sido o principal elemento entre o nosso pensamento e a nossa ação. Esta defasagem talvez tenha sido o principal elemento que o teatro de “vanguarda” perdeu de vista e passou a propor a todo instante uma espécie de frenético “querer é poder”. Um messianismo inútil. Não vou lá. Com “Corpo a Corpo”, pretendi por a bola no chão.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> VI Congresso do P.C.B. (dezembro de 1967). In: CARONE, Edgar. Op. cit.

<sup>13</sup> O teatro visto por um autor: Oduvaldo Vianna Filho. **A Gazeta de São Paulo**, São Paulo. 22, nov/71.

Ora, *Vivacqua* representa a complexidade de um real que, a cada dia, cria imposições de decisão. O personagem está enredado em cada uma delas. Não está em jogo na construção de Vianinha a opção pelo bem ou pelo mal; mas o está o entendimento de que, entre um e outro, há um abismo de decisões e que estas são possíveis e múltiplas em cada uma das camadas. Assim, ao longo do texto, *Vivacqua* foi posto ante uma infinidade de tomadas de decisão: desde aceitar ou não um relacionamento sem amor até optar pela falta de ética diante do amigo. Para Vianna, a avaliação da personalidade de *Vivacqua* só tem sentido ao se pensá-lo inserido nessas camadas, pois

As armas que ele sabe usar bem, as armas que lhe dão referências, as armas que ele utiliza e através das quais ele é ser humano, é ser social, são as armas de um jogo que detesta. [...] *Vivacqua*, porém, não está no teatro de “vanguarda” onde as coisas só existem nos seus limites abstratos, ele está no teatro brasileiro que longamente tem perseguido a percepção dessas mediações, os claros-escuros da realidade — e nesse campo, *Vivacqua* decide, muda de opinião, decide de novo, redécide, reluteia, pensa, pensa.<sup>14</sup>

Como vimos, a interpretação de Vianna para seu texto é contundente: ele explora as intenções formais e de conteúdo; aliás, entende que a qualidade artística depende justamente da forma dialética com que se interpenetram. Assim, *Vivacqua* está preso ao real, tanto pela forma que o concebe quanto pelos temas que ele evidencia.

A interpretação de Vianna anuncia certo entendimento da peça, e em sintonia com isso o diretor Antunes Filho, no programa do espetáculo, apresenta sua análise do texto.<sup>15</sup> Ponto a ponto, o encenador mostra sua percepção da importância de *Corpo a Corpo* naquele momento. A princípio, entende a montagem como anti-romântica, pois Vianna cria um personagem que revela ao público os meandros dos mecanismos, tanto sociais quanto individuais, em que se insere, e esses conflitos não são resolvidos: *Vivacqua* opta por se corromper. A não-resolução do conflito que aflige o personagem é, para Antunes, o que atribui ao texto seu caráter mais realista: o personagem é um homem que se vê envolvido nos mecanismos sociais que o sufoca. O encenador entende que essa é a linha principal do espetáculo: não importa se *Vivacqua* é de “bom ou mau caráter”, “anjo ou

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> FILHO, Antunes. A nova atitude do teatro brasileiro. In: FUSE, Fausto. Op. cit.

Como mencionado em algumas das críticas analisadas, esse texto se encontra no programa do espetáculo e na referida crítica.

demônio”; importa desvendar os mecanismos em que está inserido, que o situam na realidade concreta.

A tecnocracia, a tecnologia, os métodos científicos da análise e solução dos problemas são fatores que hoje envolvem concretamente a vida brasileira e desencadeiam um complexo de novos comportamentos, integrados ou não. [...] Estatisticamente realista, cientificamente analítica que o conduz a um levantamento, não só das contradições sociais, mas também humanas e individuais. Desempenhando conscientemente seu papel de autor, apreende e propõe o concreto do “agora-já” do homem de nossa sociedade, desprezando soluções mágicas e de algibeira, evitando cuidadosamente soluções românticas.<sup>16</sup>

Antunes localiza a verificação da realidade em *Corpo a Corpo* pelo entendimento das transformações tecnológicas e midiáticas. Assim, sua montagem enfatiza essas questões no personagem de classe média *Vivacqua* e desvenda seus meandros. E mais: faz dura crítica às experiências formais, as quais, para ele, devem ser precedidas de um conhecimento profundo do momento em que se encontram. “[...] Que pode dizer uma nova linguagem? Qual a importância do que se transmite? Pode-se confundir novo com novidade?”<sup>17</sup>

O texto do diretor revela ainda pistas para se entender a concepção de personagem — esse *Vivacqua* de 1971:

Estou à espera de alguém que venha notificar-me a existência, em toda a dramaturgia brasileira, de uma construção de personagem mais rica e viva, mais objetivamente profunda nas suas contradições do que *Vivacqua*. Este pobre e inseguro “classe média” que recebe fogo, tanto pela frente como pelas costas: membro de uma classe sensível às suas ambições e às vergastadas de sua precariedade, *Vivacqua* luta num terrível corpo-a-corpo com seus fantasmas humanos, sociais, políticos, religiosos e morais. Como sair ilesa desta noite de bruxaria? Após a purgação de gemidos e estrebuchos, das violentas exorcizações de autoflagelação, poderá reencontrar-se com seu projeto-esperança, até então perdido?<sup>18</sup>

Antunes classifica *Vivacqua* como “pobre e inseguro classe média”. Tal denominação, incipiente, pode apontar aspectos da criação do personagem. Será verificada nas críticas uma constante identificação de *Vivacqua* com intelectuais que se viam sem

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Ibid.

saída naquele momento. O personagem é representativo das angústias de sobreviver calando os ideais de outrora. Na fala do diretor, ainda é possível entrever que sua concepção cênica se guia por uma encenação realista do texto de Vianna; “o caráter contundente do texto não é canalizado para uma visão meramente naturalista ou fotográfica da realidade”.<sup>19</sup>

Por fim, o ator do espetáculo de 1971, Juca de Oliveira, ao refletir sobre a proposta da montagem, de início sugere uma *epidemia de originalidade* que ataca o teatro brasileiro<sup>20</sup>, aponta a busca irrefreável de uma nova linguagem e entende a realidade de forma caleidoscópica, imediatista. Assim como as do autor e do diretor, sua análise indica uma crítica às formas estéticas de então:

É a epidemia da originalidade que significa em termos sociológicos, “alienação” ou “desconhecimento da realidade social”. O desconhecimento da realidade implica uma grande dificuldade de retrá-la. É como tentar retratar o desconhecido. O desconhecido todos aprenderam quando pequenos — são os fantasmas, o bicho-papão e a mula-sem-cabeça. Então a realidade é um fantasma e tem que se descobrir uma linguagem familiar aos fantasmas. O desconhecimento da realidade provoca também um grande complexo de culpa, tipo pecado original, do qual quer se redimir durante a tarde para poder conciliar o sono à noite. A solução é criar uma nova linguagem. [...] O espanto e a sensação de pecado original têm determinado uma supremacia da poética sobre a obra.<sup>21</sup>

Juca faz severa crítica às propostas vanguardistas de seu momento. Para ele, o surgimento dessa linguagem põe de lado a pesquisa profunda da realidade: a urgência do novo ocorre sem reflexão objetiva do social. Mesmo que esse *Vivacqua* seja entendido como representante das angústias do momento, sua construção pelo ator não pressupõe criação livre de contradições. Assim ele expõe a linha do personagem:

No trabalho de montagem poderíamos ter sido atraídos pelas soluções maniqueístas ou românticas. Bastava fazer de *Vivacqua* uma vítima do sistema ou transformá-lo num canalha que pactuava com o sistema. Vianinha também poderia ter botado em suas mãos uma bandeira, uma enxada, um catecismo ou uma arma. Talvez ficasse bonito, mas estas soluções simplíssimas, fáceis, estariam muito a gosto daquilo que falei de botar fogo no brejo, com o prejuízo de não ter vigorosamente nada a ver com a realidade factual. O difícil, o complexo, é analisar a realidade e ter

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> OLIVEIRA, Juca. A epidemia da originalidade. In: FUSER, Fausto. Op. cit.

<sup>21</sup> Ibid.

a coragem de (com o perdão da palavra) se inserir nessa realidade como ser humano classe média em questão. Analisá-lo como um vírus isolado numa lâmina de microscópio. Tarefa difícil, penosa, científica. Mais fácil seria observar o vírus pelos prismas de um caleidoscópio. Optamos pela lâmina porque queríamos estudar o vírus e não debochar da moléstia.<sup>22</sup>

Portanto, o ator se coaduna com as propostas de complexidade desse *Vivacqua* — percebidas tanto nas referências de Vianna quanto nas de Antunes — e ainda desenvolve uma questão central para a montagem de 1971: a idéia de identificação do personagem com a classe média, sobretudo com os intelectuais. Nas demais críticas, tal percepção será recorrente. Temas como a dialética do concreto, em que o personagem está envolvido, o não-romantismo da peça, além da disposição para combater fórmulas importadas, determinam a linha seguida nas críticas.<sup>23</sup> Assim, se os textos jornalísticos que se propuseram a refletir sobre *Corpo a Corpo* em 1971 seguiam o mesmo tom de análise, a opção por listar alguns destes para a discussão foi para mostrar uma reflexão mais apurada.

Um dos autores desses textos, Magaldi localiza sua interpretação na constatação de que a peça não “nasce por acaso”, pois “é um dos expoentes da linha que não abandonou a razão e só nela vê uma possibilidade de saída”.<sup>24</sup> Segundo o crítico, a lucidez do personagem está no seu caminho durante o espetáculo, pois nesse processo evidencia-se “um melancólico retrato da realidade brasileira”.<sup>25</sup> A idéia de “retrato” — identificação do mecanismo em que *Vivacqua* está inserido com os problemas do momento — apresenta uma interessante questão: o dramaturgo cria um anti-herói e expõe todas as falhas de caráter deste. Contudo, o que permeia as opiniões acerca da montagem é a complacência com esse indivíduo: *Vivacqua* desperta pena, como sugere Magaldi: “Vianinha se deixa conduzir por *Vivacqua* e participa de seu doloroso exorcismo. O cunho inexorável do

---

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> As críticas citadas reproduzem trechos do programa ou resumem sua idéia. São elas:  
Sem autoria. Antunes dirigirá “Corpo a Corpo”. **Estado de S. Paulo**: São Paulo. 13, out/1971.  
Sem autoria. Uma personagem e muitos fantasmas. **Estado de S. Paulo**: São Paulo. 18, nov/1971.  
Sem autoria. **Corpo a Corpo**. Contexto, n. 2., janeiro de 1972.  
Sem autoria. “Corpo a Corpo”, de Oduvaldo Viana [sic] Filho, é peça anti-romântica. **O Globo**: Rio de Janeiro, 21, dez/1972  
TEIXEIRA, João. Um abraço na solidão. Intervalo.  
Dentre outras, que serão analisadas mais detalhadamente.

