

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA

**Moço em Estado de Sítio: Uma análise da dramaturgia de
Vianninha no pós 1964**

Samita Vieira Barbosa Martins

Uberlândia
2014

4224
5.9
(C)

Samita Vieira Barbosa Martins

**Moço em Estado de Sítio: Uma análise da dramaturgia de
Vianninha no pós 1964**

Monografia apresentada ao curso de
graduação em História, no Instituto de
História da Universidade Federal de
Uberlândia, como exigência parcial para
obtenção do título de bacharel em História.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rosangela Patriota Ramos

Uberlândia
2014

FICHA CATALOGRÁFICA

Martins, Samita Vieira Barbosa. (1990)

Moço em Estado de Sítio: Uma análise da dramaturgia de Vianninha no pós 1964/ Samita Vieira Barbosa Martins – Uberlândia, 2014.

74 p.

Orientadora: Rosangela Patriota Ramos

Monografia (Graduação) – Universidade Federal de Uberlândia, Curso de Graduação em História.

Palavras – chave: Oduvaldo Vianna Filho, Moço em Estado de Sítio, teatro político

Samita Vieira Barbosa Martins

Moço em Estado de Sítio: Uma análise da dramaturgia de Vianninha
no pós 1964

Monografia apresentada ao curso de graduação
em História, no Instituto de História da
Universidade Federal de Uberlândia, como
exigência parcial para obtenção do título de
bacharel em História.

Aprovada em: 12 / 03 / 2014



Profª Drª Rosângela Patriota Ramos
Orientadora



Profª Ms. Talitta Tatiane Martins Freitas
Examinadora



Profª Lays da Cruz Capelozi
Examinadora

Aos que acreditam que o mundo pode ser um lugar cada vez melhor.

AGRADECIMENTOS

Não é apenas imprescindível, mas também uma grande alegria poder agradecer a todos que de alguma maneira fizeram parte do meu caminho até aqui, e que direta ou indiretamente acabaram por contribuir com meu aprendizado ao longo da vida e desses anos de graduação.

Aos meus pais, sou grata imensamente pelo apoio em todos os momentos, pela confiança e pelo carinho, que sempre me fizeram querer continuar apesar de quaisquer dificuldades. Às minhas irmãs, pela convivência e amizade que são tão importantes e necessários desde que me lembro nessa vida.

Aos colegas de graduação, que tornaram essa jornada mais prazerosa, principalmente à Emanuelle, pelas boas conversas, risadas, e os bons momentos que tornavam as aulas e o próprio curso algo mais leve. À Adriana, pelas piadas, pelas palavras sábias, pela sinceridade e pelo convívio que deixou as manhãs de aulas mais alegres. E ao Warley e à Mylena, pela convivência ao longo do curso, tendo sido grandes companhias durante as disciplinas cursadas.

À Talitta e à Carol, pelo apoio e por serem sempre tão prestativas em tudo dentro do NEHAC.

Aos professores da graduação, agradeço a todos com os quais tive a oportunidade de aprender um pouco mais a cada aula. Ao professor André pelas ótimas aulas, que me faziam não esquecer dos motivos pelos quais cursei História. Ao professor Paulo, pelo humor e pelas aulas de MTPH que começaram a me mostrar como a pesquisa é interessante. À professora Jacy, também pelas ótimas aulas, e principalmente à professora Rosangela, pela orientação e por ter proporcionado esse estudo tão instigante. Às professoras da banca examinadora, Talitta e Lays, por aceitarem o convite à leitura e apreciação do presente trabalho.

E agradeço também ao Felipe, pelo companheirismo, carinho, conversas, e pela enorme paciência de sempre. Obrigada por tornar a vida mais leve.

RESUMO

O presente trabalho busca analisar o texto da peça *Moço em Estado de Sítio* (1965), de Oduvaldo Vianna Filho (1936 – 1974), e tentar perceber, através disso, como o trabalho do dramaturgo vai se desenvolver no período subsequente a esta obra, período este que é também marcado pelo golpe militar de 1964.

Palavras- chave: Oduvaldo Vianna Filho, *Moço em Estado de Sítio*, teatro político.

ABSTRACT

This work focus on analyzing the play *Moço em Estado de Sítio* (1965), from Oduvaldo Vianna Filho (1936 – 1974), and try to recognize, through this study, how the work of the writer will develop during the following period, which has the military coup of 1964 as a strong event of influence.

Keywords: Oduvaldo Vianna Filho, *Moço em Estado de Sítio*, politic theater.

“Uma derrota não significa a falência de nossas convicções, uma derrota significa, antes, a necessidade de aprimorarmos nossos planos de ataque”.

SUMÁRIO

Introdução	11
Capítulo 1 – Vianinha: vida e obra em estudo	14
1.1 - Vianinha: Cúmplice da paixão e exemplo de resistência nas obras de Denis de Moraes e Carmelinda Guimarães	16
1.2 - A importância das convenções teatrais e do espaço cultural na obra de Oduvaldo Vianna Filho por Leslie Damasceno	29
1.3 – Oduvaldo Vianna Filho por Maria Silvia Betti	37
1.4 - A análise historiográfica de um dramaturgo inserido de corpo e alma em seu tempo, de Rosângela Patriota	40
Capítulo 2 - <i>Moço em Estado de Sítio</i>: uma obra sob e sobre o impacto do golpe	47
Capítulo 3 - A dramaturgia de Vianinha após o “estado de sítio”	61
3.1 – Mão na Luva (1966)	63
3.2 – Rasga Coração	65
3.3 – <i>Moço em Estado de Sítio</i> em diálogo com seu tempo	69
Reflexões Conclusivas	73
Bibliografia	74

Introdução

O golpe militar que acontece no ano de 1964, através do qual se instaura o período de governo ditatorial no Brasil e que viria a se manter pelos próximos 21 anos, é sem dúvidas um momento extremamente marcante para o contexto histórico do país, tendo apresentado uma grande repercussão em todas as vertentes sociais possíveis, além de uma grande e abrupta mudança na própria realidade do Brasil. Sobre esse período pelo qual o país passa, onde a liberdade e os direitos pareciam ter simplesmente sido colocados de lado, os estudos são inúmeros e desenvolvidos através de diferentes e variados vieses, sendo até hoje uma questão bastante polêmica como temática a ser abordada.

Dentro do campo intelectual, pensando-se a ditadura militar como realidade do país nesse momento, ressalta-se bastante a forma de resposta que se apresentará com relação a essas mudanças implementadas no governo, sendo até mesmo postas como resistência em si para a maneira opressora com a qual se colocava essa coerção por parte do mesmo, principalmente no que se refere às manifestações que apresentassem algum tipo de visão contrária ao regime instaurado.

Nesse sentido, ao nos voltarmos para o campo artístico, percebemos a procura, por parte dos representantes dessa vertente da sociedade, de maneiras alternativas para o desenvolvimento de uma contra-resposta ao novo governo vigente. Dentro do campo musical, cinematográfico, literário e teatral, foram de amplitude inegável as muitas manifestações que se pode verificar neste período. Porém, na presente análise, nos voltaremos mais especificamente para o campo teatral, dentro do qual se terá variadas manifestações pululando em confronto a tal situação, demonstrando realmente sua oposição ao regime colocado. São amplamente conhecidas dentro desse contexto de abordagem que está sendo proposta a análise, as apresentações que eram desenvolvidas por grupos como Oficina, o Teatro de Arena e o grupo Opinião, o qual irá brotar deste âmbito e pode-se dizer que desta mobilização dentro da conjuntura repressiva e de grande censura que todo o setor artístico estava sofrendo, o que ocorre a partir da apresentação da Primeira Feira Paulista de Opinião.

É dentro desse panorama de manifestações e de resposta a situação na qual o país se encontrava que se apresenta o objeto de análise do presente trabalho, a peça *Moço em estado de sítio*, de Oduvaldo Vianna Filho, escrita em 1965 e que retrata, até mesmo

com certo tom metalingüístico, como se encontrava o trabalho do artista e do dramaturgo no Brasil durante esse período tão conturbado de sua história.

Voltando-se para a atuação destes grupos citados, os quais se destacam de maneira mais central dentro do cenário teatral neste período que abrange principalmente a década de 1960, percebe-se que, mesmo antes do golpe de 1964, já eram apresentadas preocupações no desenvolvimento de uma prática teatral que diferenciasse da estética básica que se tinha em outros teatros brasileiros, apresentando abordagens que se voltavam à produções mais nacionalistas e que interagissem mais com o público. Como destaca Isaías Almada sobre o Teatro de Arena:

(...) Era natural que nesse período buscasse a cada momento orientar-se estética e politicamente de acordo com os ideais dos seus principais integrantes, homens e mulheres de esquerda, de origem pequeno-burguesa, alguns dos quais ligados ao Partido Comunista Brasileiro.¹

Vianinha se inseria neste contexto, e sua trajetória como um todo vai se estruturando na perspectiva de um teatro engajado, sempre pautado na preocupação com o sócio-político, buscando isso amplamente em sua trajetória, sendo que, a própria formação de Oduvaldo Viana Filho, desde tenra idade, esteve permeada pelas influências tanto artísticas quanto políticas de seu pai, Oduvaldo Vianna, dramaturgo de destaque entre as décadas de 1920 e 1930, e membro do PCB, tendo assim ele acompanhado desde a infância a realidade político-cultural do país de certa maneira, acompanhando a participação do pai no período Vargas que o Brasil se encontrava, tendo sido perseguido durante o Estado Novo e durante o golpe de 1964, quando chega a ser afastado da Rádio nacional do Rio de Janeiro. Oduvaldo Vianna teve grande importância na introdução da novela de rádio no Brasil, tendo escrito 255 novelas desse tipo, além de ter tido intensa atividade como dramaturgo e se adentrado também no mundo do cinema.² Assim, como cita Dennis de Moraes sobre o âmbito de nascimento de Vianninha:

O ambiente do país quando Vianinha nasceu era sufocante. Com ampla base de sustentação no Exército de Góis Monteiro e Eurico

¹ ALMADA, Isaías. **Teatro de Arena: uma estética de resistência**. São Paulo: Boitempo, 2004. Pág. 94.

² GUIMARÃES, Carmelinda. **Um ato de resistência: O teatro de Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: MG Ed. Associados, 1984. p. 16.

Gaspar Dutra, Getúlio obteve do Congresso a renovação do estado de guerra. O que lhe permitia rasgar a Constituição de 1934, prender a quem bem quisesse (inclusive parlamentares), torturar, assassinar e instituir o Tribunal de Segurança Nacional, para julgar os insurrectos de 1935. Em suma, um ensaio geral do que viria um ano depois com o golpe do Estado Novo.³

Existe um grande número de obras sobre a vida de Vianinha, sendo estas de teor biográfico, de abordagem sobre sua obra, e enfatizando propriamente a importância deste para o teatro brasileiro em geral. Assim, o intento em um primeiro momento é de abordar de maneira mais ampla essas obras já existentes, ressaltando o que estas já trazem em sua relevância para a análise a ser desenvolvida ao longo desta monografia. Na segunda parte será enfocada a peça *Moço em Estado de Sítio* e sua importância na dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho, enquanto em um terceiro momento, abordar-se-á como essa peça se inseriu na obra do dramaturgo, percebendo-se a sua importância dentro do contexto histórico cultural da época em que ela foi produzida.

³ MORAES, Denis de. **Vianinha: Cúmplice da paixão**. Rio de Janeiro. Editorial Nórdica, 1991. p. 22

1- Vianinha: vida e obra em estudo

Rosângela Patriota em seu livro *A crítica de um teatro crítico*, faz um apanhado das incursões dramáticas de Vianinha e um levantamento bastante interessante acerca das análises tanto biográficas quanto acadêmicas já produzidas sobre a vida e a obra do dramaturgo. O primeiro capítulo do livro se detém sobre a sua obra, destacando seu desenvolvimento antes e depois do golpe de 1964, enquanto no segundo são trazidos depoimentos de pessoas que conviveram, participaram ou abordaram sua obra, sendo que o primeiro é o dos diretores teatrais José Renato, Aderbal Freire e Eduardo Tolentino de Araújo, todos trazendo elucidações acerca da dramaturgia de Vianinha em diferentes momentos e contextos, o que traz um panorama significativo da sua obra. Já o terceiro capítulo nos traz diversas críticas de peças de Vianinha, além de teses, ensaios e dissertações acadêmicas que abordaram sua obra. Na última parte do livro, intitulada “Vianinha – Nosso contemporâneo?”, Patriota realiza um balanço do teatro brasileiro desde os anos de 1960 até os dias atuais, destacando a importância da obra do dramaturgo para a nossa sociedade e para a história do teatro brasileiro em geral.

Dando foco aos trabalhos já realizados sobre Oduvaldo Vianna Filho, Patriota destaca o trabalho biográfico de Dennis de Moraes, *Vianinha: Cúmplice da paixão*, publicada em 1991, que se apresenta com riqueza de depoimentos sobre o dramaturgo detalhando acontecimentos da sua vida, e também o livro da mãe de Vianinha, Deocélia Vianna, *Companheiros de Viagem*, no qual ela traz as memórias da vida junto ao marido e ao filho. Os outros trabalhos enumerados por Patriota são todos de teor acadêmico, tendo-se em destaque primeiramente os que já ganharam o formato de livro, sendo estes *Um ato de Resistência: O Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*, de Carmelinda Guimarães, tendo sido primeiramente uma dissertação de mestrado na área de artes cênicas, sendo publicado em 1984; *Espaço Cultural e Convenções Teatrais na Obra de Oduvaldo Vianna Filho*, de Leslie Hawkins Damasceno, publicado em 1994 e fruto de tese de doutorado defendido nos Estados Unidos na área de Letras; *Oduvaldo Vianna Filho* de Maria Silvia Betti, oriundo também de tese de doutorado defendido na área de letras que, publicado em 1997, traz uma análise bem ampla sobre a sua atuação pautada num projeto nacional de cultura; e o livro *Vianinha: Um Dramaturgo no Coração de Seu Tempo*, publicado em 1999, de Rosângela Patriota, resultado também de uma tese de

doutorado na área de História, dando enfoque ao trabalho do dramaturgo analisando a sua última peça e de maior destaque, *Rasga Coração*.

Outros trabalhos acadêmicos não transformados em livros também são destacados, sendo que, dentre dissertações de mestrado, temos a de Eliane Paschoal, intitulada “Cenas da Arena de um Teatro: Guarnieri e Vianinha” defendida em 1998; de Adriana Sendim “A Presença de Brecht na Obras de Oduvaldo Vianna Filho”, do mesmo ano; a de Thais Leão Vieira com título “Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE): Nacionalismo e Militância Política em *Brasil, Versão Brasileira* (1962)”, defendida em 2005; e Sandra Rodart Araújo com “Corpo a Corpo (1970) de Oduvaldo Vianna Filho: do texto dramático à encenação do Grupo Tapa de São Paulo (1995), de 2006. Maria Aparecida Ruiz analisou em sua dissertação a peça *Rasga Coração*, com título “*Rasga Coração – Herói Anônimo e Revolucionário* (representação da militância comunista em um texto de Oduvaldo Vianna Filho), e na sua tese de doutorado se deteve sobre o trabalho de Vianinha na TV, com o trabalho “A Grande Família de Oduvaldo Vianna Filho e a Consolidação da Indústria Cultural: uma imagem na Televisão Brasileira no início dos anos setenta.” E mais uma tese trazida por Patriota nesse levantamento é a de Sandra de Cássia Pellegrini, que também aborda o trabalho de Vianinha na TV, sendo intitulada “A Teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho: da tragédia ao humor: utopia da politização do cotidiano.”

A Crítica de um Teatro Crítico, que foi lançado em 2007, e nos apresenta um levantamento bibliográfico do que se tem estudado sobre Oduvaldo Vianna Filho até esse momento; porém após esse período, dois trabalhos também merecem destaque por abordarem a obra do dramaturgo, sendo duas dissertações de mestrado. Uma das obras é a de Simone Mello Zaidan, sobre a peça *Mão na Luva*, intitulada “O tempo em cena: experimentação dramatúrgica em *Mão na Luva*, de Oduvaldo Vianna Filho”, defendida em 2011; e a outra é a dissertação de Amanda Maíra Steinbach, voltada ao trabalho de Vianinha na TV, com título “Olhar nos olhos da tragédia: a resignificação de Medeia por Oduvaldo Vianna Filho (diálogos entre História e teledramaturgia)”, do ano de 2012.

Enfim, mesmo com todos estes estudos que se detiveram acerca da vida e da obra de Vianinha, a amplitude de sua dramaturgia ainda apresenta inúmeras questões que merecem enfoque devido a sua importância para a história do teatro brasileiro e sua constituição ao longo do tempo.

Ao longo deste primeiro capítulo, serão trazidos mais detalhadamente as diferentes abordagens da academia sobre o trabalho de Vianinha ao longo dos livros que já se tem publicados acerca do mesmo, apreendendo-se às obras de Denis de Moraes e Carmelinda Guimarães, Leslie Hawkins Damasceno, Maria Silvia Betti e Rosangela Patriota.

1.1 - Vianinha: Cúmplice da paixão e exemplo de resistência nas obras de Denis de Moraes e Carmelinda Guimarães

Destacando-se primeiramente a obra de Dênis de Moraes, *Vianinha: Cúmplice da paixão*, é possível perceber um texto de grande importância no que se refere ao analisar de maneira biográfica o que Oduvaldo Viana Filho deixou como obra. Neste sentido Dênis se volta para a vida do autor em particular e sua formação, além de trazer pautadamente seu desenvolvimento como dramaturgo e ator, trazendo de certa forma o contexto na vida de Vianinha em que foram se constituindo suas obras.

Dênis de Moraes vai iniciar sua análise a partir da infância do dramaturgo, destacando a obra e influência de seu pai, Oduvaldo Viana, desde antes de seu nascimento, em 4 de Julho de 1936, com o país se encontrando dentro de uma realidade complexa, quase às vésperas da instauração do Estado Novo, sendo, então, dentro dessa realidade, e obviamente, em função dessa realidade que ele atuará de corpo e alma, nos palcos e na vida. Assim, a formação que começou com inspirações trazidas através do pai, passa para a inserção em grupos da União Nacional dos Estudantes, partindo para a busca cada vez maior pelo desenvolvimento de um teatro com engajamento sócio-político claro, sendo isso o que ele fará ao organizar, junto a Gianfrancesco Guarnieri, o Teatro Paulista dos Estudantes - TPE.

É importante não deixar de ressaltar também que a própria história da formação de um cenário cultural no Brasil nesse momento, principalmente no que se refere a constituição do contexto teatral no Brasil que vai se consolidar a partir daí, se confunde com a história de formação dramaturgica de Vianinha e sua geração. O TBC, Teatro Brasileiro de Comédia, fundado no final da década de 1940 traz consigo um grande investimento nesse sentido e um alavancar no desenvolvimento e mudança na cena teatral que se tinha até o momento no Brasil. O teatro de Arena também iniciará suas atividades em meados da década de 1950, e acabará por oferecer certo espaço aos

fundadores do TPE para iniciar no teatro, ainda não da maneira que buscavam, mas começando a se encontrar nessa busca.

No Teatro de Arena, Vianinha participa dos Seminários de Dramaturgia que estarão sendo organizados nesse momento, e vai a partir daí realmente iniciar a estruturação de suas perspectivas com relação à prática teatral. Ainda no âmbito do Arena, Vianinha irá consolidar em um primeiro momento estas preocupações ao estrear com a peça *Chapetuba Futebol Clube*, sua incursão inicial na dramaturgia, a qual já apresenta certa repercussão e boa recepção da crítica. Porém, apesar de compartilhar o mesmo projeto político e estético do Arena, ele discorda bastante da maneira como este estava sendo efetuado, e acaba se desligando do Teatro de Arena, indo para o Rio de Janeiro⁴.

É a partir daí que se tornam ainda mais nítidas as preocupações que Oduvaldo Vianna Filho já vinha trazendo desde sua entrada no contexto teatral, ao integrar o Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, no qual se tem uma atuação bastante preocupada com a política e com os problemas do país. A proposta do CPC em si, apresentava a preocupação no desenvolvimento de um teatro engajado voltado para a questão mais popular, e será, de certa maneira, onde Vianinha realmente encontrará o maior espaço que buscava para desenvolver e concretizar essas intenções.

A partir da construção de que o intelectual deve exercer sua atividade, apesar das condições em que ele vive, Vianinha elaborou textos dramáticos, procurando refletir sobre o engajamento artístico e acerca dos limites da atividade crítica no mercado de trabalho. O primeiro resultado dessa incursão foi *Moço em Estado de Sítio*.⁵

A peça teatral foco da presente análise, *Moço em Estado de Sítio*, considerando-se a trajetória de Oduvaldo Vianna Filho e a maneira como sua dramaturgia vai se desenvolvendo, se insere em uma perspectiva de ruptura com o que ele vinha desenvolvendo ao longo de sua carreira na dramaturgia. Ela se apresenta em um período no qual Vianinha irá realmente mudar um pouco seu foco de abordagem, e pode-se dizer que essa mudança se dará exatamente no momento em que o país está igualmente

⁴ PATRIOTA, Rosângela. História - Teatro – Política: Vianinha, 30 anos depois. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, v. 1, ano I, n. 1, p. 5 Out./ Nov./ Dez. 2004. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>. Acesso em 29 de Agosto de 2013.

⁵ PATRIOTA, Rosângela. **A Crítica de um Teatro Crítico**. São Paulo, 2007. p. 32.

passando por um momento de transição, com a mudança do regime de governo. E as preocupações a partir de 1964 serão bastante voltadas a esse fato, onde encontraremos a elaboração do Show Opinião, que é organizado pelo Arena, com Augusto Boal chamado para dirigir o musical, e pelos integrantes do CPC que, como destaca Dênis de Moraes, nesse momento precisavam de certo respaldo para apresentarem trabalhos com seu nome.

O convite a Augusto Boal para dirigir o espetáculo selava o acordo com o Arena, que cederia o seu nome ao grupo em troca da participação de 5 por cento na renda bruta. *Opinião* seria então encenado pela 'seção carioca' do Arena. Tratava-se de um artifício para burlar uma eventual represália do regime.⁶

A estréia de *Opinião* é, assim, a primeira preocupação dos grupos envolvidos nesse circuito teatral durante aquele momento, e teve impactante repercussão, sendo que durante os sete meses de temporada (entre Rio e São Paulo), cerca de 50 mil pessoas assistiriam ao show.⁷

Após esse grande sucesso, o espetáculo *Liberdade, Liberdade*, de autoria de Vianinha e Millôr Fernandes, seria o sucessor de *Opinião*, trazendo algo nos mesmos moldes deste, com certo teor musical, e textos de vários autores ressaltando a temática da liberdade, além de contar também com a proeminente participação de Paulo Autran no elenco. A peça estreou no dia 21 de Abril de 1965, e Dênis de Moraes destaca que apesar de ter obtido grande sucesso de bilheteria, a crítica não foi das mais positivas.

Ainda em 1965, nos intervalos de *Liberdade, Liberdade*, Vianinha escreve *Moço em estado de Sítio*, à qual Denis de Moraes dedica um capítulo de sua análise, destacando as críticas a esta obra, as quais enfatizam o aprimoramento e arrojo que a peça traz, e o fato de ter ficado por tantos anos desconhecida, tendo sido encenada apenas na década de 1980. A partir desse ano, a situação com relação ao acirramento das restrições no campo teatral por parte do governo militar também começa a se agravar, havendo cada vez mais tensões nesse âmbito. Contudo, após *Liberdade, Liberdade*, o Opinião investe na montagem de *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho*

⁶ MORAES, Denis de. **Vianinha: Cúmplice da paixão**. Rio de Janeiro. Editorial Nórdica, 1991. p. 138

⁷ Op. cit. p. 141.

come, tendo sido um texto construído pelo grupo como um todo, a partir de discussões deste, sendo finalizado por Vianinha e Ferreira Gullar. A peça se pauta no contexto do nordeste brasileiro, contando a história de Roque, herói sem muito caráter que se utiliza de diversas artimanhas para alcançar seus objetivos. A obra se destaca por ter sido dirigida por Gianni Ratto, grande nome que atuava no TBC, ampliando assim tanto o nível de desenvolvimento que o grupo Opinião vai estruturando, como também seus contatos com o meio teatral mais tradicional.

Após a temporada de *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, já em 1966, Vianinha termina de escrever *Mão na Luva*, obra que acaba ficando 18 anos anônima, e que de acordo com Dênis de Moraes pode possuir relação com o conturbado momento que Vianinha passava em sua vida pessoal, se separando de Odete Lara. A peça traz em seu enredo as lembranças de um casal que está se separando, destacando suas dificuldades, dúvidas e ressentimentos; e apesar de se focar nessa discussão mais sentimental, traz ainda com bastante peso as convicções e preocupações de cunho político que Vianinha sempre carregou, trazendo, assim, referências ao momento histórico desta obra. E como destaca Dênis de Moraes:

Como vemos, reaparecem três dos temas predominantes em Vianinha: o impasse entre o que se gostaria de ser e o que se efetivamente é; a traição como fraqueza humana; o herói que, vacilante face às pressões do sistema, se queda, se irrealiza e destrói a imagem ética idealizada pelos que lhe apreciavam.⁸

Vianinha acaba por se desligar do Opinião em 1967, já que o grupo vinha tendo certas dificuldades internas há certo tempo no que se refere a discussões e divergências entre seus membros. Nesse período, Vianinha escreve *Dura Lex, sed Lex, no cabelo só gumex*, que estréia com grandes nomes em cena e direção de Gianni Ratto em Novembro de 1967, porém não alcança grande bilheteria e não é bem recebida pela crítica.

Em 1968, o peso nas restrições que o governo dos militares faziam não apenas ao campo artístico-cultural, mas em variados setores da sociedade se torna já intolerável. O

⁸ MORAES, Denis de. **Vianinha: Cúmplice da paixão**. Rio de Janeiro. Editorial Nórdica, 1991. Pág. 163

Ato Institucional número cinco acaba por restringir quase todos os direitos e liberdades da população, estendendo a repressão livremente por parte do governo e, assim, a própria agitação e as manifestações em massa iam se tornando proeminentes. Começa a se destacar até mesmo certas cisões dentro dos grupos da esquerda, entre os que defendiam uma investida direta contra o regime, apoiando a luta armada, e os que se opunham a essas manifestações mais agressivas como não eficazes naquele momento.

A peça *Papa Highirte* foi um exemplo da repressão que já estava a níveis críticos. Escrita em 1968, ela recebe o primeiro prêmio no concurso do serviço nacional de teatro, mas é já de imediato censurada, somente vindo a ser encenada após a revogação do AI-5. A obra traz uma discussão interessante sobre a política brasileira, com o protagonista ditador de um país fictício da América Latina, exilado, com seu estilo bonachão, mas já em evidente decadência, caricaturando Getúlio Vargas, a figura do ditador paternalista, e a estruturação e discussão trazida nesta peça seguem de certa maneira o estilo de abordagem que Vianinha iniciou em *Moço e Mão na luva*; abordagem esta que discutia não apenas questões de cunho político, mas também as análises do ser humano frente a suas emoções e seus dilemas próprios nessas situações, trazendo um teor mais psicológico para a discussão.

Em um momento posterior, Vianinha vai trabalhar na TV Tupi, o que o auxilia muito financeiramente, já que *Papa Highirte* não pôde ser encenada e as últimas tentativas recentes de estruturação de outras peças iam se tornando cada vez mais difíceis com o cerceamento das atividades culturais por parte do governo. Assim, já trabalhando nos bastidores de TV, se adaptando a esse novo formato de trabalho e conhecendo cada vez mais essa nova realidade, ele escreve em 1969 *A longa noite de Cristal*, contando a história de um locutor de TV que tem apelido de “Cristal” devido a sua bela voz, e acaba vendo sua carreira desmoronar por ir contra os interesses econômicos da emissora em que trabalhava. É mais uma obra que traz intrínseca a questão do ser humano frente àquilo que é certo e àquilo que é oportuno e conveniente, o titubear entre essas duas situações, e o preço a se pagar por escolher uma delas. *A longa noite de Cristal* estreia em 1970 em São Paulo, com Fernando Torres no papel principal, tendo sido bem recebida pela crítica, mas não pelo próprio Vianinha, que vê na encenação certo exagero dramático que considerava não existir na obra. Dênis de Moraes destaca a entrevista que Vianinha dá ao O Globo sobre a encenação de Celso Nunes:

A peça é sobre um pequeno drama de um indivíduo e sobre a urgente necessidade de não soçobrarmos em pequenos dramas; fizeram-na um drama diluviano, quase alegórico. Cristal é um personagem que se desatarrachou 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; o espetáculo é voluntarista – as pessoas agem de tal ou qual modo porque querem. Essas três inversões de concepção e não de estilo (que terminam resultando numa inversão de estilo) tornaram irreconhecível a peça. Contrária à minha concepção. Exatamente contrária.⁹

Essa crítica à encenação de *A longa noite de Cristal* vai permear o novo formato que o teatro brasileiro começa a tomar a partir dos anos 70, influenciado pela contracultura, trazendo obras mais voltadas para o drama pessoal do que para o contexto real em que se vivia, assim ressaltando uma prática teatral mais pautada nos efeitos no palco que numa discussão de conteúdo textual em si. São realmente novos rumos que estão sendo tomados na prática teatral a partir dessa década; num momento em que nada passava pela censura dos militares, tentar isso acabou se tornando a chave para continuar os trabalhos.