<sup>24</sup> MAGALDI, Sábatu. O que há de tão especial nesta peça? **Estado de S. Paulo**: São Paulo. 8, dez/1971.

<sup>25</sup> Ibid.

desfecho não esconde uma grande piedade por esta criatura desamparada, que vai ao leu dos acontecimentos por que é objeto e não sujeito”.<sup>26</sup>

O personagem é entendido como representação da marginalização dos intelectuais naquele momento, por isso a idéia de processo toma corpo. Na recepção do espetáculo em 1971, não se percebem reflexões sobre a compreensão do caráter desse indivíduo — *Vivacqua*. Ora, o personagem fere a ética profissional ao trair o amigo de trabalho; em muitas situações, expõe seu machismo extremo; além disso, perde de propósito o contato com a mãe. Num caminho de volta, analisam-se as declarações de Juca, o ator do monólogo:

É um ser humano que se confunde com cada um de nós, não no juízo subjetivo que fazemos de nós mesmos, mas naquilo que de fato somos. Principalmente na nossa miséria ética, ou seja, no concreto da moralidade. *Vivacqua* é um canalha? É uma vítima? É apenas um homem surpreendido na sua ação cotidiana? Eu não sei. Tenho certeza de que Antunes também não sabe. Mas uma coisa é certa, se ele for um canalha — como afirmam algumas pessoas durante os ensaios — você, que lhe atribui este juízo, é também um canalha..<sup>27</sup>

Percebe-se que o ator oferece pistas importantes para se entender *Vivacqua*. Sua identificação com a platéia desperta a piedade, mas também a auto-análise, pois é preciso pôr fim à alienação provocada pelo sistema e perceber o grau de “rendição” de cada um. Daí a idéia de processo. A compreensão do texto pela encenação de Antunes é balizada pela compreensão de mecanismos em que se insere o personagem. Tal opção não invalida outras temáticas do texto, mas converge para si a interpretação principal da obra. Essas proposições podem ser percebidas nas falhas de caráter do personagem — ponto pouco explorado pela montagem. Nesse sentido, são as condições cênicas criadas por Antunes que dão ao texto esse caráter, e é notório que a crítica em geral explore essas questões em detrimento da avaliação da personalidade de *Vivacqua*, pois segue sempre nesse sentido:

O maior mérito de Oduvaldo Vianna Filho foi fazer de “Corpo a Corpo” um testamento sincero sobre a condição do homem de classe média, que se viu, de repente, sem o seu sonho maior: auto-afirmação. Marginalizado, empenhado em disputas que não lhe dizem respeito, *Vivacqua/Vianinha* é um personagem que ganha no palco uma atualidade e controvérsia raramente vistas nos últimos tempos.

A presença de Juca de Oliveira no papel de *Vivacqua* foi uma boa garantia de que se cercou Antunes Filho para comunicar o

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> FUSER, Fausto. Op. cit.

estrangulamento deste *homem sem horizontes, mas consciente*. O cuidado de Juca foi de minimizar certas passagens grotescas, atenuando-as por uma interpretação quase cômica. Um cômico quase patético.

A força da comunicação do espetáculo pode ser medida pela carga emocional que é liberada ao final das sessões. Na noite em que o vi, o silêncio da platéia só foi interrompido quando Juca veio pela segunda vez à cena agradecer os aplausos. *Havia até então um silêncio de entrega.*<sup>28</sup> (Grifos nosso).

Crucial nessa montagem é a falta de saída para o personagem; dela se depreende um homem consciente de suas atitudes, mas sem horizontes para assumir outras posições. Ao se referir ao trabalho de criação do ator, o crítico aponta um fato instigante: a atenuação de certas passagens grotescas. O que seriam? Falhas morais do personagem? É possível conjecturar que a encenação, ao optar por desvendar os meandros em que se encontrava *Vivacqua*, realçou menos as falhas de personalidade (não as suprimindo, mas, por exemplo, mostrando-as como cômicas, o que seria uma opção). Se o texto não é suprimido, ao se optar por dada forma cênica ele se “altera”. Basta se indagar: esse personagem poderia ser pensado de outra maneira? Poderia uma montagem elaborá-lo cenicamente segundo seu mau-caratismo e fazer disso a linha do espetáculo?

O *Vivacqua* de 1971 sugere inevitavelmente esta pergunta: “numa situação paralela seria possível assumir uma posição diferente?”.<sup>29</sup> Esse questionamento se mostra o único pertinente? Poderia uma encenação indagar se é preciso abrir mão da ética individual e profissional para alcançar o sucesso? A primeira pergunta comporta o *Vivacqua* da encenação de 1971, o que escancara sua indiscutível humanidade e o transporta para um lar qualquer da classe média.

Posto isso, é essa “representação” de vários indivíduos pelo personagem que move as discussões de uma retomada do realismo pela peça. Como tema na recepção do espetáculo, o realismo se mostrou uma constante, e tal perspectiva de retomada resulta, evidentemente, de uma oposição à busca de novas linguagens. Mas como tal proposta é entendida pelas críticas?

Neste sentido, o texto de Oduvaldo Vianna Filho não pode ser considerado uma retomada do realismo. As aspirações de *Vivacqua*, sua efetividade, seu passado, são elementos que configuram a realidade da personagem como ser humano. Mas *Vivacqua* é também um modelo operacional, o ponto de encontro simbólico entre as diversificações da

<sup>28</sup> LUIZ, Macksen. Temporada de verão em São Paulo (II). 21, fev/1970.

<sup>29</sup> LIMA, Mariângela Alves de. Uma peça que faz o público pensar.

---

estrutura social. Oduvaldo Vianna Filho cria uma personagem lúcida, mais lúcida do que seria possível dentro de uma proposta estritamente realista. O espectador acompanha o processo de uma auto-análise consciente, ao mesmo tempo que há uma dissonância entre o ato e o pensamento da personagem.<sup>30</sup>

---

Escapará talvez aos esfomeados pelas novidades, que, num espetáculo que trata das angústias reais de um homem possível, a justaposição contínua de facetas novas e sempre contrapostas da personagem, que continua a ser coerente e cada vez mais enriquecida, leva o próprio realismo a uma dimensão maior. O realismo é superado, transportado com sua nova densidade simbólica a um terreno que, se quiserem, foi insinuado ou mesmo descoberto pelo “teatro de vanguarda” (também convencional agora), mas permaneceu abandonado.<sup>31</sup>

Embora a concepção cênica seja compreendida como superação do realismo, pode-se perceber que a montagem do espetáculo — mais que a própria preparação do texto — embasa-se numa construção com propostas realistas. No entanto, a concepção da montagem que pressupõe a proposta é verificada na fala dos artistas envolvidos, que toma como principais temas de reflexão estas idéias: o personagem não idealizado, o pensar objetivamente na realidade sociopsicológica de *Vivacqua*, além do interesse de que a platéia compreenda os mecanismos de tal realidade social, fazendo uma análise crítica dessa cena; também há a identificação do personagem com sua classe — seu pertencimento à classe média brasileira.

Contudo, o que pensar do “silêncio de entrega”? Na construção da cena não há como definir uma só proposta, pois, se a linha pretendida pelo diretor se orientava pela análise crítica do processo — seja o personagem um anjo ou um demônio —, nas críticas é possível perceber elementos que sugerem uma identificação profunda com o personagem. Essas investigações se apóiam no tratamento analítico de Patrice Pavis<sup>32</sup> para o termo encenação realista. Seguindo o caminho proposto para o entendimento do estilo (realismo), foi possível percebê-lo nos encaminhamentos dos idealizadores da montagem. Ao se voltar ao texto teatral, é evidente que essas propostas, também, encontram-se ali, mas outras possibilidades são sugeridas, a exemplo dos momentos de desabafo/indagação do personagem, pois ele fala a alguém. Uma encenação orientada pela exploração dessa

---

<sup>30</sup> Ibid.

<sup>31</sup> FUSER, Fausto. “*Corpo a Corpo*” é verificar e conhecer.

<sup>32</sup> PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

característica, ou seja, que fizesse *Vivacqua* julgar o público a todo o momento, certamente abarcaria outros estilos.

Tendo em vista o pensamento de Barthes, os críticos que interpretaram *Corpo a Corpo* nesse momento o fizeram mediados pelas propostas do dramaturgo e pelos embates de seu momento. Como esses homens de teatro reconhecem nas declarações de Vianna suas próprias aspirações, essa fortuna crítica deve ser entendida como fruto de um momento que carrega as contradições de um tempo histórico.

### **Recepção de *Corpo a Corpo* (1975): ato comemorativo e retomada de idéias**

O cenário político-social da encenação de 1975, dirigida por Aderbal Freire Jr., com atuação de Gracindo Jr., evidencia um momento de forte crise; a derrota dos segmentos armados é uma constatação, e há dificuldade em continuar os trabalhos, o que leva à suspensão das atividades de grupos como Arena e Oficina. Dessa forma, além de tratar de um tema caro ao momento — escolher entrar para o sistema e abandonar os sonhos —, a peça foi escrita por um militante que se empenhou nas lutas políticas de seu tempo por meio de sua arte. Nesse momento, a opção pela resistência democrática mostra ser a única frente possível à desorganização de outras propostas pela censura — podemos aqui lembrar o ideal de uma “guerrilha teatral” pretendida por José Celso Martinez Correa. Com o acirramento do contexto político desde 1968, o desenvolvimento daquelas novas linguagens foi aos poucos abafado. Obviamente, não só uma proposta é atacada pela censura, mas o teatro em geral — um exemplo disso são as peças de Vianinha que tanto esperaram liberação para ser encenadas: *Papa Highirte* e *Rasga Coração*.

Também específico do momento de montagem de *Corpo a Corpo* é o fato de esta ter sido a primeira peça a ser encenada após a morte prematura do dramaturgo, em 1974. A encenação teve calorosa recepção, pois “a análise do impacto histórico de uma montagem teatral, os recursos a serem mobilizados envolvem, preponderantemente, a interlocução do espetáculo com os segmentos sociais que interagem com a sua proposta”.<sup>33</sup> Naquele momento, as bandeiras de luta contra um estado de arbítrio ressoavam unívocas. Aqui, outra vez podemos nos remeter à intensa mobilização de artistas em favor da liberação de *Rasga Coração*.