No ano de 1970, Vianinha traz duas grandes obras, *Corpo a corpo* e *Em família*, a primeira trazendo novamente as discussões já levantadas em *Moço* e *Mão na Luva*, o ser humano frente a suas ambições e anseios, a possibilidade de realizá-los, mas o titubear entre o que quer fazer e o que deve ser feito; o abandonar de sua zona de conforto para enfrentar o que lhe é proposto, que é o que acontece com o protagonista Vivacqua, que se sente numa vida repleta de mentiras e em seu monólogo no qual se baseia a peça, reflete sobre as coisas que tem a possibilidade de fazer e ainda não fez por estar acomodado em seu estilo de vida. Já *Em família*, traz uma discussão diferenciada, mostrando um casal idoso que precisa ir morar com os filhos e o abandono por parte destes no momento em que precisam auxiliar os pais. A peça estréia ainda em 1970 e alcança grande sucesso, porém a crítica questiona um pouco seu acabamento e a discussão desse tema, considerada um tanto superficial. Fato, já que a peça foi escrita em tempo recorde por Vianinha, a pedido de Eva Todor em menos de uma semana. Ele

⁹ MORAES, Denis de. **Vianinha: Cúmplice da paixão**. Rio de Janeiro. Editorial Nórdica, 1991. p. 169.

acaba por reescrevê-la, com o título de *Nossa vida em família*, conseguindo assim melhorá-la nos aspectos em que pecava.

As dificuldades de continuar os trabalhos devido ao acirramento das perseguições feitas pelo governo chegam ao seu ápice a partir do ano de 1971. Neste ano, Augusto Boal se exila, e o Arena acaba por encerrar suas atividades; e em 1974, José Celso Martinez Corrêa também acaba por ir ao exílio também, e o Oficina também é obrigado a parar suas atividades. A resistência que o teatro vinha tentando exercer acaba sendo sufocada nesse momento, sendo então incorporada a essa fase de um teatro de experimentações que acaba por permear fortemente a década de 1970.

Nessa conjuntura tão difícil (e, porque não dizer, desanimadora), Vianinha continua escrevendo, e começa a trabalhar na sua última grande obra, *Rasga coração*. Foi um longo tempo se dedicando à pesquisa do contexto histórico brasileiro entre os anos 30 e 70, para mostrar o conflito entre três gerações e a vida de Manguari Pistolão, um homem já de meia idade, funcionário público e militante desde a juventude, sendo que se ressaltam ao longo da peça os conflitos que Manguari apresentava com seu pai quando jovem, e os que ele possui atualmente com seu próprio filho.

No meio tempo em que está no desenvolvimento de *Rasga coração*, Vianinha acaba sendo demitido da TV Tupi, e pouco tempo depois já é chamado pela rede Globo, onde consegue desenvolver projetos que não teve espaço na antiga emissora, a qual já se encontrava em grandes dificuldades. Na Globo, assim, ele fica por conta de realizar novos projetos, e entre as atividades na TV e as pesquisas para o desenvolvimento de *Rasga coração*, desenvolve um projeto teatral paralelo, em parceria com Armando Costa, a comédia de costumes que seria intitulada *Allegro Desbundaccio*, mas que devido a censura passa a chamar-se *Allegro Desbum*. A encenação da peça fica com a direção de José Renato, e chama bastante a atenção por sair quase que completamente do que Vianinha normalmente discutia em suas obras, sem tons de crítica social ou algo do tipo, apenas uma comédia simples, com o foco na própria comicidade das situações em si.

Dessa forma, *Allegro Desbum* faz grande sucesso com o público, mas não tanto com a crítica, que se mostra desacreditada da nova postura que o dramaturgo demonstra. Em meio a todos esses trabalhos e mudanças, Vianinha passa também por graves problemas no pulmão, que de início não demonstrava muita gravidade, sendo que mantém seus trabalhos a todo vapor.

O caminho no campo da comédia continua com o trabalho na TV, quando Vianinha fica encarregado de reformular a série *A grande família*, da rede Globo, sendo que a família acaba por trazer uma abordagem da realidade na qual a sociedade brasileira se encontrava, mas trazendo o seu tom de comicidade leve, com o intuito de fazer o espectador realmente rir ao mesmo tempo em que passa a refletir sobre os problemas da realidade social em que vive.

O segundo ato de *Rasga coração* é escrito a duras penas, quando Vianinha já se encontra bastante debilitado, sendo que as últimas partes são ditadas a mãe dele quando já se encontra internado no hospital devido ao câncer. Ele envia os originais a José Renato, que já de imediato começa a preparar a montagem, mas a peça é proibida pela censura. Ele acaba falecendo, em Julho de 1974, sem ver sua última obra sendo encenada.

Muitas das obras de Vianinha acabaram por vir à tona já no final da década de 1970, como é o caso de *Rasga coração*, e de tantas outras que ficaram para trás tanto pela censura ou até mesmo por opinião própria do dramaturgo. É o caso de *Papa Highirte*, que estréia no mesmo ano que *Rasga coração*, e em 1981, *Moço em estado de sítio* é encenada no Rio e em São Paulo, rendendo três prêmios póstumos a Vianinha.¹⁰

Detendo-se mais nesse momento à abordagem que Carmelinda Guimarães faz da vida e trajetória de Oduvaldo Vianna Filho, percebe-se por sua parte uma abordagem também que se volta para o teor biográfico, mas que se pauta com mais força na formação teatral de Vianinha, colocando esse ponto em destaque na sua escrita. Em seu primeiro capítulo do livro *Um ato de resistência: O teatro de Oduvaldo Vianna Filho*, ela vai enfatizar no título “O teatro como forma de atuação política”, o início da formação de Vianinha no âmbito teatral, discutindo para além de sua formação familiar, a qual já se inseria nesse contexto, a forma como ele vai estruturando seu caminho como ator e dramaturgo em suas participações no TPE, nas discussões no seminário de dramaturgia do Arena e na sua participação no CPC da UNE.

Essa discussão a qual Vianinha não acha viável de se desenvolver no Arena, ele tenta realizar no Centro de Cultura Popular da União Nacional dos Estudantes (CPC – UNE), onde desenvolvem montagens curtas, que visavam mais a mensagem política a ser passada. O trabalho no CPC foi evoluindo com o tempo, e acaba sendo um espaço até mesmo de aprendizado, no qual Vianinha acabou por aprimorar o seu trabalho nessa

¹⁰ MORAES, Denis de. **Vianinha: Cúmplice da paixão**. Rio de Janeiro. Editorial Nórdica, 1991. p. 268.

incursão por uma dramaturgia mais engajada politicamente. Como cita Carmelinda Guimarães:

Essa reflexão de Vianninha sobre os caminhos que foram descobertos durante a fase de trabalho do CPC apontam o rumo que daria a sua carreira a partir daí. Ele passa a trabalhar mais seus textos na forma, mantendo a mesma preocupação com o conteúdo social e de denúncia. Mas, antes do discurso político, ele passa a ter a preocupação de como fazer esse discurso chegar ao público de teatro, ao público pensante capaz de assimilar as denúncias e capaz de poder agir numa mudança dessas situações.¹¹

Se adentrando na dramaturgia de Vianinha, Carmelinda Guimarães vai destacar inicialmente a temática social que permearam as suas primeiras obras, abordando as peças *Chapetuba Futebol Clube*, *A mais valia vai acabar*, *Seu Edgar*, *Quatro quadras de terra* e *Os Azeredos mais os Benevides*.

A primeira traz a discussão dentro de um contexto esportivo, um time de futebol, tema que sempre foi recorrente e de extrema popularidade no Brasil, fazendo certa contraposição entre o lado alegre e de entretenimento e o lado da corrupção que se pode encontrar em qualquer ambiente onde se encontre o ser humano, mostrando o viés não apenas do jogo, mas dos negócios e dos interesses pessoais se sobrepondo a isso. Em *A mais valia vai acabar*, *Seu Edgar*, escrita no mesmo ano de *Chapetuba*, percebe-se o foco mais estrito em fazer uma obra que fosse quase didática, no sentido de exprimir a realidade brasileira e as suas desigualdades sociais. E já as duas últimas peças que Carmelinda Guimarães aborda, ambas de 1963, são escritas quando Vianinha ainda estava desenvolvendo suas discussões no CPC da UNE, ambas também trazendo a temática do trabalhador rural e suas dificuldades, com foco na exploração sofrida por estes. A autora destaca a influência nestas duas obras das Ligas Camponesas que se formam na região de Pernambuco durante esse período, sendo algo em voga nas discussões do CPC nesse momento, devido a essa organização mobilizada pela reforma agrária que se encontrava tomando força no início da década de 1950. *Quatro quadras de terra* tem sua estréia no fim de 1963, e *Os Azeredos mais os Benevides* que estava

¹¹ GUIMARÃES, Carmelinda. **Um ato de resistência: O teatro de Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: MG Ed. Associados, 1984. p. 37.

preparada para estrear na inauguração do teatro do CPC acaba não estreando, pois que o teatro é incendiado em 1º de Abril de 1964 quando da invasão do prédio.¹² A partir deste ano, 1964, o cenário sócio-político do país muda totalmente com o golpe militar, e Carmelinda Guimarães dedicará outro capítulo de seu livro na abordagem desse momento na dramaturgia de Vianinha.

No capítulo *A crise existencial dentro da crise política*, a autora mostra a nova forma de se fazer teatro a qual Vianinha terá que adotar a partir de agora para enfrentar esse novo contexto, bastante conturbado, com cada vez menos abertura política e a censura se tornando mais e mais forte em todos os setores da sociedade. O destaque sobre o show *Opinião* e a peça que surge em seguida dentro desse percurso do grupo, *Liberdade, Liberdade*, é evidente por terem sido obras que se ressaltaram nesse sentido, tendo-se também *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* que se sobrepõe na análise da autora, a qual destaca que:

A peça é assinada por Ferreira Gullar e Oduvaldo Vianna Filho. Eles procuram nos caminhos do teatro popular a forma capaz de exprimir uma crítica ao momento político, mas acabaram realizando uma obra mais significativa e permanentemente dentro da dramaturgia brasileira.¹³

No entanto, a censura só aumenta, sendo que, e em pouco tempo após o golpe, já se torna difícil colocar em cena quaisquer obras sem que haja cortes de variados tipos nos textos, mesmo nos mais corriqueiros detalhes.

A angústia dessa situação Vianninha exporá nas peças *Moço em estado de sítio*, *Corpo a Corpo* e *A longa noite de Cristal*. Três peças nas quais coloca o conflito do indivíduo pressionado pelo meio, sobretudo no trabalho assalariado.¹⁴

¹² GUIMARÃES, Carmelinda. Op. cit. p. 52

¹³ Op. cit. p. 58

¹⁴ Op. cit. p. 64

Carmelinda Guimarães destaca essas obras, escritas a partir de 1965, como peças que trazem uma nova perspectiva na dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho, mudando realmente os rumos de seu trabalho. Com relação a *Moço*, ela ressalta que:

Sem dúvida, dentro da dramaturgia de Vianninha, a peça representa um marco nítido. Inaugura uma fase significativa em sua obra, que é a análise do tema urbano na classe média, no qual ele se sente à vontade como autor. Ele escreve sobre um mundo que conhece e investiga profundamente, e ao qual pertence. A peça pode ser considerada o início de um ciclo, que reúne: *Moço em Estado de Sítio*, *A longa noite de Cristal*, *Corpo a Corpo* e por fim *Rasga Coração*.¹⁵

O destaque que a autora dá a essas quatro obras é grande, sendo perceptível a maneira como Vianinha retrata em contextos diferenciados as mesmas questões sobre o ser humano e seus conflitos. No que se refere a *Moço* e *Rasga Coração* ressalta-se certa proximidade nessa ambientação, pois que se percebe a iminência dos conflitos familiares entre gerações e do indivíduo que se vê cerceado pela realidade indo contra seus ideais de mudanças e da sua militância para tal. Já *A longa noite de Cristal*, mesmo nos remetendo ao mundo do jornalismo, continua por destacar nesse âmbito as dificuldades encontradas pelo protagonista em exercer sua profissão sem se corromper pelo sistema que o engloba e que coloca seus valores em cheque constantemente. Em *Corpo a Corpo*, a abordagem apresentada já é diferentemente ambientada, sendo um monólogo que se passa no período de uma noite, mas novamente trazendo a tona, como nas outras peças citadas, a reflexão acerca da situação do indivíduo frente a seus conflitos interiores e exteriores.

A peça *Papa Highirte* também ocupa posição de relevância na análise de Carmelinda Guimarães. Tendo sido escrita em 1968, a história de um ditador em decadência num país fictício da América latina explicita essa discussão acerca dos governos essencialmente paternalistas, os quais são bem recorrentes na realidade dos países de terceiro mundo. Pela crítica, foi considerada uma peça de grande proeminência na sua dramaturgia, sendo que, juntamente a *Rasga Coração*, e

¹⁵ Op. cit. p. 65

provavelmente perdendo o posto apenas para esta, pode ser considerada uma das grandes peças de Vianinha.

Algo que a autora aponta na dramaturgia de Vianinha é a representação da família ao longo de grande parte das suas obras. Carmelinda Guimarães dedica um de seus capítulos a essa discussão, e são pontuais nessa temática as peças *Nossa vida em Família* e *Bilbão via Copacabana*. Duas obras que tem como pano de fundo o contexto familiar, assim como diversas outras que se destacam nesse sentido, pelos conflitos familiares como o caso de *Moço* e principalmente *Rasga Coração*, sendo que essa temática acaba por se ampliar e se tornar um foco realmente quando, juntamente a Armando Costa, desenvolve o seriado *A Grande Família* na TV Globo, se detendo em retratar os problemas e o cotidiano de uma família brasileira de classe média.

A Grande Família é certamente a obra de grande destaque nos trabalhos que Vianinha desenvolveu ao trabalhar na televisão.

Vianinha vê na televisão uma possibilidade de aprimorar a percepção das relações humanas, aproveitando o grande vínculo de comunicação de massas que não poderia ser desprezado e sim utilizado pelos intelectuais como fonte de propagação de ideias.¹⁶

É realmente um período que se caracteriza por grande experimentação do dramaturgo, fazendo incursões variadas pela comédia e buscando adaptações de grandes clássicos. A amplitude de alcance da TV em comparação ao teatro é o ponto que Vianinha enfatiza como mais importante no desempenho do papel do intelectual nesse âmbito, pensando na importância de que haja a preocupação sobre aquilo que se está construindo e a mensagem a ser passada nesse meio que possui tão grande alcance.

A sua última peça a ser escrita, *Rasga Coração*, é icônica dentro de sua dramaturgia, pois foi uma obra onde se percebe grande aperfeiçoamento do dramaturgo, além de ter demandado grande pesquisa por parte dele ao abranger em seu contexto um período bastante amplo da história brasileira, trazendo quase que uma síntese das ideias e dos anseios que Vianinha buscou ao longo de sua trajetória.

¹⁶ GUIMARÃES, Carmelinda. **Um ato de resistência: O teatro de Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: MG Ed. Associados, 1984. p. 98

Vianninha situa sua obra-prima como síntese de um período histórico de 1930 a 1970, fazendo um retrospecto da época mais efervescente de toda a história republicana brasileira. É o tempo de organização das tendências ideológicas e compreende fases de relativa liberdade, contrastando com os padrões do Estado Novo e do regime militar posterior a 1964.¹⁷

Os acontecimentos em torno da finalização da peça também a tornam ainda mais enfática: foi finalizada um mês antes de sua morte, e, assim como aconteceu com tantas outras, acabou censurada, sendo encenada somente em 1979. E para além de sua característica de síntese da dramaturgia de Vianninha, ela traz também uma carga de complexidade muito ampla, destacando-se o fato de que pesquisadores partindo de ideologias diferentes poderão debruçar-se sobre *Rasga Coração* e conseguirão encontrar aí elementos para comprovar suas teses.¹⁸ É, assim, uma obra que o dramaturgo buscou ser o mais completa possível, tanto em seus aspectos estéticos quanto em sua abordagem ideológica.

Nas suas reflexões conclusivas, Carmelinda Guimarães faz um balanço da dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho, ressaltando sua produção ao longo da vida, suas mudanças e o amadurecimento de sua escrita. Ela divide sua produção em duas fases nesse desenvolvimento de um teatro político, sendo a primeira mais voltada para uma educação política propriamente, que se aproxima com mais força de Bertold Brecht, fazendo teatro didático. Nessa linha se colocam: *A mais-valia vai acabar*, *Seu Edgar*; *Quatro quadras de terra*; *Os Azeredos mais os Benevides*; *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*; e os textos desenvolvidos no CPC. A segunda fase seria mais pautada em um teatro voltado para a crítica social, marca de sua última fase de produção e a que acaba sendo também mais expressiva. Fazem parte desta fase as peças *Moço em Estado de Sítio*, *A longa noite de Cristal*, *Corpo a corpo*, *Em Família*, *Rasga Coração* e *Papa Highirte*.

Optando pela crítica social, seu teatro chega mais perto das inseguranças do indivíduo frente à sociedade que questiona, e permite a ele mesmo, como autor, extravasar suas próprias inseguranças e

¹⁷ GUIMARÃES, Carmelinda. Op. cit. p. 104.

¹⁸ Op. cit. p. 107.

expandir a investigação não só do elemento social, mas do psicológico, das causas que condicionam os indivíduos e movem a sociedade.¹⁹

A autora destaca, por fim, as características às vezes autobiográficas que se percebe em algumas de suas obras, percebendo-se o reflexo de suas aspirações e ideias, e suas respostas à realidade que o cerca, pensando-se a própria atuação do homem como ser influente no e influenciado pelo ambiente em que vive.

1.2 - A importância das convenções teatrais e do espaço cultural na obra de Oduvaldo Vianna Filho por Leslie Damasceno

Outra obra que nos traz muitas abordagens interessantes com relação à dramaturgia de Vianinha é o livro *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*, de Leslie Hawkins Damasceno. A autora desenvolve seu estudo voltando-se para o teatro analisado dentro de seu espaço cultural, enfocando mais fortemente as questões teóricas que Vianinha nos traz não apenas como autor teatral, mas também sua análise estética e dramaturgica.

Se atendo principalmente a esses aspectos teóricos e ao desenvolvimento de sua dramaturgia ao longo da vida, Leslie Damasceno destaca em seu primeiro capítulo o papel do teatro e sua atuação na sociedade, observando a sua forma de atuação nesta e suas especificidades como uma prática artística desenvolvida pela humanidade há tantos séculos. Pensando inicialmente no teatro como expressão cultural e na sua inserção na sociedade a partir disso, a autora discute que tipo de espaço ele ocupa nesta, voltando-se a partir disso para a constituição do trabalho teatral e as pessoas que atuam neste. Assim:

A questão de como o teatro se ajusta à vida de uma sociedade pode ser melhor abordada se atentarmos aos fatores que organizam a inserção do teatro na cultura em sentido amplo. Esses fatores vão desde a mecânica da produção teatral até o lugar cultural atribuído ao teatro

GUIMARÃES, Carmelinda. Op. cit. p. 118

pela sociedade, bem como o papel do teatro na promoção ou contestação do sistema de valores da sociedade.²⁰

As questões que a autora se coloca se voltam nesse sentido, discutindo, para além da inserção do teatro na sociedade, a identificação das pessoas/espectadores com o trabalho que está sendo desenvolvido por este. No que se refere ao teatro engajado, o qual é objeto da análise presente, e que busca desenvolver-se quase que em função dessa identificação com o público para que atinja sua finalidade e passe sua mensagem, o caso é ainda mais complexo. Leslie Damasceno destaca que nesse caso, existe uma projeção imagética da própria classe teatral sobre sua plateia, havendo assim o público que se define por identificação com as ideias passadas por este, mas ocorrendo muitas vezes dificuldade de se atingir o público almejado, principalmente quando este pertence a uma classe diferente da do grupo teatral. É partindo dessas problematizações que a autora coloca a função do teatro e a própria definição deste como questão a ser desenvolvida e a nortear sua análise.

A real ou possível utilidade social do teatro vai ao centro dos sistemas de valor de uma cultura e reside no intercâmbio essencial que o teatro estabelece com seu público. Essa é uma dinâmica que pede, primeiro, uma definição funcional do teatro em relação ao texto e à representação. Caminhando rumo a uma definição, podemos começar com a questão mais ampla que realmente subsume todas as questões previamente referidas: O que é teatro?²¹

Na busca pela resposta dessa pergunta, ou ao menos que ela fique mais clara, a autora busca as análises de Francis Fergusson e Raymond Williams, trazendo neste primeiro as discussões que ele desenvolve ao buscar desde as definições de Aristóteles sobre o teatro, defendendo assim os conceitos de mimese que o pensador grego apresenta aplicado a esta arte, sendo o que a destaca das outras formas de arte e o que a torna um instrumento de comunicação social tão específico, até refletir sobre o teatro no seu papel então de um intercâmbio comunitário de ideias onde não se pode deixar de

²⁰ DAMASCENO, Leslie Hawkins. **Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 1994. p. 13

²¹ Op. cit. p. 16/17.

lado essa via para a apreensão por parte da platéia a se dar quando da encenação, analisando assim as interrelações da tríade texto-encenação-público. Já com Raymond Williams, ela se apreende às questões da segunda parte da tríade que Fergusson traz, a encenação, enfocando as questões que Williams coloca referente a ela como mediadora não só principal mas essencial na relação do texto com o público, na forma como este atinge-o, e as especificidades existentes nessa comunicação de ideias.

Passando para a reflexão trazida no título, ou seja, discutindo as convenções teatrais, Leslie traz para a análise que está desenvolvendo a necessidade de distinguir as convenções dramáticas das convenções teatrais, sendo convenções dramáticas “aquelas que pertencem primordialmente ao texto, ao ato de autoria, e convenções teatrais são aquelas para encenar a peça.”²² Porém, ela apresenta essa distinção lembrando que para além dessas definições específicas, o autor tem consciência dessas convenções teatrais quando de sua escrita, e acaba inevitavelmente integrando-as ao seu texto, mesmo sendo inegável a existência de um “diálogo intertextual entre o texto do dramaturgo e o texto da performance”, e no momento da produção de uma peça, são colocadas certas questões as quais são necessárias para o alcance que o texto tem ao chegar na sua platéia.

Dessa forma, ainda dentro dessa esfera de intercâmbio entre esses dois tipos de convenções, a autora cita alguns exemplos de aspectos que podem ser articulados na encenação para passar essas determinadas mensagens. Ela destaca, a esse respeito, o teatro épico de Bertolt Brecht, o qual traz elementos que rompem com aspectos mais convencionais do teatro²³, e o solilóquio de *Hamlet* como convenção dramática que, ao mesmo tempo em que também traz certa ruptura com a utilização desse tipo de recurso como indicador de ação, traz ainda inúmeras especificidades que são passadas pelas convenções teatrais e seus elementos, os quais precisam estar em consonância para que cheguem ao público de forma a ser apreendida por este de forma inteligível.

A partir disso, Leslie Damasceno entrará em sua discussão com relação ao espaço cultural, o qual também intitula seu livro, destacando já com mais ênfase a realidade latino-americana e brasileira, pois que é o seu foco de análise, e explicitando como esses

²² Op. cit. p. 22.

²³ Sobre as práticas teatrais de Brecht, Leslie destaca o conceito da “quarta parede” imaginária, como é comumente referida, que separa o público dos atores em cena. Brecht indicava a utilização de recursos cênicos que rompessem essa quarta parede, a qual pode causar certo distanciamento, tentando levar a ação mais diretamente para a platéia.

espaços se apresentam em suas especificidades, enfatizando como esse teatro se distancia fortemente da literatura em sua expressão, e os problemas que os trabalhadores da área tem normalmente ao desenvolver sua prática, não apenas no que se refere a aspectos financeiros mas também estruturais, sendo que estas dificuldades estruturais se voltam até mesmo para a falta de espaços físicos adequados, não havendo investimentos no sentido de manutenção dessas estruturas. A ideia de espaço cultural, assim, se dá no sentido físico e no sentido de espaços que forneçam a possibilidade de debates e interlocução para quem trabalha com teatro, e percebe-se através de todos esses aspectos a própria receptividade que uma sociedade apresenta para com o desenvolvimento desse trabalho artístico, abrindo espaço para com o mesmo e tornando possível a existência de um diálogo nesse sentido.

É pensando nesses espaços teatrais que trazem oportunidades de diálogos diversos, e nas diferentes formas de fazer teatro, as quais vão requerer um tipo de ambiente diferenciado de acordo com suas intenções, refletindo assim acerca das questões específicas do teatro amador, do teatro engajado, da prática mais voltada para o folclore ou para o popular, que Leslie Damasceno termina seu primeiro capítulo, dando um panorama mais teórico sobre a análise do teatro de Oduvaldo Vianna Filho que ela deseja desenvolver.

O segundo capítulo se detém sobre a vida e a obra de Vianinha, no entanto, se diferenciando um pouco das análises feitas por Denis de Moraes e Carmelinda Guimarães, Leslie Damasceno enfoca mais fortemente os pressupostos teóricos que o dramaturgo traz, a sua perspectiva da prática teatral, seu conceito artístico, e suas ideias sobre o fazer teatro político. Para tal, ela busca os escritos de Vianinha sobre televisão, teatro e política que Fernando Peixoto organizou no livro *Vianinha: Teatro, televisão, política*, no qual ele faz uma edição comentada dos escritos mais teóricos onde se tem as reflexões desenvolvidas pelo dramaturgo acerca do próprio trabalho.

Já em um próximo momento, no terceiro capítulo de seu livro, a autora vai estruturar uma análise da trajetória de Vianinha, fazendo um panorama do contexto teatral brasileiro que se possuía naquele momento e também do contexto histórico do país, destacando assim as participações no TPE, no Arena e no CPC. Ela coloca em destaque a peça *A mais valia vai acabar, Seu Edgar*, de 1961, “uma farsa musical inspirada nas ideias brechtianas, que se transformou num marco cultural: estudantes e intelectuais de esquerda se mobilizaram em torno da produção, criando o Centro de

Cultura popular a partir dessa mobilização,²⁴ mostrando, a partir desta obra, a fase mais inicial de Vianinha como dramaturgo, começando a amadurecer realmente suas ideias com relação a construção do seu repertório.

Ela destaca ainda *Bilbão via Copacabana*, também de um trabalho inicial, já que foi escrita em 1957, colocando-se em ênfase a passagem de Vianinha pelo Arena. Leslie Damasceno coloca *Bilbão* e *Chapetuba Futebol Clube* como duas obras que apesar de iniciais na carreira do dramaturgo, já apresentam aspectos básicos que vão permear as outras obras desenvolvidas por ele ao longo da vida, sendo estes a farsa e o drama. *Bilbão via Copacabana* se inserindo no primeiro estilo e *Chapetuba* no segundo, e o caso dessa segunda peça é algo que se destaca de acordo com a autora, pois:

A grande inovação de *Chapetuba* foi temática. Foi reconhecida como a primeira vez em que o futebol recebeu um tratamento dramático no palco brasileiro. Considerando a paixão popular por esse esporte, essa peça foi um grande passo na direção que o Arena propôs de criar uma dramaturgia sobre temas essencialmente brasileiros.²⁵

No entanto, a participação no Arena vai se tornando cada vez mais complexa, e Vianinha explicita em artigos diversas críticas aos rumos que o grupo tomava, os quais estavam divergindo de suas perspectivas teatrais cada dia mais.

Destarte, ela finaliza o terceiro capítulo nesse ambiente pré 1964, ambiente ainda de formação e aperfeiçoamento de Vianinha. A partir disso, então, o quarto capítulo se volta para o período entre 1964 e 1968, enfatizando o contexto político bem diferenciado que se tem nesse momento, destacando-se sobre isso a censura que os textos teatrais vão sofrendo cada vez mais fortemente, assim como outros setores sociais, e não obstante as diversas manifestações destes mesmos setores contra o regime, a repressão era sempre mais presente.

Dentro desse período de abordagem que ela nos traz, é claro o destaque que tem o *Opinião* no trabalho de Vianinha, e ela foca que o desenvolvimento do show *Opinião* e da peça *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, são as obras que vão capturar a essência do que estava sendo desenvolvido nesse momento mais imediatamente após o

²⁴ Op. cit. p. 92.

²⁵ Op. cit. p. 101.

golpe militar. Damasceno, já em sua apresentação do livro, explicita que não tecerá análises sobre as obras de Vianinha que não foram encenadas logo após serem escritas, sendo assim, *Moço em Estado de Sítio* e *Papa Highirte* não se inserem nas reflexões desenvolvidas ao longo desse momento de abrangência da autora ao focar as atividades do dramaturgo. A análise que ela desenvolve sobre o show *Opinião* é bem ampla, enfatizando os recursos cênicos, textuais, e a essência temática que a obra traz pra discussão, principalmente no que se refere à necessidade de explicitar as diferenças socioeconômicas e culturais da população brasileira, e discutir a liberdade do cidadão que com o governo dos militares ia se tornando escassa. Já sobre *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, se distingue o tom de comédia da obra, mais especificamente categorizada como uma farsa, e, tematicamente, tratando do impasse entre desenvolvimento e democracia.²⁶ A peça se baseia fortemente nas tradições nordestinas, principalmente na literatura de cordel, e a autora vai focar a importância da peça no aprimoramento da escrita de Vianinha.

Mais importante, porém, é ver em *o bicho* diversos problemas de construção dramática e comunicação teatral parcialmente resolvidos, que, assim como a técnica de colagem do opinião, vão aparecer de diferentes modos de 1966 a 1974. Em resumo, são questões de linguagem, do herói dramático e de como lidar com discrepâncias (e a percepção dessas discrepâncias/contradições) entre comportamento e realidade objetiva dos personagens dramáticos de um modo que contribua para ampliar a percepção do público.²⁷

Ela finda o capítulo mantendo a discussão no sentido de como os trabalhos vão se transformando durante esse período até 1968, percebendo-se as melhorias estéticas e técnicas em si, para então passar a discussão do que se dará a partir de então, sendo 1968 um ano onde o fechamento por parte do governo para as atividades culturais se torna mais repressor.