<sup>33</sup> PATRIOTA, Patriota Ramos. **Vianinha**: um dramaturgo lançado no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.115.

Contudo, certas características da recepção do espetáculo em 1975 saltam aos olhos. Mesmo com a proximidade temporal e a permanência das questões — por exemplo, quando se pensam na asfixia do intelectual de classe média ou nos debates estéticos travados em fins de 1968 —, percebe-se uma não-localização dos temas do texto por parte da crítica. Na maioria, as críticas discutem a peça retomando trechos do posicionamento dos artistas em virtude da encenação de 1971; mas tal retomada é estanque: não relaciona as questões com o momento atual (1975). Pois, mesmo que as lutas empreendidas em 1971, continuassem em voga em 1975, não sendo possível separar os momentos, as críticas, em sua maioria, se remetem ao momento da primeira encenação como se esta pertencesse a um passado que já se encontrava fechado, observa-se uma nítida separação entre as épocas; estabelecendo-se uma ruptura com os temas do texto, percebidas na maneira de rememorar os questionamentos da obra, localizando-os em 1971.

A questão que permeia o exame dos críticos é o caráter autobiográfico do texto. Eles reconhecem na escrita de *Corpo a Corpo* um desabafo de Vianna e de uma geração, por isso transportam os temas para década de 1960 sem estabelecer continuidade com o presente da segunda montagem. Igualmente, é constante a constatação de que a peça tem um tom lamuriente, repetitivo e final patético:

[...] está a um passo de mandar às favas o sistema, mas termina submetendo-se a ele, num final patético e pessimista. Vivacqua é vagamente autobiográfico, como o jovem professor do Caso Especial “Enquanto a Cegonha não Vem”. [...] “Corpo a Corpo”, além de forte carga poética e notável percepção dos problemas do jovem intelectualizado dos anos sessenta, é um esplêndido exercício de carpintaria teatral.<sup>34</sup>

E ainda: “‘Corpo a Corpo’, de Oduvaldo Vianna Filho, é um comovente e patético depoimento, de certo modo autobiográfico, sobre a inexorável decomposição de um jovem intelectual na década de 60”.<sup>35</sup>

O termo patético pede alguns questionamentos: qual é a historicidade desse termo quando relacionado com essa montagem? Como vimos, a desarticulação das propostas estéticas, muitas delas com as dissoluções dos principais grupos, começa a apontar uma

<sup>34</sup> BRAGA, Gilberto. “Corpo a Corpo”, no Nacional de Comédia, programa obrigatório. **O Globo**, Rio de Janeiro. 12, mar/1975.

<sup>35</sup> BLANCO, Armindo. Um exercício mecânico, mas fecundo. **Última Hora**, Rio de Janeiro. 14, mar/1975.

apatia, uma falta de novas propostas, novos textos e novos debates.<sup>36</sup> O crítico Yan Michalski assim se refere ao texto:

Mais do que um texto teatral elaborado com lucidez e eficiência, *Corpo a Corpo* é um desabafo muito subjetivo e repetitivo de alguém que precisa chegar a bons termos com a sua própria consciência. E isto impõe ao personagem único, porta-voz óbvio do autor, um número excessivo de pedidos de desculpa e um tom lamuriente demais para que a peça possa cumprir, com adequada densidade, os objetivos a que ela se propõe.<sup>37</sup>

O tom lamuriente visto por Michalski na encenação caracteriza o texto ou o modo como este é recebido? As críticas ao recuperarem as propostas de 1971, trazem de volta as reflexões dos artistas (principalmente de Vianna), mas não recuperam a contundência provocada pela encenação, o que é discutido nos jornais (1971). Desta forma, como recuperar a interpretação de 1971, que concebe *Corpo a Corpo* como uma peça de evidentes qualidades formais, e ainda um texto que inspira a pensar questões sérias; pelo viés de um tom lamuriente? Por isto a pergunta: onde está localizada esta característica? Ela deve-se à montagem de Aderbal ou à desesperança do momento? Como propõe Chartier, se o consumo institui novas práticas, então aqui se cria um novo entendimento para *Corpo a Corpo*: o tom lamuriente percebido pelo crítico resulta da localização em dado tempo histórico que o faz encarar o texto assim.

Indagar por que essas lutas são fixadas num passado que parece tão distante nos conduz a outra questão: a causa da perda de sentidos situa-se na encenação proposta por Aderbal ou na forma como foi interpretada? A montagem em si terá sido tão desprovida de conexão com a realidade? Com efeito, não se têm mais pistas que possam revelem o que foi aquela criação cênica, mas é preciso lembrar que aquele texto é estudado, pensado e levado ao palco após o árduo trabalho de ator e diretor.

O tom das críticas se contrapõe à proposta de ampla pesquisa dos artistas; considere-se a forma de divulgação da estréia para indicar o clima que envolvia o início de temporada:

<sup>36</sup> Merece menção o trabalho de Fernando Peixoto; suas encenações contrariam a idéia de uma década carente da investigação de novas linguagens. Exemplificam-nas a direção de montagens como *A Semana* de Carlos Queiroz Teles; *Frank V, Mortos sem Sepultura*, de Sartre; textos brechtianos e outros. Na década de 1970, ele iniciou uma pesquisa que desencadearia, na década de 1980, a composição de grupos como *Asdrúbal trouxe o Trombone*. Vale consultar:

FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais** — anos 70. Campinas (SP): editora da Unicamp, 2000.

<sup>37</sup> MICHALSKI, Yan. A longa noite da verdade. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 18, mar./1975.

Um grande impacto visual aguarda os pacatos cidadãos que buscavam o centro da cidade na procura de paz e paisagem: dentro de alguns dias **toda a fachada** do prédio onde funciona o Teatro Nacional de Comédia e o Serviço Nacional de Teatro será transformado num gigantesco **outdoor** de 50 metros quadrados para a temporada de “Corpo a Corpo”, que se inicia na sexta. O imenso painel vai mostrar **Gracindo Júnior** completamente nu (mas cautelosamente diluído numa foto em alto contraste) e crucificado numa teia de aranha — o que reflete bem o clima que o diretor **Aderbal Júnior** está dando ao monólogo de **Oduvaldo Vianna Filho**.<sup>38</sup>

Pode se depreender dessas palavras que a proposta em nada se coaduna com o tom lamuriente de que fala o crítico. O personagem envolvido em uma teia que o prende de todos os lados revela uma proposta contundente. Na concepção do personagem de Gracindo, as críticas são incisivas: apontam uma caracterização muito acentuada do ator, que se vale de acrobacias e forte movimentação em cena. Isso o conduz a uma perda da palavra, ou a falta de interiorização do personagem:

Mais do que uma interpretação, trata-se de um ágil exercício em que o ator se sobrepõe ao personagem, usando todo o vasto repertório de truques cênicos que o notabilizaram na comédia. Resulta, disso, um trabalho algo frio, que não quebra a quarta parede.<sup>39</sup>

---

Por mais paradoxal que seja, o fato é que um espetáculo assim imadurecido [sic] não encontre no seu ator a mesma capacidade de “vivê-lo”. O trabalho de Gracindo é pouco interiorizado, seu alcance fica aquém da riqueza do personagem.<sup>40</sup>

As informações da crítica não devem ser tomadas como verdades. Como não dispusemos de dados mais objetivos sobre a construção do personagem, a opção é buscar nesses registros uma idéia do que foi aquela montagem.

Como se vê, as lutas situam-se noutro contexto, e a peça não institui debates efetivos; também se pode ver na retomada uma homenagem a Vianna e sua geração, pela acuidade da sua forma estética apurada. Essas questões ganham relevo quando se pensa nas propostas de Vianna com a escrita de *Corpo a Corpo*, ou seja: investigar o concreto, discutir a realidade brasileira, buscar uma tragédia genuinamente daqui. O texto não consegue a verificação de uma tragédia específica em 1975; a confluência da encenação

---

<sup>38</sup> Nu e atrevido. Rio de Janeiro: **O Globo**, Rio de Janeiro. 4, mar/1975.

<sup>39</sup> BLANCO, Armindo. Op. cit.

<sup>40</sup> LUIZ, Macksen. Um animal preso na teia urbana. 21, mar/1975.

com a homenagem ao dramaturgo impulsiona esta perda de questionamentos que o texto poderia suscitar. Aqui convém retomar o trabalho de Patriota:<sup>41</sup> a opinião unânime em favor da liberação de *Rasga Coração* e a maneira como foi alçada à condição de “obra-prima” tornaram suas lutas específicas sem sentido; os temas propostos pelo dramaturgo de verificação da sociedade ficaram em segundo plano. Mas, em outras roupagens, essa característica é patente em 1975. Pois, como em cinco anos decorridos desde a primeira encenação os questionamentos perdessem o significado?

Ao refletirmos sobre a última encenação de *Corpo a Corpo*, é interessante pensar se o texto encontra ambiente propício ao debate após 25 anos. A característica de esvaziamento das questões de 1975 não deve ser atribuída à questão da distância no tempo, pois em 1995 o debate é amplo.

### **Recepção de *Corpo a Corpo* (1995) — texto datado ou atualização do debate?**

Parecem sintomáticos da falta e da necessidade de uma tradição cultural no país o número reduzido de críticas teatrais sobre a encenação de 1995 e a forma como se apresentaram: notícias do espetáculo ou texto de divulgação. Esta pesquisa teve acesso a nove textos jornalísticos, dos quais três se propõem apenas a divulgar a peça. Ora, se a forma material onde se expõe uma obra de arte se conecta historicamente com seu tempo, os anos de 1990 revelam um esvaziamento dos suplementos que outrora reservavam páginas inteiras à discussão de peças. Mais que isso, se a ampla discussão marcou a recepção das encenações de 1971 e 1975, caracteriza a de 1995 a falta de debates acerca do espetáculo. Essa característica não deve, porém, ser considerada à parte da análise de uma sociedade cada vez mais orientada pelas leis do mercado capitalista, em que cultura e educação são tidas como secundárias.