O início da discussão desse segundo momento que a autora traz, abrangendo cronologicamente os anos de 1968 a 1974 se faz com a ênfase na consolidação do controle autoritário no país, abordando o AI-5 que entra em vigor no fim de 1968, o

²⁶ Op. cit. p. 175

²⁷ Op. cit. p. 193

qual revoga a constituição de 1967 e decreta o estado de sítio, a oposição armada que se constituiu com a guerrilha, e dando, assim, um panorama mais geral do contexto do país, o qual apresentava boa expansão econômica, mas com o controle político cada vez mais duro. Dentro dessa turbulenta situação, a autora nos traz a questão:

Como o teatro se encaixa neste contexto político de fechamento e expansão econômica? O sonho de Vianinha de construir uma infraestrutura forte para o teatro nacional claramente não se destinava a ser um dos beneficiários do crescimento econômico dessa época, especialmente porque o teatro era bem conhecido como o principal produtor cultural de agitação desse período turbulento.²⁸

E o teatro não apenas não seria um beneficiário do crescimento econômico, mas acaba sendo alvo de censura mais forte, começando a haver sérias perseguições a diversos dramaturgos e artistas de outras áreas, com muitos tendo que recorrer ao exílio. Leslie Damasceno destaca nesse momento o crescimento da TV e a popularidade das telenovelas, sendo que a partir de 1970 muitas pessoas de teatro vão para a TV, espaço que traz maior remuneração e que realmente dá oportunidade de trabalho, pois que o espaço vinha se fechando tanto. Passando o foco para a dramaturgia de Vianinha, a autora toma para discussão as peças escritas entre 1969 e 1972, sendo estas *A longa noite de Cristal*, *Em Família*, que posteriormente passa a ter o título *Nossa vida em família*, e *Corpo a corpo*. Ela coloca *A longa noite de Cristal* e *Corpo a corpo* como peças que se inserem na modalidade de drama urbano existencial, apesar de ambas incorporarem elementos mais cômicos para salientar a estrutura social e a vivência da angústia pelo protagonista.²⁹ A peça *Allegro Desbum*, também se apresenta nesse período de abordagem da autora, sobre a qual ela destaca que Vianinha sofreu críticas por se tratar de uma obra com pouca referência política e social, restringindo-se apenas ao entretenimento. Segundo Damasceno, a peça é realmente uma atividade de experimentação, de busca por alcançar as convenções teatrais brasileiras e de se aprimorar como dramaturgo.

O último momento de discussão e análise da autora sobre o espaço cultural e as convenções teatrais na obra de Vianinha se volta para a peça *Rasga Coração*. Em todos

²⁸ Op. cit. p. 213

²⁹ Op. cit. p. 220.

os autores que desenvolvem quaisquer tipos de reflexão sobre a obra de Oduvaldo Vianna Filho, é inegável a importância dessa obra na carreira do dramaturgo.

Se a obra de Vianinha até agora pode ser vista como a busca de um teatro no qual as relações sociais objetivas não sejam subsumidas no tratamento dramático das vidas pessoais, mas em que o drama dos personagens ilumina e explica as condições sociais, então essa obra realmente culmina em *Rasga Coração*. O primeiro ato dessa peça foi terminado em 1973, tempo em que o dramaturgo soube que estava seriamente doente. O segundo ato, compreensivelmente menos bem acabado que o primeiro, foi escrito com plena consciência de sua doença terminal concluído poucos meses antes de sua morte.³⁰

A reflexão que ela traz acerca da peça se volta principalmente para o contexto histórico que envolve os personagens, abrangendo desde a década de 1930 até a de 1970, e para o nível de aprimoramento dramático que Vianinha atinge com sua última obra. Dentro dessa questão, Leslie Damasceno enfatiza a ideia do velho e do novo, essencialmente presente na peça, destacando que:

Quando Vianinha afirma no Prefácio a *Rasga coração* que ele queria escrever uma peça que estudasse a diferença entre ‘o novo’ e ‘o revolucionário’, categoricamente acrescentando que o novo nem sempre é revolucionário nem o revolucionário se limita ao que é novo, nós vemos que isso se aplica a seu conceito de teatro assim como à sua definição de responsabilidade política.³¹

Destarte, a autora conclui refletindo sobre a amplitude da obra de Vianinha, a qual ao longo do livro ela explicita, analisando para além de sua dramaturgia, as convenções e espaços que permeiam esta, além do próprio contexto teatral, social e político que obviamente também estão entremeando toda sua obra e o que ele desenvolveu em diálogo com seu tempo e sua realidade.

³⁰ Op. cit. p. 253.

³¹ Op. cit. p. 283

1.3 - Oduvaldo Vianna Filho por Maria Silvia Betti

Mais uma análise que é trazida com relação à vida e obra de Vianinha em geral é o livro de Maria Silvia Betti: *Oduvaldo Vianna Filho*, no qual a autora faz uma vasta reflexão acerca do teatro brasileiro e sua estruturação ao longo do tempo, acompanhando através disso a vida do dramaturgo. E em seu primeiro capítulo já temos essa abordagem ficando clara quando a autora destaca como, a partir da década de 1930, o teatro também se inseriu na busca de produzir uma identidade cultural nacional que já estava sendo desenvolvida em diversos setores da sociedade nesse período, onde se tem as discussões sobre conceitos como “nação” e “povo” em voga. Ela enfatiza a importância da peça *Eles não usam black-tie* do Arena, em 1958, nesse contexto de mudança, e como o marxismo e o engajamento político acabam se tornando assuntos cada vez mais buscados a partir de então.

A autora dá longo enfoque no próprio desenvolvimento ideológico do dramaturgo, as suas ideias do que é, como, e porque fazer teatro são proeminentes nas reflexões dos seminários de dramaturgia, os quais ele expõem em seus ensaios escritos durante esse período, reunidos por Fernando Peixoto no livro *Vianinha: teatro, televisão, política*. Se deter a *Chapetuba Futebol Clube* é essencial, nesse sentido, para elucidar como essa busca de inovação e de identidade vai se dar verdadeiramente, e como a ideologia que Vianinha quer desenvolver vai se concretizar. *Chapetuba* acaba tendo papel muito importante ao ser encenada em 1959, sucedendo *Eles não usam black tie*, nessa busca.

Chapetuba Futebol Clube é a primeira peça de Vianinha a apresentar a característica por excelência de seus textos, ou seja, a utilização de protagonistas divididos entre uma ‘boa’ e uma ‘má’ consciência. Seu conflito central apresenta personagens que se vêem na contingência de optar entre priorizar seus próprios interesses e necessidades ou os interesses e necessidades da comunidade à qual pertencem. Devem escolher ou os inconvenientes de uma lealdade que lhes custará sacrifícios ou o desconforto de uma ‘traição’ que lhes trará vantagens e oportunidades.³²

³² Betti, Maria Silvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo, EDUSP. 1997. p. 52

Tanto *Chapetuba* quanto *Black-tie* conseguem trazer, de maneiras diferentes, a discussão acerca das ideias marxistas buscada pelo Arena. E quando Maria Silvia Betti traz também à análise a peça *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, encenada em 1960, temos mais um passo dado rumo a essa busca do teatro engajado que traga a realidade brasileira à tona.

No segundo capítulo, intitulado *Um modelo nacional de ação cultural*, a autora vai retratar o momento em que Vianinha deixa o Arena e passa a atuar no CPC, ansiando por fazer um trabalho mais pautado na ideologia marxista. A importância que o CPC tem no desenvolvimento de Vianinha é grande, e o destaque dado pela autora ao longo do capítulo sobre isso também, ressaltando a peça *A mais valia vai acabar*, *Seu Edgar*, como obra importante nesse momento de transição.

Após o golpe, o CPC entra para ilegalidade, e os anseios e buscas acabam tendo que se adaptar as novas demandas impostas. É sobre esse momento que Maria Silvia Betti vai dissertar no capítulo *Repensando os projetos*, e é enfatizado como o show *Opinião* é produto dessa adaptação à nova realidade.

A montagem de *Opinião*, embora articulada de forma a modestamente utilizar os recursos materiais e humanos de que então se dispunha, vem atender às duas grandes necessidades dos setores de criação e cultura: a de produzir uma ‘resposta’ ao regime militar implantado e a de propiciar a rearticulação de intelectuais e artistas que, com a aniquilação do CPC, já não dispunham de um grande núcleo aglutinador ou gerador de produção e debates.³³

A demanda nesse momento é outra, e muitas das perspectivas acabam tendo que mudar com isso. A importância do *Opinião*, nesse sentido, é enorme, devido ao seu caráter aglutinador num momento em que o teatro precisa mais do que nunca tentar se organizar na resistência ao novo regime, e procurar vias de se manter e continuar, apesar das dificuldades que já começam a se colocar. Pensando-se as obras que advém posteriormente, como *Liberdade, Liberdade* e *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, que após o show o grupo *Opinião* nos traz, é possível perceber o quanto acaba havendo realmente uma necessidade de revisar quais são os focos que se deve ter então,

³³ Op. cit. p. 152

e “novas fontes para se pensar a relação entre objetivos político-ideológicos e preceitos estéticos.”³⁴ O próprio Vianinha já demonstra em textos produzidos durante esse período fora do Opinião (como *Moço em Estado de Sítio*, de 1965, e *Corpo a corpo*, de 1966³⁵) a tentativa de aprimoramento e de continuidade do que se buscava anteriormente.

No último capítulo de seu livro, Maria Silvia Betti vai permear já o fim da vida de Vianinha, situando sua análise a partir de por volta do ano de 1968, momento em que o dramaturgo começa a trabalhar também na TV, ressaltando-se nesse momento o quanto as dificuldades no trabalho do artista, principalmente no teatro ideologicamente de esquerda, vão se atenuando. Na TV, apesar das tentativas, não há tanta liberdade para que se possa continuar com o mesmo viés de atuação anterior, e na sua produção dramaturgica, temos duas grandes obras, como *Papa Highirte* e *Rasga Coração* sendo censuradas. No entanto, a TV acaba por se mostrar um espaço de trabalho de grande abrangência, e Vianinha consegue aproveitar bem isso, trazendo a tona tanto trabalhos mais voltados ao drama quanto a comédia de costumes, onde é perceptível a continuidade de seu foco em trabalhar o contexto familiar da classe média urbana, mostrando os conflitos nesse âmbito através dos quais se mostram questões bem mais profundas, processo que se percebe sendo abordado desde *Moço...*, e sendo mais profundamente abordado na série de TV *A Grande Família* e na sua última peça *Rasga Coração*.

Ao abordar a família, Vianinha está dando seguimento ao seu projeto dramaturgico voltado à classe média urbana - precisamente a camada que, tendo nutrido expectativas de ascensão social diante da implantação do milagre econômico, viu-se agora alijada e submetida a um processo de esmagamento salarial e de autoquestionamento diante de suas próprias opções.³⁶

As peças *Nossa Vida em Família* e *Allegro Desbum*, acabam por seguir essa vertente, abrangendo os problemas da classe média tanto socioeconômicos como

³⁴ Op. cit. p. 159

³⁵ Maria Silvia Betti durante sua abordagem se refere à peça que foi encenada com o título de *Mão na Luva*, como “*Corpo a corpo* (1966)”, já que este foi o título dado por Vianinha quando a escreve.

³⁶ Op. cit. p. 277

também afetivos, suas dificuldades em lidar com a própria realidade, seus receios e preocupações. E *Rasga Coração* vai ser a elaboração mais ampla de todo esse desenvolvimento do dramaturgo, conseguindo de certa forma envolver esses quesitos já ansiados por ele ao longo de suas obras.

Em sua conclusão, Maria Silvia Betti ressalta a construção de um projeto nacional-popular de cultura, o qual Vianinha acaba sendo bastante participativo, e ressalta-se também a maneira com que o dramaturgo se mantém progredindo junto às mudanças da realidade a seu redor, atuando na busca de mudá-la e mudar-se de acordo com tal.

1.4 - A análise historiográfica de um dramaturgo inserido de corpo e alma em seu tempo, de Rosângela Patriota

O ultimo dos livros a ser abordado nesse momento é a obra da Historiadora Rosangela Patriota, *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*, onde são enfocadas suas reflexões acerca do trabalho do dramaturgo, sendo o foco principal da autora analisar a peça *Rasga Coração* e sua importância dentro não apenas da obra de Vianinha, mas também sua relevância dentro do teatro brasileiro. A busca por entender, através do diálogo existente entre a construção teatral e a realidade na qual ela se insere, um pouco da estrutura sócio-política do país, é algo que vai permear a obra de Patriota e trazer grandes elucidações sobre a importância do teatro engajado nessa perspectiva.

Algo de destaque que a autora traz já em sua introdução é o fato de a obra de Oduvaldo Vianna Filho ter ficado em voga por certo tempo após sua morte, ou seja, no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, tendo sido encenadas com grande sucesso nesse período, inclusive suas obras que no momento imediato à escrita foram barradas pela censura também vem à tona nesse período, mas que com o início da reabertura política e o fim da ditadura militar, já parecem não possuir a mesma pertinência que apresentavam anteriormente. Ela ressalta que:

Talvez um dos elementos explicadores deste procedimento seja o fato de que durante o período militar construiu-se uma 'cultura de oposição', presente no teatro, no cinema, na música, na literatura, entre outras formas de manifestação, permitindo que se estabelecesse

uma 'identidade' entre produtores e consumidores de bens culturais, propiciada pelo engajamento artístico, que se tornou uma das pilstras da resistência democrática.³⁷

Não há dúvidas, no entanto, da atualidade de muitas de suas peças. Para além das questões políticas pertinentes a realidade tão conturbada do país durante sua vida, o retrato das questões cotidianas, dos conflitos do ser humano, intrínsecos a este não importando a época, certamente são aspectos que se destacam.

Como já foi dito anteriormente, o foco principal da autora é a peça *Rasga Coração*, e é sobre esta mesma que ela se deterá em seu primeiro capítulo, ressaltando sua importância como obra que retrata a resistência democrática contra o regime militar, e que mostra claramente a busca do dramaturgo de retratar a luta e o engajamento político do homem comum que busca por mudanças. Ela destaca o contexto político do Brasil na década de 1970, momento em que o fechamento político e a censura se tornaram mais fortes, e *Rasga coração*, tendo sido finalizada em 1974, acabou sofrendo com essa proibição, mesmo tendo sido premiada no VI Concurso de Dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro (SNT) nesse mesmo ano.³⁸ Somente em 1979 a peça pode ser encenada, ano em que finalmente a censura se abrandou, e outra obra de Vianinha que também havia sido proibida é liberada, *Papa Highirte*. Ao refletir sobre a peça nesse âmbito, Rosângela Patriota recorre à imprensa da época, desenvolvendo extensa análise documental para isso, e buscando perceber como se deu a repercussão desde a sua proibição até a sua liberação cinco anos depois. Sobre essa busca de recuperar a peça na luta contra a censura, a autora destaca que:

Por este viés, quando a peça de Vianinha é recuperada como um dos momentos da luta contra a censura, uma vez que a sua proibição é um dos exemplos mais acabados, percebeu-se que o resgate ocorreu em três níveis, pelo menos. 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,

³⁷ PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999. p. 16

³⁸ Op. cit. p. 28

mesmo tendo sido privada de estar em cena no seu momento adequado, isto é, contemporâneo à sua elaboração, *Rasga coração* foi qualificada como obras de arte e a 'obra-prima' de Oduvaldo Vianna Filho.³⁹

Percebe-se, assim, que havia uma indignação bem geral em relação a esse não reconhecimento da importância desta obra, com a mesma se tornando fator culminante de uma repressão que já estava em situação extrema, requerendo realmente uma mobilização da imprensa e do teatro para que esse cerceamento chegasse ao fim.

O segundo capítulo se inicia com o destaque sobre os críticos teatrais e sua contribuição e importância na construção da história do teatro brasileiro, destacando principalmente os que se detiveram na carreira e obra de Vianinha. Ela foca em analisar ao longo do capítulo as críticas ao dramaturgo através de suas peças, permeando, dessa forma, como foi se construindo o próprio olhar da crítica sobre o desenvolvimento de Vianinha como dramaturgo. Nessa reflexão que acaba se seguindo quase de forma cronológica, Rosângela Patriota inicia sua análise com a recepção da primeira peça do dramaturgo, *Chapetuba futebol clube*, abordando também nesse mesmo momento *A mais valia vai acabar*, *Seu Edgar*, ambas sendo peças nas quais já se destaca o teor político-social de abordagem de Vianinha. *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* também se destaca, nesse sentido, ao trazer a cultura nordestina para a sua construção, abrangendo assim um teor mais popular nessa obra escrita em parceria a Ferreira Gullar, já no contexto do grupo Opinião. Sobre este, Rosângela destaca:

As considerações sobre a peça permitiram evidenciar que, antes de qualquer premissa, buscou-se mostrar que a encenação explicitava idéias que deveriam ser defendidas, bem como propostas que poderiam ser encampadas nas discussões em torno da constituição de um 'teatro brasileiro', no qual o compromisso com o 'popular' teria de ser entendido não mais como a 'presença das camadas subalternas' nos palcos, mas como resgate do folclore, da literatura de cordel e demais manifestações elaboradas por determinados segmentos da população brasileira.⁴⁰

³⁹ Op. cit. p. 50

⁴⁰ Op. cit. p. 62

Dentro dessa perspectiva, a peça *Dura Lex Sed Lex, no cabelo só Gumex*, também vem para essa análise, na incursão de trazer de volta o teatro de revista. Voltando-se para a crítica desta, percebe-se que essa incursão não foi bem recebida, obtendo bem menos elogios que as obras anteriores. Já o próximo trabalho, *A longa noite de Cristal*, obtém uma recepção bem melhor por parte da crítica, começando a ser ressaltadas, inclusive, as questões mais voltadas para os conflitos existenciais inerentes ao ser humano para além da abordagem política, sempre tão pautada nas obras de Vianinha.

Essa é uma questão importante, pois que, em grande parte de suas peças a crítica se atinha ao engajamento político presente nestas, deixando-se um tanto de lado as questões mais voltadas para os problemas comuns do homem. O mesmo permanece quando o foco se volta para a peça *Corpo a corpo* e para *Nossa vida em família*, sendo obras as quais abordam esses tipos de conflitos ainda mais claramente, permeando os dois caminhos: o engajamento sócio-político e os conflitos do indivíduo. E *Allegro Desbum* também aparece de certa forma nesse contexto, encaminhando a abordagem para o campo da comédia.

Continuando nessa incursão sobre a imprensa, a ênfase da autora é no destaque que *Papa Highirte* e *Rasga Coração* apresentam a partir de 1979, com a liberação pela censura. O impacto que estas causam é grande, e principalmente *Rasga Coração* consegue fazer emergir o interesse em discutir e se aprofundar nas obras de Vianinha e no seu legado. É nesse momento que *Moço em Estado de Sítio* e *Mão na Luva* vem à tona. *Moço*, escrita em 1965 e encenada pela primeira vez em 1981, acaba sendo analisada pela crítica dentro desse contexto onde se tem as grandes obras do dramaturgo em destaque, algo que certamente influencia o viés de interpretação desta, colocando-a como “precursora” do que seria desenvolvido em *Rasga coração*. Já *Mão na luva*, que foi encenada somente em 1984, muda um pouco o foco, se voltando para a temática do amor e sendo considerada pela crítica uma obra menos acabada.

No terceiro capítulo de sua análise, Rosangela Patriota traz alguns estudos já feitos sobre a trajetória de Vianinha, destacando os trabalhos de Carmelinda Guimarães, Maria Silvia Betti, Denis de Moraes e Leslie Damasceno, estudos estes desenvolvidos no ambiente acadêmico, excetuando-se o trabalho de Denis de Moraes, de cunho biográfico, ressaltando assim os diferentes vieses acerca do dramaturgo e sua obra, e partindo então para uma análise mais detida da formação de Vianinha, abrangendo sua

passagem pelo CPC e pelo Arena, período no qual aparecem suas primeiras obras de destaque: *Chapetuba*, e *Bilbao, Via Copacabana*. É partindo daí que a autora passa a sua própria análise da dramaturgia de Vianinha, buscando discutir historicamente a sua produção, colocando em análise também suas bases teóricas e ideológicas claramente ricas em sua obra. Essa análise permeia essa época citada acima, em que Vianinha perpassa O Arena e o CPC da UNE, percebendo-se nesse período, que decorre entre fins da década de 1950 e início de 1960, o engajamento político que acabará por se fazer presente ao longo de toda sua obra. Patriota destaca que Vianinha:

Desenvolveu uma prática teatral comprometida com o momento histórico, na busca de uma ‘dramaturgia nacional’. De maneiras diferenciadas procurou colocar no palco representações da sociedade brasileira, evidentemente, articuladas no interior do modo de produção capitalista.⁴¹

O papel de denúncia social colocado em suas peças se realça, e é possível perceber que o dramaturgo procura ir além desse papel, tentando fazer com que sua escrita alcance um caráter de intervenção nessa realidade, para que fosse verdadeiramente desenvolvida uma ação sobre esses problemas tratados em seus temas.

Passando ao golpe de 1964, momento histórico que se destaca principalmente dentro da presente análise que se quer desenvolver nesta monografia, destacam-se as peças que foram escritas nesse período, mesmo não tendo sido encenadas contemporaneamente. Temos assim em foco, *Moço em estado de Sítio*, *Mão na Luva*, *Papa Highirte* e *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, e algo interessante que a autora revela sobre tais obras, é que apesar de terem sido escritas logo após 1964, não se percebe referências explícitas vinculando tais peças aos acontecimentos do golpe.

Nesse sentido, quando se elabora a periodização de peças, *Moço em Estado de Sítio* junto com *Mão na Luva* (1966) são sempre pensadas posteriormente, garantindo ao conjunto uma unidade temática e ideológica. Por essa via, evidenciar a contemporaneidade de *Moço...* e de *Se correr o Bicho...* é, indiscutivelmente, revelar que o pensamento de Vianinha não foi linear. (...) Revelou tanto o intelectual de ‘classe

⁴¹ Op. cit. p. 106

média' fragmentado, quanto o militante na construção de um trabalho de resistência política e cultural⁴²

Percebe-se no contexto histórico desse pós 1964, que vai havendo, inevitavelmente, mudanças em todos os âmbitos sociais, inclusive no campo artístico. A realidade agora era outra, e seria preciso mudar o foco para essa nova conjuntura. No entanto, devido às diferentes perspectivas de como lidar com essa nova realidade imposta, acontecem grandes cisões, aparecendo os “reformistas” e os “revolucionários” propondo diferentes formas de lidar face ao novo regime e a maneira de desenvolver seus trabalhos nesse sentido. Pensando em sua produção, *Papa Highirte* é uma obra que explicita bem o que Vianinha busca nesse momento, voltando-se para a necessidade de continuar refletindo sobre os rumos da democracia.

No fim da década de 1960 e início de 1970, Vianinha passa a trabalhar na televisão, e a influência desta no contexto cultural brasileiro se ressaltava bastante para o dramaturgo. Assim, suas peças escritas nesse momento, *Corpo a corpo*, *Allegro Desbum* e *A longa noite de Cristal*, trazem de certa forma a preocupação em retratar esse aspecto da realidade mais voltado à indústria cultural, a publicidade e ao homem trabalhando nesse contexto, para depois se voltar a *Rasga Coração*, a qual tem um foco bem mais abrangente, mais focada na abordagem político-socialmente engajada.

Provavelmente o que mais se ressaltava na obra de Vianinha, é a sua maneira de lidar com o engajamento político em suas peças, mas sempre ressaltando as especificidades do sujeito como ser humano, pensando suas angústias, suas indecisões e suas dificuldades perante a realidade que o cerca e na qual ele se insere, modificando-a e sendo modificado por ela nessa inconstância que a vida traz. Como destaca Rosângela Patriota, ele “acreditou na luta de classes como ‘motor da história’, mas não se tornou escravo do conceito, pois as suas temáticas foram se redefinindo nos momentos vivenciados.”⁴³ Ele mesmo se insere nesse exemplo de homem que retrata, mostrando a importância que existe em mudar o foco de acordo com o que a realidade traz, e saber trabalhá-la a partir disso. O debate precisa ser contínuo, e o dramaturgo buscou desenvolvê-lo sempre.

⁴² Op. cit. p. 115

⁴³ Op. cit. p. 137

O quarto e último capítulo que Rosangela Patriota nos traz se volta para a análise da última peça do dramaturgo, sendo este o foco do trabalho da autora, *Rasga Coração*, pensando as discussões político-ideológicas que esta traz, sua estrutura, sua proposta temática, a ampla pesquisa feita pelo autor sobre o contexto histórico desde os anos 1930 até o momento em que a obra é escrita e que contempla a abrangência da discussão que o dramaturgo propõe, além de trazer as características que o próprio possui e que permeiam claramente essa obra tão marcante na sua dramaturgia e na história do teatro brasileiro.

2 – Moço em Estado de Sítio: uma obra sob e sobre o impacto do golpe

Detendo-se propriamente sobre a peça foco deste trabalho, podem ser encontrados diversos elementos a serem trazidos para análise, pensando-se em *Moço em Estado de Sítio* como uma obra produzida em um determinado momento e contexto, estabelecendo diálogo com os mesmos, os quais são de importante apreensão para o estudo que se deseja desenvolver no momento.

A peça se divide em três partes, narrando a história de Lúcio, rapaz de classe média, formado em direito por desejo e insistência do pai, e que participa de um grupo de teatro com os amigos, apresentando em bairros do subúrbio, peças que levam mensagens de cunho político e com ênfase na conscientização sócio-política do proletariado. Porém, Lucio possui muitas divergências com as atividades do grupo, principalmente com Bahia, um dos integrantes, e que é quem escreve e dirige as apresentações. Suas desarmonias aparecem não apenas no sentido das opiniões diferentes a respeito do trabalho que está sendo realizado, mas também de cunho sentimental, já que Bahia namora Suzana, personagem à qual Lucio também demonstra ter grande afeto. Além disso, Lucio também possui divergências com seu pai, Cristovão, que procura arrumar emprego para o filho em um escritório de advocacia mesmo contra a vontade deste. A mãe, Cota, é dona de casa e se dedica a cuidar desta e dos filhos. Lucia, irmã de Lucio, está grávida de Estelita, amigo deles, o qual não se mostra muito inclinado a assumir um filho. E uma figura que merece destaque é a de Jean Luc, amigo de Lucio e do grupo, personagem que está sempre mostrando um lado um tanto cômico das situações, e que parece trazer a tona de forma bem clara os problemas dos personagens durante a trama. Tem-se também a personagem Noemia, com a qual Lucio mantém um caso e a qual sempre procura em seus momentos de “fuga”.

No início da peça esses personagens vão sendo apresentados, tendo-se na primeira cena uma peça do grupo de Bahia sendo encenada, e ao fim as discussões que perpassam os problemas do grupo; como a falta de dinheiro para manter-se levando as encenações aos bairros mais periféricos e as cisões dentro do próprio grupo devido a discordâncias sobre o andamento das atividades. Lucio aparece logo depois em casa, ressaltando-se nesse momento suas discordâncias com o pai, e posteriormente no bar, conversando com Estelita, Lucia e Jean Luc, em um diálogo acerca de fazer teatro

político, como fazê-lo e para que/para quem fazê-lo, situação esta que já destaca o teor metalinguístico de *Moço em Estado de Sítio*, ao se trazer esses problemas para abordagem. O fim da primeira parte se dá com Lucio e Jean Luc saindo pelas ruas usando lança perfume e praticando pequenas contravenções. Ele passa alguns dias sem dar notícias aos pais, e quando vai ao encontro de Bahia, o mesmo o leva pra casa, e Lucio então decide acatar a decisão do pai de trabalhar no escritório de advocacia de um amigo dele.

Na segunda parte da peça, então, Lucio vai trabalhar no escritório de advocacia de Dr. Etchevarrieta, mesmo contra sua vontade. Uma peça que ele vinha escrevendo é apresentada ao grupo, no entanto acaba não sendo muito bem aceita. Apesar disso, Suzana auxilia Lucio a organizar a sua montagem. Após conseguirem organizar a montagem da mesma, Lucio, no entanto, volta atrás a respeito da situação, e titubeia com Bahia e com o grupo sobre seu conhecimento de que Suzana estava organizando-a.

Depois de todos estes problemas com o grupo, Lucio se sente culpado por abandonar Suzana que o apoiava. Jean Luc através de indicações de Estelita consegue um emprego para Lucio em um jornal. O protagonista resolve manter-se trabalhando nas publicações deste, apesar do material ir contra algumas das idéias e opiniões que ele parecia ter anteriormente. Ele começa a gostar do trabalho, das ideias que Bandeira, coordenador do suplemento que publicam, traz, e se torna amante de Nívea, irmã do dono do jornal.

Ao final da segunda parte, Lucio tem uma grave discussão com o pai, por ter abandonado o emprego no escritório de advocacia sem dar satisfações. Ele vai morar sozinho em um apartamento já no início da terceira parte da peça. Enquanto isso, devido à pressão do pai, Lucia faz um aborto. Lucio se afasta do grupo de teatro de Bahia, e estes vão progredindo cada vez mais. Galhardo, irmão de Nívea e dono do jornal, fica insatisfeito com as publicações de Bandeira, e este acaba por se demitir devido às restrições que Galhardo quer impor ao suplemento deles. Logo após, Jean Luc é encontrado morto, tendo cometido suicídio. Lúcio recebe uma proposta de Galhardo, de fazer um trabalho para uma revista anticomunista que lhe renderia um bom dinheiro. Ele titubeia e diz que não aceita, mas fica bastante inquieto. Quando chega em casa, trata Nívea e seus pais mal, sendo que seu pai fica insistindo que ele publique no jornal sobre quaisquer irregularidades que são descobertas no dia a dia.