Dito isso, os textos se destinam, primeiramente, a reconhecer o vigor da montagem do Tapa, atestando a atualização das questões; em seguida, convergem para a constatação de que, mesmo com ótima encenação do grupo, o texto envelheceu, é datado. Coerente com a última proposta, o crítico Alberto Guzik entende a peça como atual, mas quanto a seus temas propostos:

---

<sup>41</sup> PATRIOTA, Patriota Ramos. Op. cit.

**Corpo a Corpo** não passou incólume pelo crivo do tempo. A passagem dos anos operou estranha mutação na peça de Vianinha. De um lado, fica provada a lucidez do autor. Sua visão cáustica dos negócios asfixiando a ética na consciência de um publicitário talvez esteja mais atual hoje do que na estréia do texto, há 25 anos.<sup>42</sup>

Contudo, sanciona:

Mas a forma envelheceu, caducou. [...] Nesta era de síntese, concisão, Corpo a Corpo avança a passo de paquiderme. Não basta que Vivacqua sofra com seus ideais frágeis, com seus bons propósitos bombardeados pela realidade amoral. O público tem de sofrer na pele o mesmo calvário do personagem. Isso poderia funcionar bem para as platéias dos anos 70, carentes de purgação da má consciência. Agora parece um exercício de retórica superado por novas circunstâncias sociais, políticas e estéticas.<sup>43</sup>

Guzik situa o envelhecimento na forma estética do monólogo, na questão do realce à palavra em contraponto às formas concisas; também assinala como “exercício de retórica superada” a proposta de *Vivacqua* trazer a platéia para seu calvário. Portanto, o que o crítico não percebe é que essa proposta deve muito mais às concepções pensadas pelo grupo do que aos propósitos do texto em sua escrita. Nessa encenação — segundo ele —, o público se mostra como juiz do personagem; basta lembrar que em 1971 a platéia poderia antes ser cúmplice em vez juiz. Assim, ao apontar problemas no texto, Guzik, na verdade, refere-se à encenação. Deve ser dito ainda que Guzik atribui a seu momento a experimentação de novas formas estéticas que melhor discutem a realidade.

O crítico Lionel Fischer estabelece o dado de atualidade do texto ao entendê-lo como instituinte de questões oriundas das propostas do milagre econômico, mas que permanecem no seu presente. A contemporaneidade da peça situa-se na simbolização da: “[...] lamentável ética capitalista que converte o indivíduo, em sua busca desesperada pelo sucesso, num ser predador que não hesita em lançar mão dos mais abjetos expedientes para conseguir o que pretende”.<sup>44</sup>

Em consenso com a perspectiva desse crítico, Mariângela Alves de Lima, localiza a montagem do Tapa na queda moral do personagem:

<sup>42</sup> GUZIK, Alberto. Corpo a Corpo em revisão: a peça de Vianinha envelheceu. Mas, ganha dinamismo na montagem do Grupo Tapa. **Jornal da Tarde**, São Paulo.

<sup>43</sup> Ibid.

<sup>44</sup> FISCHER, Lionel. ‘Corpo a Corpo’: em busca de uma ética perdida.

É este ângulo da queda moral e da conseqüente perda espiritual que a direção de Eduardo Tolentino de Araújo enfatiza. Nesta encenação os mecanismos de dominação são menos importantes do que a conseqüência sobre a psique da personagem. Tolentino imprimiu a essa mesquinha barganha uma dimensão grandiosa, ultrapassando o limite do realismo.<sup>45</sup>

Com se vê, as críticas seguem a linha de pensamento que percebe *Vivacqua* diante de suas escolhas, e não engendrado em um processo sem saídas. A questão da ética profissional — ou sua falta — destaca-se na maioria dos textos.

Esse discurso, atual em 1970, pode hoje, quando se discute o fim das ideologias, parecer velho e ultrapassado. Em parte isso é verdadeiro, mas o texto sustenta-se ao discutir problemas como o da ética profissional e o do sucesso a qualquer preço.<sup>46</sup>

### Concepção dos cenários: propostas realistas e simbologias

O cenário em um espetáculo não é aqui entendido como mera decoração; foi percebida nas montagens uma contribuição do cenário para a linguagem estabelecida pelos artistas; foi fundamental para marcar as características de *Vivacqua*. Para o autor Gianni Ratto, a construção/criação de um cenário não é apenas técnica arquitetônica: é preciso mergulhar no universo das intenções do autor, no mundo das personagens; é preciso pesquisa, envolvimento, sensibilidade às possibilidades do teatro. “Sou fruto de uma escola cujos cânones eram a beleza formal do espetáculo integrada a uma interpretação em profundidade das personagens e da significação do texto.”<sup>47</sup> Para Ratto “a cenografia não é um fenômeno decorativo e sim uma personagem que se expressa plasticamente, independendo de uma estilística de bom gosto”.<sup>48</sup> Em *Corpo a Corpo*, a ambientação onde os três personagens se encontram leva à retomada da rubrica inicial do espetáculo: “Sala de um apartamento em Copacabana, bem montado. Pequena varanda dá para a rua. Num canto, meio empilhada, a aparelhagem de um rádio-amador”.<sup>49</sup> Assim, é significativo perceber a concepção de cenário dos diferentes artistas.

<sup>45</sup> LIMA, Mariângela Alves. ‘Corpo a Corpo’ confirma talento do Tapa. São Paulo: Estado de São Paulo. 10, mar./1995.

<sup>46</sup> CUNHA, Aguinaldo Ribeiro da. Vianinha transcende conflitos dos anos 70. **Revista**, São Paulo. 8, mar./1995.

<sup>47</sup> RATTO, Gianni. A mochila do mascate. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 80.

<sup>48</sup> Ibid., p. 110.

<sup>49</sup> VIANNA FILHO. **Corpo a corpo**. Op. cit. p., 176.

Em 1971, a cenógrafa Maria Bonomi, em consenso com as propostas do autor e diretor do espetáculo, cria um cenário orientado pela idéia de concretude do personagem; os elementos usados remetiam a uma realidade da classe média de então, a linha central era explorar a padronização imposta aos apartamentos dessa classe. O cenário lembrava prateleiras de supermercado: exibiam objetos que o dinheiro podia comprar.

Maria Bonomi fechou Juca numa magnífica redoma de novos materiais e fez das paredes pequenas vitrinas, além de encher o palco de cubos, para o jogo sem saída da personagem. Nessa clausura do frio do frio luxo moderno, não há porta nem para o banheiro ou para a cozinha. Numa caixa que imita a área do palco, Maria Bonomi liberou toda a sua fértil imaginação.<sup>50</sup>

A proposta da cenógrafa objetivava, ainda, fazer uma crítica a uma sociedade tecnocrata, que, cercada cada vez mais de novas tecnologias, faz uso delas em benefício próprio; ao contrário, a tecnologia contribui para deformar a sociedade. “Posto que como *Vivacqua* nossa intimidade é agoniada e fria, e as solicitações nos impelem para o ‘parecer’ e não o ‘ser’.”<sup>51</sup> É patente a tentativa de Bonomi de traduzir a proposta do autor e diretor cenograficamente; mesmo que o emprego de novos materiais fosse exacerbado, era necessário um dado real, de identificação com o público.

Em 1971, o que caracteriza a modernidade da concepção é o uso de novos materiais, a plasticidade ou ainda a padronização da decoração. Data desse momento um ideal consumista que, na ânsia de ter sempre aquilo que o vizinho não tem, leva a todos a compartilhar de uma padronização de gostos. Verifica-se nessa época o surgimento de materiais no mercado, e a cenógrafa incorpora à sua criação as modernidades tecnológicas, fazendo-as se mostrarem carregadas, exageradas e sem necessidades verdadeiras. No cenário também se pode constatar a criação de necessidades que sempre serão procedidas por outras. *Vivacqua* é o indivíduo que goza desses benefícios produzidos por aqueles de “maçarico na mão”. O cenário torna mais pungente a angústia do personagem, pois este tem consciência do mecanismo.

Na concepção cênica de Maria Bonomi há uma concretização da pré-história de *Vivacqua*. Um publicitário, familiarizado com o moderno design, lutando para manter a individualidade dentro de uma ambientação

<sup>50</sup> MAGALDI, Sábat. O que há de tão especial nesta peça? **Estado de S. Paulo**, São Paulo. 8, dez./1971.

<sup>51</sup> BONOMI, Maria. A questão da cenografia. In: FUSER, Fausto. A descoberta de um ensaio: “corpo a corpo”. **Folha de S. Paulo**, São Paulo. 22, nov./1971.

totalmente padronizada. Os objetos deslocáveis formam simultaneamente a plataforma de ascensão e o sufocamento material da personagem.<sup>52</sup>

E cumpre, também, a função de exteriorizar o sofrimento do personagem, o que se materializa na relação dele com esses objetos cênicos que representam sua inserção nesta sociedade:

O cenário de Maria Bonomi é o “curral apartamento acinzentado cujas paredes também se tornam as prateleiras de objetos dourados do supermercado, verdadeiros totens de uma religião apenas econômica” que esmagam Vivacqua sob o peso da sua inutilidade; a inversão de valores torna-se tão brutal que o necessário — a autenticidade de Vivacqua — torna-se contingente, e os objetos “símbolos de hábitos que se transformam em destinos” convertem-se em necessidade absoluta que o aprisiona e impede sua realização enquanto ser humano. Maria criou com elementos da tecnologia mais avançada um cenário que é uma crítica à tecnocracia, pela própria exasperação dos materiais empregados: os módulos em plexigás que produzem ao infinito o módulo maior — o apartamento — e cuja mobilidade permite um jogo plástico eficientemente usado pela direção.<sup>53</sup>

Assim como as propostas do diretor Antunes Filho e do ator Juca de Oliveira para o espetáculo de 1971, o cenário de Bonomi pretende ratificar os mesmos ideais: uma proposta de crítica a uma sociedade tecnocrata e o entendimento do processo no qual está inserido Vivacqua. No programa do espetáculo, onde a cenógrafa também escreve, ela apresenta suas propostas para *Corpo a Corpo*:

Sabendo que cenografia não é apenas espetáculo impressionante, bonita e prática circulação em um palco nem o fornecimento de respostas ao bom gosto reinante, às vanguardas tradicionais, ao “bom teatro europeu”. Tentamos propor ingredientes visuais que atuem como símbolos ativos de uma temática e possam ampliar a eloquência existencial da peça.<sup>54</sup>

Ainda segundo a proposta de Juca de Oliveira, ela identifica este Vivacqua como representante de uma classe:

Cenário espelho que nos mostrem embutidos e cristalizados nós e os objetos que possuímos (ou são eles que nos possuem?) em caixas

<sup>52</sup> LIMA, Mariângela Alves de. Uma peça que faz o público pensar.