Em uma das últimas cenas, Lúcio está participando de uma reunião do grupo de teatro novamente, discutindo o apoio a uma greve de estudantes que está acontecendo. Bahia é contra, mas Lúcio e alguns outros defendem o apoio e assim eles resolvem ir à manifestação. No entanto, durante um confronto com a polícia, Lucio deixa Suzana em meio à grande confusão e foge, e a última cena é focada nele chegando em casa, e conversando com Nívea, dizendo que ama Suzana mas que a deixou durante o confronto, mostrando bastante remorso e culpa.

Focando a análise nos personagens da obra, é possível começar a compreender mais sobre a sua estrutura e sua organização. Sendo assim, iniciando essa análise pelo personagem Lúcio, o protagonista da história, já encontramos elementos de grande destaque. A maneira como Lucio se apresenta ao longo da peça vai se construindo de forma a enfatizar a dificuldade do personagem em lidar com as suas idéias e anseios, os quais deseja por em prática e realizar por acreditar neles, mas ao mesmo tempo sentindo o peso das cobranças de quem está ao seu redor e o peso das consequências de lutar para por em práticas estas idéias. Tais fatos são percebidos desde o início da peça, quando, devido à insistência do pai, ele acaba cedendo e indo trabalhar em um escritório de advocacia, já que sempre se encontrava em dificuldades financeiras e pedindo dinheiro emprestado a várias pessoas.

Assim, é interessante e ao mesmo tempo complexo tentar compreender o que faz Lucio ficar tão inerte à vida e apresentar tamanha falta de ânimo ou iniciativa perante as dúvidas e dificuldades a serem enfrentadas. Isso é perceptível em diversas cenas, onde Lucio aparece sempre deitado olhando fixamente para o teto, como que sem saber o que fazer. A sua postura perante as situações acaba sendo muito contraditória, como se ao mesmo tempo em que quisesse algo, não estivesse disposto a lutar por isso, algo que se percebe já no início da peça, quando terminaram a primeira encenação do grupo:

LÚCIO - Me arruma um dinheiro?

BAHIA - Não dá.

LÚCIO - Três mil réis.

BAHIA - Não dá. Eles não pagaram. (BAHIA SAI. LÚCIO PARADO. SUZANA ARRUMA)

LÚCIO - Então porque fez o espetáculo, hein? (TEMPO) A filosofia qual é? Sem dinheiro, se mete em subúrbio, faz um espetáculo, não volta mais - se voltar é daqui um ano... A filosofia qual é, Suzana?

SUZANA - Bahia brigou com êles[sic].

LÚCIO - Bahia escreveu a peça, Bahia dirigiu, Bahia brigou com eles, Bahia não me perguntou, Bahia é um estado. Bahia. (TEMPO)

SUZANA - Você não vai nas reuniões, Lúcio. Fala lá. Você não ia fazer um plano prá levantar dinheiro?

LÚCIO - Dinheiro prá montar uma peça que prova que delatar é coisa feia? Isso, acho que tem gente dizendo desde um tal de Judas... Judas, um palestino, lembra dêle? (SILÊNCIO)

Tem é que concentrar num bairro só, Suzana. Fazer um clube, uma associação com o povo, sei lá o que... mas não sair de lá...

SUZANA - Isso custa dinheiro, Lúcio. Você mesmo disse isso na última reunião que foi... Disse que o melhor mesmo era fazer o que a gente está fazendo - levar a peça nos bairros, ganhar apoio, depois fazer um teatro...

LÚCIO - Disse assim, não é? ... Prá ver como eu sou contraditório.⁴⁴

Seu relacionamento com o pai, Cristovão, é bem conturbado, já que o pai sempre cobra que ele busque um trabalho na área de direito e que deixe de lado suas atividades no grupo de teatro, as quais não lhe dão retorno financeiro, e as discussões entre os dois estão sempre permeando a peça.

CRISTOVÃO - (NO FONE) Dr. Etchevarrieta Guimarães, sim? (OLHA NO RELÓGIO) Meio dia e vinte e dois. (NO FONE) Dr. Etchevarrieta? Cristóvão Paulo. Olhe, doutor, já encaminhei o processo de concorrência. Vocês devem ganhar... Ora, é legal, nada a agradecer, é legal... Como indo o Lúcio Paulo no seu escritório, doutor? Não foi?... Mas êle me prometeu que... não, não... estou fazendo confusão... é esta semana que êle vai... é... êle me avisou, eu esqueci, desculpe, que cabeça... Esta semana sem falta. Guarde a vaga, o rapaz está entusiasmado... Obrigado. Muito obrigado. (PÁRA COM O FONE AINDA NO AR. DESLIGA.)

COTA - (ARRUMA COISAS) É melhor você levar capa e guarda chuva. A meteorologia disse que vai haver pancadas no fim do período. (CRISTÓVÃO PARADO) Não vai agora, Cristo? Vai chegar

⁴⁴ VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Moço em Estado de Sítio**. Acervo de peças teatrais da biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). p. 3.

atrasado... (CRISTÓVÃO NÃO RESPONDE. SILÊNCIO. OS TRES PARADOS UM TEMPO GRANDE. LÚCIO ENTRA. ACORDOU AGORA.)

LÚCIO - Que horas são?

COTA - Meio dia.

LÚCIO - Ah, mãe, ah, não pedi prá me acordar às dez horas? Tinha de ir numa reunião. Tinha de ir.

COTA - Eu chamei, chamei e...

LÚCIO - Mas eu tinha de ir, tinha de ir... Não me dá o despertador e...

CRISTÓVÃO - Bom dia. (SILÊNCIO) Como vai indo lá no escritório do Etchevarrieta?

LÚCIO - Mais ou menos.

CRISTÓVÃO - Você não foi lá.

LÚCIO - Fui.

CRISTÓVÃO - Não foi.

LÚCIO - Fui.

CRISTÓVÃO - Falei com o Etchevarrieta agora.

LÚCIO - Eu fui, se ele não tem memória...

CRISTÓVÃO - Quase um mês guardando a vaga, menino, e você... que vergonha, que vergo...

LÚCIO - O senhor quer conseguir um favor do moço, consegue, pai, mas não precisa me pôr no meio...

CRISTÓVÃO - Favor? ... Que fa... Você ouviu?

COTA - Olha a sua hora, Cristo.

CRISTÓVÃO - Tenho cinquenta e sete anos e nunca pedi favor prá ninguém! Com dezessete anos recebi ameaça de morte porque denunciei pelos jornais que o Rodrigues Alves estava morrendo e...

LÚCIO - Chega, pai, eu vou lá, eu vou...

CRISTÓVÃO - Chega, não! Chega, não, moço...

COTA - Vinte prá uma, Cristo, vinte...

CRISTÓVÃO - Tem que dizer bom dia, tem que me dizer bom dia.

LÚCIO - Buenos días, pode dizer em espanhol? Buenos días, buenos...

CRISTÓVÃO - Aqui na minha casa se diz bom dia e se trabalha, e se tra...

LÚCIO - Que trabalha? Trabalha no que? No que se trabalha aqui?

CRISTÓVÃO - Lúcio Paulo, eu...

LÚCIO - Eu vou trabalhar. Trabalhar, não vou só ganhar dinheiro. Não sou papa níquel do mundo.

CRISTÓVÃO - O que é isso? O que é...

LÚCIO - Ninguém vai enfiar moeda no meu nariz, não. Não vou ser pago prá não incomodar ninguém, fechado dentro de casa, lembrando a única vez que minha vida foi ameaçada! (LÚCIO SAI. SILÊNCIO LONGO. LÚCIA VEM ATÉ O PAI COM A REVISTA)

LÚCIA - Olha, pai. Aqui. É um artigo dele. A revista que ele falou. É crítica de cinema.

CRISTÓVÃO - (UM LONGO TEMPO. RESOLVE TOMAR CONHECIMENTO. LÊ)

Enquete é galicismo... chance também... (A LÚCIA) Compre mais uma. Vou mandar prá seu tio... (LÚCIA SAI. SILÊNCIO. CRISTÓVÃO PARADO)⁴⁵

Nesses embates que ele tem com o pai, Cristovão parece transferir ao filho o que não conseguiu realizar para si próprio ao longo de sua vida. É possível ver um pouco das dúvidas e da dificuldade de se manter verdadeiro face aos problemas as quais Lúcio apresenta no próprio Cristovão. Ele está sempre recordando os tempos em que fez uma reportagem sobre Rodrigues Alves e teve grande repercussão, como um grande ato de que se orgulha, mas um momento de certa glória que não mais se repetiu ao longo de sua vida. E em grande parte das cenas ele aparece lendo jornal e telefonando para cumprimentar pessoas que aparecem noticiadas sobre entrada em algum órgão público, aniversários e até falecimentos, buscando assim contatos e favores. Toda essa questão fica clara na cena ao final da segunda parte, quando Lucio discute com Cristóvão e ele expulsa o filho de casa, onde também Lucio fala da insistência que o pai fazia para que seu chefe conseguisse uma oportunidade para ele.

LÚCIO - Arranjei outro trabalho, pai.

CRISTÓVÃO - Irresponsável. Irresponsável.

LÚCIO - Vou trabalhar num jornal.

CRISTÓVÃO - Prá fazer isso, menino? Essas besteiras de novo, irresponsável?

⁴⁵ Op. cit. p. 7/8.

LÚCIO - É. Essas besteiras.

CRISTÓVÃO - Irresponsável. Irresponsável. Claro que ele não falou mais no convite para o Conselho do Ensino Secundário. Claro. E se eu quisesse aceitar?

LÚCIO - Você nunca foi convidado, pai. Nunca foi.

CRISTÓVÃO - O que é?... O que...

LÚCIO - ...foi pedir o emprego, pai, foi pedir o lugar...

CRISTÓVÃO - Cale a boca!

LÚCIO - Foi, mãe, foi pechinchar, ia no escritório todo dia e o Etchevarrieta fugia dele...

CRISTÓVÃO - Mentira! Menti...

LÚCIO - Sabe que ele fugia como o diabo da cruz?...

CRISTÓVÃO - Mentira.

LÚCIO - Ia lá, todo dia, todo dia...

CRISTÓVÃO - Você é mau, menino. Porque você não serve prá nada você é mau...

LÚCIO - O office-boy dizia quando ele chegava lá - ih, chegou o chato... Me empurrou pro escritório prá ver se conseguia alguma coisa na vida... É tarde, pai, é tarde...

CRISTÓVÃO - Não vai dar certo em nada, menino, vai ficar roendo seu rabo, roendo o rabo...

LÚCIO - Já viu sua família? Essa menina parada, grávida... Dona Cota não sabe pegar ônibus, tem medo de ônibus... Eu vou chegar onde você nem pisou, nem viu...

CRISTÓVÃO - Ele pensa que vai dar certo em alguma coisa, Cota! Ele pensa!

LÚCIO - Porque tem que ter espinha dorsal, pai...

CRISTÓVÃO - E não me apareça mais...

LÚCIO - (SAINDO) Espinha dorsal, meu pai! Precisa uma espinha dorsal cravada nas costas! (LÚCIA VAI ATRÁS DELE. SE ABRAÇA EM LÚCIO)

LÚCIA - Deixa eu ir com você...

LÚCIO - Sai, Lúcia... (LÚCIO SAI. LONGO SILÊNCIO)

CRISTÓVÃO - Ele não vai dar certo, Cota. Não vai. Não vai dar certo em nada. (NOVO SILÊNCIO)⁴⁶

⁴⁶ Op. cit. p. 25/26.

Com a mãe, Dona Cota, Lucio parece ter uma boa relação, mas mesmo assim um tanto distante. Ela sempre aparece de forma a apoiar as decisões do marido, mas também demonstrando grande aflição quanto aos problemas com os filhos e aos embates que estes têm com o pai, tentando, assim, apoiar ambas as partes, mas sem deixar de se manter em concordância com o marido. Já Lúcia, a irmã, aparece sempre apoiando o irmão, tendo também, assim, muitos atritos com o pai, principalmente quando Cristovão descobre que a filha será mãe solteira. É mostrado ao longo da trama que ela possui um amor não correspondido por Bahia, e é uma personagem que mostra similaridade com o irmão no sentido de apresentar uma grande inação frente aos problemas e dilemas da vida. Nas cenas em que ela aparece, ela sempre está em casa com os pais, ou com Estelita, mas não existem referências sobre o que ela faz no seu dia a dia.

Bahia é um personagem também importante, ele coordena o grupo de teatro e namora Suzana, sendo que, assim, ele acaba tendo tudo o que Lucio almeja, e seu foco em ocupar o posto que Bahia possui, ou seja, estar num posto de destaque e ter reconhecimento é percebido de forma sutil. No entanto, Lucio demonstra que esse anseio é um tanto vago, é algo que se mantém apenas no seu mundo ideal, pois a sua inércia quanto a agir e realmente tentar fazer alguma coisa que tenha diferença nesse sentido também está presente ao longo da peça.

Suzana, que no início está com Bahia, mas demonstra gostar muito de Lucio, se apresenta um tanto titubeante sobre Lucio a princípio. Ela sente ser necessário ajudar Lucio, apoiá-lo, mas como o próprio não demonstra firmeza em suas ações, ela fica incapacitada de prestar algum auxílio. O final da peça nos traz essa problemática com grande ênfase, quando Suzana apóia Lucio na tentativa de encenar a peça dele, e ele acaba abandonando-a tanto nessa busca quanto no final, quando há um confronto entre manifestantes e a polícia, e ele, que estava a acompanhado, a deixa.

LÚCIO - Eu sou do grupo. Sou fundador. Voltei pra cá. Acho que tem de ir. Lá no jornal chegou um...

BAHIA - Espera um pouco, Lúcio...

TRÊS - É difícil. Difícil decidir.

SUZANA - Eu tenho uma alternativa - a gente vai prá lá, mas faz a peça só com quem não é conhecido. Não se apresenta como grupo. Aí não complica e a gente vai...

TRÊS - É. Não é ruim, não...

LÚCIO - Tem que ir com o nome, senão é o mesmo que não ir...

BAHIA - Espera, Lúcio, pô...

SUZANA - A tua opinião, Bahia?

BAHIA - Não sei. Não consigo saber.

DOIS - Tem outro jeito, não. Vamos lá, com polícia e tudo.