<sup>53</sup> Corpo a Corpo. **Contexto**, jan./1972.

<sup>54</sup> FUSER, Fausto. A descoberta de um ensaio: “corpo a corpo”. **Folha de S. Paulo**, São Paulo. 22, nov./1971.

plásticas ou quadrados ou retângulos ou estruturas sem solução (mas onde fica o palco?) que ao passo de “colaborarem” na obtenção de um tempo livre para realizações verdadeiras nos atravancam, entopem e atrapalham o pouco e artificial espaço e tempo que temos, símbolos de hábitos que se transformam em destinos.<sup>55</sup>

Ao contrário da encenação de 1971, essa não estabelece como eixo central a busca do concreto; por consequência, não elabora uma proposta realista. Aderbal arquiteta seu *Corpo a Corpo* numa encenação carregada de simbolismos: da concepção do cenário — todo em branco e preto — à preparação do ator. Diante disso, poderíamos dizer que a proposta de trabalho dele influi na recepção e no entendimento das questões contidas no texto? A pergunta não inspira uma resposta direta, só induz às constatações percebidas na recepção. Em entrevista concedida a Rosangela Patriota Ramos em 2005, Aderbal assim se refere ao personagem *Vivacqua*:

A particularidade do Vianinha era colocar o personagem quase o anti-herói, o personagem em dúvida, o personagem fraco; e isso dá uma grandeza ao seu drama que muitos dos outros não tinham. É o protagonista de *Moço em Estado de Sítio*, que, em certa medida, traz os ideais do grupo; é o personagem de *Corpo a Corpo* que não acompanha; o jornalista contestador que deixa o jornal e vai fundar sua própria revista; é um personagem citado de passagem, o próprio herói do drama dele; é o personagem que trai. Especialmente no *Corpo a Corpo*, que era um personagem que passa uma noite em desespero, lembrando que traiu os ideais, tentando reconciliar com aqueles que representam os ideais dele, a mãe, por exemplo, e quando o dia amanhece, se deixa vencer.<sup>56</sup>

Aderbal dirigiu duas diferentes montagens de *Corpo a Corpo*, e na sua fala foi possível verificar que as propostas eram algo simbólicas. Mesmo que o diretor aponte a verificação real dos mecanismo nos quais *Vivacqua* está inserido, esse real ainda é muito influenciado pelas interpretações de Vianna, localizadas em 1971. O que se percebe é uma concepção cênica marcada pela simbologia. Assim, numa primeira experiência de encenação do texto em Porto Alegre, o diretor lembra:

[...] no *Corpo a Corpo*, me chamava muito a atenção a coragem formal do monólogo, que usa um dado recurso; os monólogos sempre cobram um recurso dramático para poder estabelecer o drama, para que o drama não se torne épico e o personagem não fique contando de fora uma história sem ser ele próprio [...]; me lembro do *Apareceu a Margarida*, do Roberto, onde a personagem transforma os espectadores em seus alunos.

<sup>55</sup> BONOMI, Maria. A questão da cenografia. In: FUSER, Fausto. Op. cit.

<sup>56</sup> FREIRE Jr. Entrevista concedida a Rosangela Patriota Ramos, 2005.

Em *Corpo a Corpo*, Vianna estabeleceu vários diálogos e usou o telefone, e o que é fantástico e corajoso nele é que sempre se diria, sempre se poderia dizer, que o telefone é um recurso facilitador, e ele cerca a peça dele de telefonemas. Ou seja, o uso extremado, exagerado, total faz com que o telefone se torne não mais uma facilidade, mas uma apropriação corajosa, estilística e de definição. Eu me lembro que, quando eu montei em Porto Alegre, eu fiz no Teatro de Arena, no meu cenário, eu coloquei quatro orelhões nos quatro vértices do quadrado da arena, do palco e não usei telefone de mão. Então, eu usava a própria mudança de sintaxe, quando estava falando fora do telefone ou ao telefone, para deixar claro que estava no telefone, ou seja, das primeiras vezes ele até ia a esse orelhão e o orelhão não tinha telefone, era só aquele molde. Assim, mesmo mudando, botando esses telefones, mesmo não colocando um telefone na mão dele, eu estava sendo extremamente real, porque eu estava sendo real a ponto de acreditar que o texto de telefones se impunha por si mesmo sem precisar de um telefone na mão.<sup>57</sup>

Assim, a simbologia identificada se refere apenas à concepção do cenário, pois não se tem indício da construção do *Vivacqua* dessa apresentação. Na segunda montagem de Aderbal, percebe-se uma continuação dessa linha simbolista, sobretudo no cenário. Também os traços de indecisão carregados por *Vivacqua* são expostos cenicamente, em um diálogo com esse cenário:

Eu me lembro que o cenário eu fiz em parceria com o Michel, talvez o primeiro ou o segundo cenário dele. A montagem contava com todos os móveis brancos e o palco era cercado por todas as paredes pretas, pintadas de preto e tinha desenhado como se fossem essas faixas de pedestres de rua, era como se a gente levantasse, mudasse, projetasse no fundo a visão que você tem olhando para baixo o asfalto. Então, o palco era cercado por um chão de asfalto, e em determinada hora ele ficava na janela, querendo se jogar, ele, diante de toda essa visão que esse público tinha, nós não tínhamos janela, tinha isso e os móveis, os móveis todos brancos a televisão branca, a cama branca, o armário branco e no fim da peça, quando ele terminava, ele se coisificava, ele se vestia todo de branco, o terno branco, camisa branca, gravata branca e deitava na cama branca, se anulando ali no meio daquelas coisas todas. Ele tentou dar vida àquela brancura, dar vida a essa ausência e ameaçou saltar para aquele negro, o que quis a noite inteira se salvar terminava se entregando.

Como se sabe, as possibilidades elaboradas por Aderbal não se encontram no texto; a brancura como forma de se alienar é a solução cênica criada para reafirmar o vender-se do personagem: a opção de fazer integrar um sistema cruel que ele conhece e odeia. Assim, o diretor explicita as escolhas de *Vivacqua* não só por meio dos seus diálogos, mas também por meio da brancura, do figurino — enfim, do seu agir simbólico. No início de

<sup>57</sup> Ibid.

seu corpo-a-corpo, quando se indigna com o destino do amigo, quando sente falta da mãe e rompe seu vantajoso noivado, *Vivacqua* tenta dar cor a sua vida.

Aderbal materializa *Suely*, a noiva, como uma presença muda que acompanha o personagem em todo o espetáculo. As críticas a essa solução versavam sobre a importância muito forte dada à personagem, o que relegava a um segundo plano seus outros conflitos.

Se alguma restrição se pode fazer ao espetáculo, estaria ela ligada à não-aceitação por parte do diretor do exercício do monólogo proposto por Vianna. A noiva, que o autor jamais sonhou ver no palco, aparece várias vezes (com interpretação muito digna, por sinal, da jovem atriz Daisy Polli), numa tentativa de “animar” a cena, o que nunca me parece realmente necessário. Verdade seja dita, a configuração não-realista, com a presença da noiva e um cenário simbólico bastante inspirado assinado por Mixel Gantus, vai em parte contra o clima sufocante pedido pelo texto.<sup>58</sup>

Em 1975, a simbologia de Aderbal pretende explicitar melhor a decisão que faz de *Vivacqua* um anti-herói. A concepção cênica do diretor expõe os dramas do personagem de forma menos contundente. Assim, é possível pensar essa estrutura da cena em consonância com uma sociedade tão desestruturada pelo lento estrangulamento econômico, em que é cada vez mais negada a possibilidade de haver novas propostas culturais?

Aqui, essas ligações não aparecem tão estruturas como em 1971, mas podem ser sugeridas. Ao longo da exposição das interpretações dessas montagens e suas indicações cênicas, foram percebidos vários pontos de diferenciação na composição do mesmo texto. No cenário, a rubrica de Vianna sugere um apartamento moderno, mas nas apresentações o moderno é revestido de formas próprias de cada tempo. Na montagem do Tapa, em 1995, o que caracteriza primeiramente aquele apartamento como dado da ascensão social de *Vivacqua*? Um indício é o carpete vermelho, material amplamente consumido a partir dos anos de 1990; outro são os espelhos, que sugerem um dado moderno e diferente do apartamento. Portanto, se o cenário de 1971 apontava uma padronização de gostos, em 1995 a criação do cenário ajuda a reforçar o individualismo de *Vivacqua*.

A construção do personagem apresenta diferenciações matizadas pelas análises da crítica, que se estruturam pelo seguinte: a construção de *Vivacqua* por Juca de Oliveira objetivou um personagem inserido em mecanismos dos quais não era fácil se

<sup>58</sup> BRAGA, Gilberto. Op. cit.

desvencilhar; a proposta não fazia dele anjo ou demônio, mas informava que a decisão era possível em cada uma daquelas camadas sugeridas por Vianna. Contudo, o ator indica que o personagem pode ser identificado com cada um dos indivíduos daquela sociedade. Assim, a linha central é a representatividade de uma classe. Em 1975, o personagem se mostra mais acrobático: usa o corpo para dar vazão à angústia (segundo as críticas); o final é entendido como pessimista, e o personagem é o representante não do momento, mas da geração de Vianna; em 1975, reconhecem neste um tom lamuriente, e a idéia de autobiografia é constante nas críticas. Em outro aspecto, a encenação do grupo Tapa dirigida por Eduardo Tolentino de Araújo, com atuação de Zé Carlos Machado, traz à tona um *Vivacqua* caracterizado, sobremaneira, pelas escolhas morais: é impossível ter pena do personagem; sua falta de caráter é contundente.

Nesses termos, a concepção cênica das diferentes montagens, de novo, converge para a idéia de criação de práticas sociais: seus agentes criaram formas para os espetáculos serem entendidos, e essas primeiras idéias nos levam a perceber a historicidade da concepção cênica e como, por meio da reflexão sobre dado momento histórico, as encenações podem trazer à baila outra vez questionamentos suscitados pela peça e, assim, atualizar seu debate.

## **Considerações finais**

*Seria vão voltar as costas ao passado para só pensar no futuro. É uma ilusão perigosa acreditar que haja aí uma possibilidade. A oposição entre o futuro e o passado é absurda. O futuro não nos traz nada, não nos dá nada; nós é que, para construí-lo, devemos dar-lhe tudo, dar-lhe nossa própria vida. Mas para dar é preciso ter, e não temos outra vida, outra seiva a não ser os tesouros herdados do passado e digeridos, assimilados, recriados por nós. De todas as necessidades da alma humana não há outra mais vital que o passado.*

— Simone Weill

O golpe militar de 1964 marcou uma transformação nos encaminhamentos culturais da sociedade brasileira, e este trabalho objetivou verificar alguns desses momentos: desde a escrita da peça *Corpo a Corpo* e seu papel na dramaturgia de Vianna até sua encenação em 1995. Devemos retomar aqui a assertiva de Peter Gay<sup>1</sup> com que iniciamos este trabalho: o passado está sempre aberto a revisões e estas são marcadas pelo olhar de cada presente, mediado pelo ofício do historiador. Ao refletirmos sobre 2006, percebemos que as práticas culturais de responsabilidades dos governos se mostram ainda passíveis de muitas críticas. Esse tema permeou todo o trabalho: desde sua verificação por Vianna, em 1968, até sua retomada na fala dos artistas Eduardo Tolentino e Zé Carlos Machado.

Na análise de *Corpo a Corpo*, isso pode ser explicitado claramente. Ora, os questionamentos presentes na peça encontram hoje uma reestruturação assustadora; e a forma assumida pela publicidade em dias atuais valida essa afirmação. Sua forte conexão com a política transformou essa última em shows televisivos esvaziados de qualquer luta. E ainda assistimos a um momento em que os escândalos envolvendo negociações milionárias estabelecem novo papel para a publicidade aliada à política. As mediações construídas nos momentos de encenações da peça indicam que o processo de que participava Vianinha na década de 1970 continua aberto e sujeito a revisões. Portanto, taxar o texto *Corpo a Corpo* de datada ou condicioná-lo a um tempo específico não tem sentido. Os questionamentos da peça continuam latentes.

A atualidade dessas questões nos remete à idéia de tradição, entendida na forma como uma dada sociedade valoriza suas tradições – sejam elas culturais ou políticas – ou

<sup>1</sup> GAY, Peter. Conclusão sobre o estilo na história. In: **O estilo da história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

seja, a maneira com que se projetam no futuro podendo ser entendidas como tradição tornando possível a reflexão presente e o futuro segundo aspectos que considerem as práticas passadas. Aliás, uma pesquisa que se orientou pelo trato com objeto artístico não se mostrou separada dessas outras instâncias (políticas e econômicas). Isso pode ser verificado, por exemplo, nos problemas financeiros experimentados pelo teatro em 1960 e discutidos por Vianna, assim como naqueles relatados por Eduardo Tolentino. No caso específico desta pesquisa, verificamos que o fazer teatral no Brasil esteve sempre conectado a tais questões, de ordem política podemos citar o golpe de 1964 que começa por abortar uma efervescência cultural começada na década de 1950, pautado na censura; o mesmo golpe impõe à sociedade um estrangulamento econômico que passa a inviabilizar as produções.

A produção do artista Oduvaldo Vianna, então, possibilitou questionar uma sociedade que se originava nos anos de 1960, e os desdobramentos desta pensados a partir de 1964 identificam uma questão primordial: as formas de constituição de uma sociedade de massas e a efetivação de novos ideais de consumo contribuíram para uma constante alienação do homem quanto à sua participação na vida cultural e política do país. Obviamente, essa desmobilização pode ser explicada pela censura, pela instauração de uma força repressiva; mas ainda assim é necessário construir idéias que façam o homem deixar de se preocupar com essas questões mais amplas e se voltar ainda mais para suas conquistas imediatas.

Em texto de 1943, Simone Weill identifica essas questões no que chama de desenraizamento. Para ela, o alienar-se do social é prática constantemente elaborada pelos governantes. A autora ressalta que:

O enraizamento é talvez a necessidade mais importante e mais desconhecida da alma humana. É uma das mais difíceis de definir. O ser humano tem uma raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro. Participação natural, isto é, que vem automaticamente do lugar, do nascimento, da profissão, do ambiente. Cada ser humano precisa ter múltiplas raízes. Precisa receber quase que a totalidade de sua vida moral, intelectual, espiritual, por intermédio dos meios de que faz parte naturalmente.<sup>2</sup>

É essa supressão de tal participação natural que governos ditoriais, como na realidade brasileira, empreendem. A efetivação desses procedimentos no Brasil não é

<sup>2</sup> WEILL, Simone. O desenraizamento. In: **A Condição Operária e outros estudos sobre a opressão**. (Org. Eclea Bosi). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 347.

pensada sem mediação da televisão e, por consequência, da publicidade. O surgimento da televisão contribui decisivamente para mudar o comportamento e para um acirramento cada vez maior de uma sociedade de consumo marcada pelo individualismo, e a publicidade tem papel capital no sucesso dessas mudanças: é a propaganda quem “produz” os desejos que se tornam necessidades de muitos, mas cuja realização é para poucos. Dessa forma, a complexidade das formas capitalistas cria o ambiente para afirmação da publicidade como necessidade das empresas, cria produtos diversificados, que supõem nova mão-de-obra — mais qualificada e, portanto, com salário maior —, que passa a compor um novo mercado consumidor. A própria criação de produtos engendra o necessário para a circulação. Ao discutir sobre a produção das necessidades do consumo, Marx diz que:

A necessidade que se sente desse objeto é criada pela percepção deste. O objeto de arte — tal como qualquer outro produto — cria um público capaz de compreender a arte e de apreciar a beleza. Portanto, a produção não cria somente um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto. Logo a produção gera o consumo: 1º fornecendo-lhe a sua matéria, 2º, determinando o modo de consumo, 3º, criando no consumidor a necessidade de produtos que começaram por simples objetos. Produz por conseguinte o objeto de consumo, o modo de consumo, o instinto do consumo. De igual modo o consumo engendra a vocação do produtor, solicitando-lhe a finalidade da produção sob a forma de uma necessidade determinante.<sup>3</sup>

É papel da publicidade, portanto, moldar esse sujeito às necessidades de um mercado consumidor, e não para o que necessita.

A verificação dessas questões foi mediada pelo artefato artístico, e por ela foi possível perceber que os debates sobre as transformações ou afirmações estéticas estiveram sempre conectados com o meio social vivido. A análise da encenação de *Corpo a Corpo* pelo grupo Tapa evidenciou isso de forma singular, ou seja, mostrou como os encaminhamentos estéticos soam políticos; a encenação recompôs os temas conforme seu presente. Também foi possível entender que a própria interpretação de uma obra é historicamente dada pelo momento. Assim, contra um pressuposto de obra universal que carrega em si seus significados, está uma obra aberta com conceitos que se transforma e aglutina novos significados.

*Corpo a Corpo* propiciou o encontro com diferentes tragédias da realidade brasileira e possibilitou, na instituição de novos entendimentos, verificar aquelas

<sup>3</sup> MARX, Karl. **Manuscritos econômicos e filosóficos e outros textos escolhidos**. Seleção de textos de José Arthur Giannotti. São Paulo: Abril Cultural, 1978. 46.

realidades. Como preconizava Vianinha, a necessidade de dominar os problemas e a necessidade da não-alienação são mecanismos centrais para se discutir cada tempo. A urgência das propostas de Vianinha e a poesia de suas palavras fizeram parte e transformaram não só esta pesquisa, mas também a forma de olhar para o meio em que vivemos. O desfecho deste texto se dará pela repetição, e que suas palavras finais marquem apenas mais uma etapa:

*conquistar a tragédia é [...] a postura mais popular que existe: em nome do povo brasileiro, a conquista, a descoberta da tragédia, você conseguir fazer uma tragédia, olhar nos olhos da tragédia e fazer com ela seja dominada.<sup>4</sup>*

---

<sup>4</sup> Entrevista de Vianinha a Ivo Cardoso. In: PEIXOTO, Fernando. Op. cit., p. 182.

## **Bibliografia**

## Documentação

### Textos teatrais:

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **A Longa Noite de Cristal**. Rubrica inicial da peça. Cópia datilografada, Centro Cultural São Paulo.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Corpo a Corpo**. In: **Cultura Vozes**. São Paulo, 1999, número 1. **Cultura Vozes**. São Paulo: Editora Vozes. 1999. Volume 93.

### Entrevistas:

ARAÚJO, Eduardo Tolentino de (diretor do Grupo Tapa de São Paulo). Concedida a Rosangela Patriota e Sandra Rodart Araújo em 12, out/ 2002.

MACHADO, Zé Carlos. Entrevista de Zé Carlos Machado concedida a Rosangela Patriota e Sandra Rodart Araújo em 11, set/2005.

### Espetáculo em Vídeo:

**CORPO A CORPO. Direção de Eduardo Tolentino**. Grupo Tapa de São Paulo. Espetáculo gravado nos dias 18 e 19 de novembro de 2000. Encenação do Grupo Tapa de São Paulo e atuação de Zé Carlos Machado.

Slides com fotos do espetáculo produzidos por Fernando Nasser.

### Artigos em revistas, periódicos:

Arte Contra a Barbárie. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 17 maio 1999.

CORREA, José Celso. “O Rei da Vela”: Manifesto Oficina. In: **Arte em Revista**. ano 1 número 2, 2<sup>a</sup> edição. São Paulo: Editora Kairós, 1979, p. 62.

CORREA, José Celso. A Guinada de José Celso. Entrevista a Tite de Lemos. In: **Arte em Revista**. ano 1 número 2, 2<sup>a</sup> edição. São Paulo: Editora Kairós, 1983, p. 46.

HILDEBRANDO, Antônio. Aspectos da Recepção da teoria do Teatro Épico de Bertolt Brecht. In: Revista ArtCultura, vol. 3, 2001.

MACIEL, Luís Carlos. Quem é quem no Teatro Brasileiro: estudo sócio psicanalítico de três gerações. In: **Revista Civilização Brasileira**, Caderno Especial nº 2 (Teatro e Realidade Brasileira), Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, julho de 1968, p. 71/72.

PARIS, Robert. “A imagem do Operário no século XX pelo espelho de um Vaudeville”. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo/Rio de Janeiro. ANPUH/Marco Zero, v. 08. N.15, set 87/fev 88.

PATRIOTA Rosangela. **A Cena Tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo**. História, São Paulo, V.1, n. 22, 2003.

PATRIOTA, Rosangela. História, estética e recepção: o Brasil contemporâneo pelas encenações de Eles não usam Black-Tie (G.Guarnieri) e O Rei da Vela (O. de Andrade). In: PATRIOTA, Rosangela & RAMOS, Alcides Freire. **História e Cultura: espaços plurais**. Uberlândia: Aspectos, 2002.

PATRIOTA, Rosangela. **História, Memória e Teatro: a historiografia do Teatro de Arena de São Paulo**. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz & PATRIOTA, Rosangela (orgs). Política, Cultura e Movimentos Sociais: contemporaneidades historiográficas. Uberlândia, UFU, 2001.

PONTES, Paulo & BUARQUE, Francisco. Apresentação de Gota D'água. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

RAMOS, Alcides Freire. A historicidade de Cabra Marcado para Morrer (1964-84, Eduardo Coutinho). In: MACHADO, Maria Clara Tomaz & PATRIOTA, Rosangela. (orgs). **História e historiografia: perspectivas contemporâneas de investigação**. Uberlândia: Edufu, 2003. p. 79-98.

### **Revistas:**

**Arte em Revista**. ano 1 número 2, 2<sup>a</sup> edição. São Paulo: Editora Kairós, 1979.

**Dionysos, Teatro de Arena**. Publicação do Ministério da Educação e Cultura Sec – Serviço Nacional de Teatro.

### **Teses e Dissertações:**

BARBOSA, Kátia Eliane. **Teatro Oficina e a encenação de O Rei da Vela (1967): uma representação do Brasil da década de 1970 à luz da antropofagia**. 2004. 145 f. Dissertação (Mestrado em História) – PPG/INHIS/UFU, Uberlândia, 2004.

FABIÃO, Eleonora Batista. **Teatro Imediato Um Exercício de História do Espetáculo (“Senhora dos Afogados” – 1954/1994)**. Rio de Janeiro, 1996. Dissertação (Mestrado em História). Departamento de História da PUC-RJ.

FAZIO, Rodrigo. **A Luta Armada no Brasil através do filme “O que é isso, companheiro?” de Bruno Barreto**. 2003. 131 f. Dissertação (Mestrado em História) – PPG/INHIS/UFU, Uberlândia, 2003.

NAKASONE, Claudinei Benitez Luque. **Um Tapa na Paulicéia: a contribuição do Grupo Tapa para o teatro na cidade de São Paulo 1987-1999**. São Paulo, 2001. Dissertação (Mestrado em Artes). Departamento de Artes Cênicas da USP-SP.

OLIVEIRA, Cristina Sírley. **A Ditadura Militar (1964-1985) à luz da Inconfidência Mineira nos Palcos Brasileiros: Em Cena “Arena Conta Tiradentes” (1967) e “As Confrarias” (1969)**. Dissertação de Mestrado apresentada no Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia em 2003.

REIS, Daniela Sousa. **Representações de Brasildade nos trabalhos do Grupo Corpo:** (Dês) construção da Obra Coreográfica 21. 159f. Dissertação (Mestrado em História) – PPG/INHIS/UFU, Uberlândia, 2005.

RIBEIRO, Nádia. Cristina. **A encenação de Galileu Galilei no ano de 1968:** diálogos do Teatro Oficina de São Paulo com a cultura brasileira. 2004. 157f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

SAMPAIO, Maria Everalda Almeida. **Grupo Tapa:** Histórico, Repertório Nacional e Perfil Sóciopolítico. São Paulo, 2003. Dissertação (Mestrado em Artes). Departamento de Artes Cênicas da USP-SP.

VIERA, Thais Leão. **Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE):** nacionalismo e militância política em Brasil – Versão Brasileira (1962). 2005. 154f. Dissertação (Mestrado em História) – PPG/INHIS/UFU, Uberlândia, 2005.

### **Críticas teatrais, Noticiário e revistas:**

As críticas arroladas, muitas vezes não continham informações dos seus lugares de origem, autor ou data. As que neste caso se enquadram são citadas somente com o que informam.

#### **Críticas *Corpo a Corpo* – 1971**

“Corpo a Corpo”, de Oduvaldo Viana Filho, é peça anti-romântica. **O Globo**, Rio de Janeiro. 21, fev/1972.

Antunes dirigirá “Corpo a Corpo”. **Estado de São Paulo**, São Paulo. 13, out/1971.

APOLINÁRIO, João. A Longa Noite de *Cristal*. **Última Hora**, São Paulo. 01, out/ 1970.

ARARIPE, Oscar. *Corpo a Corpo*.

CARUSO, Bethy. “Estou pronto para as olimpíadas”. **Intervalo**, São Paulo. 30, set/1971  
Corpo a Corpo. **Contexto**. Nº 2. janeiro de 1972.

DEL RIOS, “A Noite de *Cristal*”. **Folha de São Paulo**, São Paulo. 02, out/1970.

FILHO, Antunes. A nova atitude do Teatro Brasileiro. Publicado In: FUSER, Fausto. **A descoberta de um ensaio: “corpo a corpo”**. **Folha de São Paulo**, São Paulo. 22, nov/1971.

FUSER, Fausto. “*Corpo a Corpo*” é verificar e conhecer.

FUSER, Fausto. A descoberta de um ensaio: “corpo a corpo”. **Folha de São Paulo**, São Paulo. 22, nov/1971.

LIMA, Mariângela Alves de. Uma peça que faz o público pensar.

LUIZ, Macksen. Temporada de verão em São Paulo (II). 21, fev/1972.

LUIZ, Macksen. Temporada de verão em São Paulo (II). 21, fev/1970.

MAGALDI, Sábado. O que há de tão especial nesta peça? **Estado de São Paulo**, São Paulo. 8, dez/1971.

MARINHO, Flávio. Uma peça de Vianinha encenada com todas as rubricas. **O Globo**, Rio de Janeiro. 25, ago/1976.

MENDES, Oswaldo. O ator e a platéia num Corpo-a-Corpo.

Monodrama da autocomplacência. 17, dez/971.

OLIVEIRA, Juca de. A Epidemia da Originalidade. In: FUSER, Fausto. **A descoberta de um ensaio: “corpo a corpo”**. **Folha de São Paulo**, São Paulo. 22, nov/1971.

Regime. **Intervalo**, São Paulo. 12, dez/1971.

TEIXEIRA, João. Um abraço na solidão. **Intervalo**.

TUMSCITZ, Gilberto. Uma peça essencial. **O Globo**, Rio de Janeiro. 01, jun/1970.

Uma personagem e muitos fantasmas. **Estado de São Paulo**, São Paulo. 18, nov/1971.

Uma personagem e muitos fantasmas. **O Estado de São Paulo**, São Paulo. 18, nov/1971.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. O Meu Corpo a Corpo. Conforme informação, In: BETTI, Maria Sílvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Edusc, 1997, p. 243.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. O teatro visto por um autor. **A Gazeta de São Paulo**, São Paulo. 22, nov/1971.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Vianna diz porque não gostou da encenação paulista de sua peça. **O Globo**, Rio de Janeiro. 16, set/1970.

### Críticas *Corpo a Corpo* – 1975

BLANCO, Armindo. Um exercício mecânico, mas fecundo. **Última Hora**, Rio de Janeiro. 14, mar/1975.

\_\_\_\_\_. O dinheiro e um combate duvidoso. **Última Hora**. 08, abr 1975.

BRAGA, Gilberto. “Corpo a Corpo”, no Nacional de Comédia, programa obrigatório. **O Globo**, Rio de Janeiro. 12, mar/1975.

\_\_\_\_\_. O saldo de “Corpo a Corpo” **O Globo**, Rio de Janeiro. 29, ago/1975.

\_\_\_\_\_. “Corpo a Corpo”: a bola no chão. **O Globo**, Rio de Janeiro. 16, fev/975.

\_\_\_\_\_. Corpo a Corpo. **O Globo**, Rio de Janeiro. 26, mar/1975.

Corpo a Corpo. **Globo**, Rio de Janeiro, 11 mar 1975.

COURI, Norma. Agonia em “Corpo a Corpo”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 13, mar/1975.

LUIZ, Mackesen. Um animal preso na teia urbana. **Opinião**. 21, mar/975.

MICHALSHI, Yan. A Longa Noite da Verdade. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 18, mar/1975.

Nu e atrevido. **Globo**, Rio de Janeiro. 04, mar/1975.

Um pungente Corpo a Corpo. **Desfile**. Mai/1975.

### Críticas: *Corpo a Corpo* – 1995

CUNHA, Aguinaldo Ribeiro da. Vianinha transcende conflitos dos anos 70. **Revista**, São Paulo. 08, mar/1995.

FISCHER, Lionel. ‘Corpo a Corpo’: em busca de uma ética perdida.

Grupo Tapa revê obra de Vianinha.

GUZIK, Alberto. Corpo a Corpo em revisão: a peça de Vianinha envelheceu. Mas, ganha dinamismo na montagem do Grupo Tapa. **Jornal da Tarde**, São Paulo.

LIMA, Mariângela Alves de. Corpo a Corpo confirma talento do Tapa. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 10 mar. 1995.

SPATUZZA, Alexandre. Embate ético de Corpo a Corpo continua atual. São Paulo. 09, abr/1995.

GUZIK, Alberto. Grupo Tapa revê obra de Vianinha.

LUIZ, Macksen. Um animal preso na teia urbana. 21, mar/1975.

Corpo a Corpo reestréia. São Paulo. 24, mar/1995.

Corpo a Corpo reestréia. **Folha de São Paulo**, São Paulo. 25, jan/1997.

### Críticas *A longa Noite de Cristal* – 1969

APOLINÁRIO, João. A Longa Noite de Cristal. **Última Hora**, São Paulo. 01, out/1970.

- Declarações do Diretor Celso Nunes. In: “Longa Noite” abre Studio. **O Estado de São Paulo**, São Paulo. 12, set/1970.
- DEL RIOS, Jeferson “A Noite de *Cristal*”. **Folha de São Paulo**, São Paulo. 02, out/1970.
- \_\_\_\_\_ “A Noite de *Cristal*” no Studio São Pedro. **Folha de São Paulo**, São Paulo. 29, set/1970.
- LARA, Paulo. A Longa Noite de Cristal, um dos bons espetáculos do ano. **Folha da Tarde**, São Paulo. 08, out/970.
- MARINHO, Flávio. Uma peça de Vianinha encenada com todas as rubricas. **O Globo**, Rio de Janeiro. 25, ago/1976.
- TUMSCITZ, Gilberto. Uma peça essencial. **O Globo**, Rio de Janeiro. 01 jun/1970.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. Vianna diz porque não gostou da encenação paulista de sua peça. **O Globo**, Rio de Janeiro. 16, set/1970.
- Peça de Oduvaldo Viana Filho ganha primeiro lugar do Prêmio Coroa de Teatro.
- Programa da peça.
- MAGALDI, Sábatu. Teatro. **Jornal da Tarde**, São Paulo. 24, set/1970.
- ROSENFELD, Anatol. Tv no Palco. out/1970.

### Referências Bibliográficas:

- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **A Embalagem do Sistema**: a publicidade no capitalismo brasileiro. Bauru, SP: Edusc, 2004.
- BARBA, E. **Além das ilhas flutantes**. São Paulo: Hucitec, 1991.
- BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama do Barroco Alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: Obras Escolhidas: **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENTLEY, Eric. **O Dramaturgo como Pensador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BENTLEY, Eric. **O Teatro Engajado**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BETTI, Maria Sílvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Edusp, 1997.
- BIAL, Pedro. **Roberto Marinho**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o Ofício do Historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro**. São Paulo: Record, 2001.
- BORELLI, Sílvia H. S. & PRIOLLI Gabriel. **A Deusa Ferida**: porque a Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência. São Paulo: Sumus Editorial, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária.** São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

CARONE, Edgar. **O PCB** (1964/1982). São Paulo: Difel, 1982.

CARVALHO, Elisabeth & BOTELHO, Isaura & RIBEIRO, Santuza Naves & KEHL, Maria Rita. **Anos 70: Televisão.** Rio de Janeiro: Europa Emp. Graf. E Edit. Ltda, 1979-1980.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História.** 2.ed. Rio de Janeiro: Forense \Universitária, 2002.

CHARTIER, Roger. **À Beira da Falésia:** a história entre certezas e inquietude. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural, entre Práticas e Representações.** Rio de Janeiro: Difel, 1990.

CHARTIER, Roger. **Formas e sentido cultura escrita:** entre distinção e apropriação. Campinas: Mercado de Letras, 2003.

DAMACENO, Leslie HawKins. **Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho.** Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

**Dicionário do Pensamento Marxista.** Tom Bottomore, editor; Laurence Harris, V. G. Kiernan, Ralp Miliband, co-editores. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1988.

FERNANDES, Silvia. & GUINSBURG Jacó. (orgs.) **Um encenador de si mesmo:** Gerald Thomas. São Paulo: Perspectiva, 1996.

FERNANDES, Sílvia. **Memória e Invenção:** Gerald Thomas em cena. São Paulo: Perspectiva, 1996.

FERNANDES, Sílvia. **Grupos Teatrais – anos 70.** Campinas SP: editora da Unicamp, 2000.

FIORI, José Luís. **Os moedeiros Falsos.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

GARCIA, Silvana. **O Teatro da Militância.** São Paulo: Cia das Letras, 1987.

GINZBURG, Carlo. **O Queijo e os Vermes** – cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GORENDER, Jacob. **Combate nas Trevas.** São Paulo: Editora Ática, 1999.

GROTOWSKI, Jerzi. **Em busca de um Teatro Pobre.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

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

HUNT, L. **A nova história cultural.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

- JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária.** São Paulo: Editora Ática, 1994.
- KOTT, Jan. **Shakespeare nosso contemporâneo.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- KUSNET, Eugênio. **Ator e Método.** Rio de Janeiro. Serviço Nacional de Teatro, 1975.
- LANGLOIS, Ch. & SEIGNOBOS, Ch. **Introdução aos Estudos Históricos.** São Paulo: Renascença, 1946.
- LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: **História e Memória.** São Paulo: Editora da UNICAMP, 1996.
- LIMA, Luiz da Costa (org). **A Literatura e o Leitor.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma estética Marxista.** Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978.
- MACIEL, Luís Carlos. **Geração em Transe: Memórias do tempo do tropicalismo.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- MAGALDI, Sábat. **Iniciação ao Teatro.** São Paulo: São Paulo Editora, 1965.
- MAGALDI, Sábat. **Um palco brasileiro: O Arena de São Paulo.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- GORENDER, Jacob. **Combate nas Trevas.** São Paulo: Editora Ática, 1999, p. 106.
- MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, Marcos A. (org). **Repensando a história.** Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984.
- MARX, Karl. **Manuscritos Econômicos e Filosóficos e outros textos escolhidos.** Seleção de textos de José Arthur Giannotti. São Paulo, Abril Cultural, 1978.
- MELLO, João Manuel de & NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: NOVAIS, Fernando A. & SCHWARCZ, Lilia Moritz. **História da Vida Privada no Brasil:** contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- MICHALSKI, Yan. **O Palco Amordaçado:** 15 anos de censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.
- MICHALSKI, Yan. **O Teatro sob Pressão – Uma Frente de resistência.** Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- MORAES, Dênis. **Vianinha, cúmplice da paixão.** Rio de Janeiro: Record, 2000.
- MOSTACÔ, Edelcio. **Teatro e Política:** Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação de cultura de esquerda). São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)**. São Paulo, Contexto, 2001.

NEVES, João das. **A análise do texto Teatral**. Rio de Janeiro: INACEM, 1987.

NORONHA, Luiz. **A Construção do Espetáculo**: notas sobre encenação de Moacyr Góes para Bispo Jesus do Rosário: A Via Sacra dos Contrários de Clara Góes. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

OLIVIER, Laurence. **Ser Ator**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 3<sup>a</sup> ed. São Paulo, Brasiliense.

PATRIOTA, Rosangela & RAMOS, Alcides Freire (orgs). **História e Cultura: espaços plurais**. Uberlândia: Aspectus, 2002, p. 125.

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

PEIXOTO, Fernando. **O que é Teatro**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Movimento**. São Paulo: Hucitec, 1999.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedaços**. São Paulo: Hucitec, 1989.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Questão**. São Paulo: Hucitec, 1989.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro Oficina (1958-1982)**: trajetória de uma rebeldia cultural. São Paulo: Brasiliense, 1982.

PEIXOTO, Fernando. **Vianinha: teatro, televisão e política**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PEREIRA, C. A. M. **O que é Contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

PISCATOR, E. **Teatro Político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PONTES, Paulo & BUARQUE, Francisco. **Gota D'água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

PRIOLLI, Gabriel. A Tela Pequena no Brasil Grande. In: LIMA, Fernando Barbosa & MACHADO, Arlindo & PRIOLLI, Gabriel. **Televisão e Vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, data.

RAMOS, Alcides Freire. A historicidade de Cabra Marcado para Morrer (1964-84, Eduardo Coutinho). In: MACHADO, Maria Clara Tomaz & PATRIOTA, Rosangela. (orgs). **História**

**e historiografia: perspectivas contemporâneas de investigação.** Uberlândia: Edufu, 2003. p. 79-98.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil.** Bauru SP: Edusc, 2002.

RAMOS, Luís Fernando. **O Parto de Godot e outras encenações imaginárias:** a rubrica como poética da cena. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999.

RATTO, Gianni. **A Mochila do Mascate.** São Paulo: Hucitec, 1996, p. 80.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro:** artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2000.

RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da Revolução Brasileira.** São Paulo: Ed. Unesp, 1993.

ROCHA, H & KUHNER, M. **Opinião.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico.** São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da encenação teatral.** 2<sup>a</sup> Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ROSZAK, T. **A Contracultura:** reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972.

SCHWARTZ, Roberto. **Cultura e Política.** São Paulo: Paz e Terra.

SILVA, Armando S. da. **Oficina: do teatro ao te-ato.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

SIMÕES, Inimá F. & COSTA, Alcir Henrique & KEHL, Maria Rita. **Um País no Ar:** História da TV brasileira em três canais. São Paulo: Brasiliense, 1986.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

SZONDI, Peter, **Teoria do Drama Moderno (1880-1950).** São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

THOMPSON, Eduard. P. **A Miséria da Teoria ou um planetário de erros.** Rio de Janeiro: Zahar editores, 1981.

VENTURA, Zuenir. **1968:** O ano que não terminou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VESENTINI, Carlos A. **A Teia do Fato.** São Paulo: Hucitec/História Social, USP, 1997.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a História.** Lisboa: Edições 70, 1987.

WEILL, Simone. O Desenraizamento. In: **A Condicion Operária e outros estudos sobre a opressão.** (organização – Eclea Bosi). Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1979, p. 347.

WHITE, Hayden. **Meta História**: a imaginação histórica do século XIX. São Paulo: EDUSP, 1992.

WHITE, Hayden. O Texto Histórico como artefato literário. In: **Trópicos do discurso**. São Paulo:EDUSP, 1994.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

XAVIER, I. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Editora Ática,1989.

**Espetáculo *Corpo a Corpo* – gravado nos dias 18 e 19/novembro/2000**  
Encenação do Grupo Tapa de São Paulo, direção de Eduardo Tolentino de Araújo e atuação de Zé Carlos Machado.



Foto 01



Foto 02



Foto 03



Foto 04



Foto 05



Foto 06



Foto 07



Foto 08



Foto 09



Foto 10



Foto 11



Foto 12



Foto 13



Foto 14

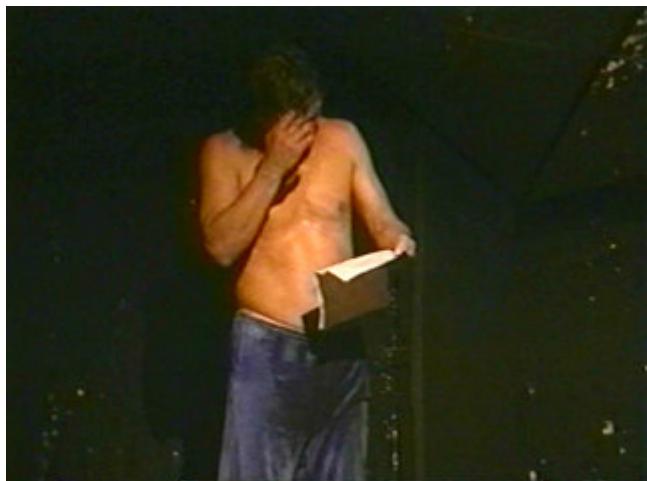


Foto 15



Foto 16



Foto 17



Foto 18



Foto 19



Foto 20



Foto 21



Foto 22



Foto 23



Foto 24



Foto 25



Foto 26



Foto 27



Foto 28



Foto 29



Foto 30



Foto 31



Foto 32



Foto 33



Foto 34



Foto 35



Foto 36