LÚCIO - Isso. Vamos lá. Assim. Vamos lá. (AS PESSOAS SE LEVANTAM. SE ARRUMAM) Sabe o que é, Bahia? Viu, Suzana? Eu pensei... o que falta muito na esquerda brasileira é o momento... perceber - é agora! Sabe? O risco de fósforo... A gente tem paciência demais... Hein? Não, fala o que você acha... (LUZ APAGA. SIRENE DE POLÍCIA ENTRA FORTE. UM TEMPO DE ESCURIDÃO. ABRE. LÚCIO ENTRA NA SUA CASA. SUADO. CORRENDO. VAI COMO UM AUTÔMATO PARA A SUA CAMA. CAI. UM TEMPO LONGO. MEIO CHORA. ESTENDIDO. NÍVEA APARECE. A SIRENE SUMIU DE TODO)

NÍVEA - Demorou prá voltar...

LÚCIO - Nívea... Nívea...

NÍVEA - Que foi?

LÚCIO - Eu amo a Suzana, estava com ela, aí eles vieram com cavalaria... Cavalaria no asfalto... Eu amo a Suzana... Não sei onde estava o Bahia? Onde é que ele estava?... Suzana segurou na minha mão... Nicola pegou uma mesa de bar e atirou encima do cavalo... os copos caíram... estilhaçou vidro... eu vinha com Suzana... Mas eles iam cercar a praça... eu vi que iam cercar a praça... Eu larguei a mão da Suzana e comecei a correr... e ficando gelado... a garganta seca... o ar começa a passar difícil... o ar gruda na garganta... essa greve é de nível muito alto... não está certo... Me deu ânsia de vômito... eu deixei a Suzana... entra um frio de gelo, uma dormência... todo mundo tem medo... quem não tem medo, hein? quem... ? ... o ar gruda na garganta... na reunião eu falava por falar, não era nada daquilo...entrei

num táxi... estou sentindo mal... quero ficar quieto... preciso ficar quieto...⁴⁷

O personagem de Jean Luc é bastante interessante dentro da peça, sua participação na vida de Lucio se destaca em um primeiro momento por certa similaridade à de Noemia, já que está sempre auxiliando nos momentos de fuga do protagonista. No entanto, enquanto Noemia acaba sendo totalmente alheia aos problemas de Lucio, tendo um papel bastante secundário na sua vivência e até mesmo ao longo da trama, Jean Luc demonstra uma lucidez para com a realidade, com os problemas e com as dificuldades de Lucio impressionante. Maria Silvia Betti o define como sendo o “confidente anárquico do protagonista”⁴⁸, e ao final da primeira parte, quando temos momentos nos quais os dois saem vagando pelas ruas, fazendo arruaças e usando lança perfume, percebemos como Jean Luc leva uma vida bem leviana, aparentemente sem preocupações. Contudo, esse aparente desinteresse na realidade não se aplica, quando em vários momentos e em várias falas suas se mostra a perceptibilidade que ele possui sobre o contexto ao seu redor. Percebe-se isso quando Lucio está insistindo que quer encenar a sua peça, mesmo Bahia não concordando e querendo manter o grupo de teatro em outro rumo:

A LUZ ESMORECE. LÚCIO ENTRA. SUZANA E JEAN LUC.

LÚCIO - Como não é justo, Suzana? O grupo não ganhou uma verba? Não vão montar a peça do Teixeira só porque ele é cupincha do Bahia? Então tem que montar a minha peça também. Eu escrevi. Me disseram que tem um deputado do PTB que ficou louco com a peça.

JEAN LUC - Deputado é cara que entende desses troços, viu?

LÚCIO - Tem que montar a minha peça.

SUZANA - Não sei. É que vai dividir o grupo. A maioria não vai querer.

LÚCIO - Então eu vou ficar sentado vendo o Bahia experimentar o mundo. Não. Se dividir o grupo, dividiu. Não estou no mundo de côro, não. Tem que montar minha peça. O Jean Luc disse que arranja um empréstimo num banco! (VAI PEGAR BEBIDA)

SUZANA - Você arranja mesmo um empréstimo?

⁴⁷ Op. cit. p. 38/39.

⁴⁸ BETTI, Maria Silvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo, EDUSP. 1997. p. 213

JEAN LUC - Não sei. Estou sabendo disso agora.

SUZANA - Porque é que ele é assim?

JEAN LUC - Não sei... Acho que ele não quer fazer uma vida; quer fazer mais uma biografia... É cronista dele mesmo... E você? Porque é que você está com ele? Está fazendo ele ficar muito político. O Bahia é melhor prá você. Melhor deixar o Lúcio. (OS DOIS SE OLHAM. JEAN LUC SORRI.)⁴⁹

Mais um desses momentos em que Jean Luc mostra apreender a realidade a seu redor com clareza é quando, após Suzana conseguir organizar a montagem da peça de Lucio e este negar em conversa com Bahia que havia apoiado essa atitude de Susana, Jean Luc parece perceber essa inércia aterradora que Lucio possui e busca emprego pra ele no jornal onde Estelita trabalha:

JEAN LUC - Lúcio está aqui. Ruim. Ruim mesmo. Vê se arranja alguma coisa prá ele fazer. Você não faz parte daquele grupo que vai fazer um suplemento literário e tal... Põe o Lúcio, lá. Eu sei que vocês brigaram mas ele não chegou a dar na sua cara. Afinal você estrumbicou a irmã dele, não é? Põe o Lúcio nesse suplemento. Não quero ele assim... (DESLIGA. SENTA PERTO DE LÚCIO. TIRA O LENÇO) Quer comer alguma coisa?

LÚCIO - Eu amo a Suzana, Jean Luc...

JEAN LUC - Ama porque ela é mulher do Bahia.

LÚCIO - Chorei por causa dela... passei vexame... como é que eu fiz uma coisa dessas? Deixei ela sozinha... Como é que eu faço isso?

JEAN LUC - Você ainda há de fazer coisas piores.

LÚCIO - Eu escrevia esse em todo lugar... esse de Suzana... depois, disfarçava...

JEAN LUC - Foi ela quem meteu na sua cabeça a idéia de montar aquela peça ridícula, não vê? Prá aporrinhar o Bahia? Não vê? Você ainda é bom demais... Cada um tem que aceitar o demônio que Deus lhe deu.

⁴⁹ VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Moço em Estado de Sítio**. Op. cit. p. 18/19

(LÚCIO DORME. JEAN LUC FICA OLHANDO. SENTADO AO SEU LADO. TEMPO) O Estelita vai arrumar um negócio prá você. Por esses dias. Querendo pode ficar aqui...⁵⁰

Em sua penúltima aparição na peça, Jean Luc acaba elucidando muito sobre a própria situação geral, indo de encontro ao que aflige Lucio realmente, mostrando o “estado de sítio” no qual Lúcio se encontra.

ABRE NO BAR. ESTÃO JEAN LUC, ESTELITA E LÚCIA. JOGAM XADRÊS. JEAN LUC RUIM.

JEAN LUC - Eu disse pro Lúcio - pára antes da indignidade... eu disse... Fui na casa dêle, com telefone... 27-8737... me olhou com pena... Aquele pobre coitado, sitiado, me olhando com pena... Cabe? Dei dinheiro prá ele, quantas vezes ficou na minha casa? Ele quer ser alguém de qualquer jeito. Prá ter mulher, não entrar em fita, receber convite de avant-première... Humanidade filha da mãe que não confia nela mesmo... Só tem confiança em eleitos...⁵¹

Esse “estado de sítio”, que o título da peça traz, pode ser claramente comparado ao que vivia a sociedade nesse momento pós golpe militar. Principalmente a classe média, a qual percebe-se se tornar o foco da dramaturgia de Vianinha nesse período, ou seja, a partir de 1964. Rosângela Patriota nos elucida sobre essa cisão na realidade que acaba por deixar atônito principalmente esse setor da sociedade, pontuando que

Esta peça constrói, em verdade, um diálogo com o intelectual de classe média que, em momentos anteriores a 1964, apresenta-se como ‘porta-voz’ das camadas populares da sociedade e interpretou essa experiência dentro de uma perspectiva revolucionária. Nesta situação (pós golpe), a PERPLEXIDADE veio tomar o lugar da CERTEZA. Ao lado disso, surgia a pergunta: de que forma a sua atuação deveria ser construída? Que situação é essa que estava sendo vivenciada?⁵²

⁵⁰ Op. cit. p. 23.

⁵¹ Op. cit. p. 31.

⁵² PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha, um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999. p. 113

Lucio é a figura que mostra com clareza essa dificuldade em assimilar a realidade e enfrentá-la, mas também é possível perceber isso em personagens secundários, principalmente Lucia, sua irmã, como já foi citado anteriormente, seus pais, Cota e Cristovão, também evidenciam, mesmo que de forma sutil, certa estagnação frente a vida, e também pode-se incluir Jean Luc, que em seu modo de agir inconseqüente chegando a própria autodestruição ao final da trama, também explicita a impotência perante a realidade. Maria Silvia Betti destaca essa imprecisão nas ações das personagens ao enfatizar que

É extremamente ambígua a moralidade da família de Lucio, em *Moço em Estado de Sítio*, fazendo-se preservar através do aborto a que se submete a irmã, Lucia. Da mesma forma, é ambígua a ética do pai, que garante o emprego para o filho, através do vicioso ‘pistolão’ e se refere ao cargo que lhe foi negado como tendo sido recusado por ele próprio em nome de escrúpulos que não existiram.⁵³

No entanto, ao mesmo tempo em que percebemos toda essa inércia, principalmente por parte de Lucio que na sua busca por opções e propostas diferentes, se contradiz todo o tempo, a figura de Bahia é quase um contraponto ao nosso protagonista, pois consegue se manter coerente frente as dúvidas e dificuldades, decidido e atuando de acordo com o que acredita, apesar das dificuldades. Betti explicita sobre isso que Bahia e Jean Luc seriam os opostos entre os quais Lucio fica oscilando, mas acabando por não se ater nem à coerência de um e nem à rebeldia característica do outro.⁵⁴ Além disso, outro ponto interessante que Betti nos traz é a questão da cisão da integridade que o protagonista sofre, ao tentar

(...) realizar uma escolha em que não seja preciso abrir mão de nenhum interesse ou conveniência. (...) Lúcio deseja tanto a liderança do grupo teatral, exercida por Bahia, como o prestígio proporcionado

⁵³ BETTI, Maria Silvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo, EDUSP. 1997. p. 212

⁵⁴ Op. cit. p. 213

pelos cargos de Estelita e Bandeira, com cujas demissões ele se beneficia.⁵⁵

É nessa cisão que notamos a esfera do pessoal, dos desejos e sonhos, se mesclarem a esfera do político. Lucio tem colocadas a prova, todo o tempo, as suas convicções políticas, as quais, muitas vezes, são conflitantes com suas ambições sentimentais ou, simplesmente, não poderão ser facilmente corroboradas no modo de vida em que ele se encontra, exigindo dele que se posicione verdadeiramente frente as situações. A questão, no entanto, é como fazê-lo nesse novo panorama que ainda mal se pôde assimilar?

⁵⁵ Op. cit. p. 217

3 – A dramaturgia de Vianinha após o “estado de sítio”

O marco que *Moço em estado de sítio* faz na obra de Vianinha é pontuado por diversos estudiosos da obra do dramaturgo. É realmente consenso que, enquanto antes de 1964, o foco era o teatro como concretização da ideologia marxista, buscando-se assim o engajamento político da arte, discutindo a mudança das estruturas exploratórias ao proletariado; após o golpe o foco de discussão necessita mudar, e não mais apenas o proletário, o trabalhador, ou as classes mais baixas precisam entender o contexto em que se encontram e descobrir alternativas de uma vida melhor, mas a classe média também terá que se incluir na luta pela liberdade que agora não mais possui. Como ressalta Patriota:

Este procedimento marca uma ruptura significativa com concepções anteriores, nas quais os conflitos estavam localizados no processo histórico e na estrutura social, independente das personagens, porque elas ilustravam, no palco, questões que só poderiam ter resolução fora dele. As personagens em *Moço...* não são estereótipos, nem foram definidas pela classe social. Elas possuem dúvidas e angústias diante das alternativas que, neste momento, não se reduzem mais ao ‘nacionalismo’ versus ‘imperialismo’.⁵⁶

Percebendo-se a abordagem que Vianinha apresentava no início de sua carreira como dramaturgo, em peças como *Chapetuba Futebol Clube* (1959), *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar* (1961) e *Quatro Quadras de Terra* (1963), temos um dramaturgo que está se aventurando na escrita, com ótimas experimentações e sendo bem aceito pela crítica nessas incursões.⁵⁷ Abordando temas de esquerda em diversos âmbitos, temos em *Chapetuba...* o futebol se tornando cenário para a discussão, *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*, a mais didática a tratar do assunto, busca no humor o seu destaque na intempérie entre os *Capitalistas* e os *Desgraçados*, e *Quatro Quadras de Terra* vai

⁵⁶ PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha, um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999. p. 113.

⁵⁷ Uma análise mais detalhada sobre a recepção pela crítica das encenações das obras de Vianinha pode ser encontrada no capítulo 2- Críticos, crítica e dramaturgo: a construção da obra. In: PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha, um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

para a questão agrária. Esse contexto seria mais bem aprofundado com a peça *Os Azeredos mais os Benevides*, que também trata da questão rural, escrita em 1964, mas que foi impossibilitada de ser encenada devido ao golpe. A partir dos acontecimentos deste ano, então, as produções teatrais deixam de ter o intuito apenas de denunciar as mazelas sociais e intervir na luta política, suscitando debates e agitação⁵⁸, mas também começam a trazer a tona questões mais intimistas e existenciais, do ser humano frente seus próprios conflitos e incertezas, e não mais apenas o seu anseio e o que precisa ser feito na sua realidade para que tal aspiração se torne real.

Destarte, o que se vê nesse primeiro momento de Vianinha como dramaturgo, com relação às suas personagens é que

as personagens não foram construídas com base em motivações particulares, tampouco ancoradas em perfis psicológicos que possibilitam o delineamento de angústias interiores (dramas pessoais), conflitantes com motivações particulares de outras personagens. Vianinha, pelo contrário, elaborou personagens que representaram estereótipos ou forças sociais.⁵⁹

Abordando a sua dramaturgia após o golpe militar, temos como obras destacáveis o show *Opinião* (1964), as peças *Moço em Estado de Sítio* (1965), *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1966), *Mão na luva* (1966), *Meia volta vou ver* (1967), *Dura Lex, Sed Lex, no Cabelo só Gumex* (1967), *Papa Highirte* (1968), *Corpo a Corpo* (1970), *A Longa Noite de Cristal* (1970), *Nossa Vida em Família* (1972), *Allegro Desbum* (1973) e *Rasga Coração* (1974). É dentro do grupo Opinião, o qual se forma a partir do show, que são desenvolvidas e encenadas as peças *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* e *Meia volta vou ver*. *Moço...* e *Mão na Luva* não são encenadas contemporaneamente a sua escrita, o que mostra como a produção de Vianinha foi bastante heterogênea, não seguindo uma linearidade de pensamento apesar das suas abordagens e obviamente de seu desenvolvimento natural como artista, pois estas duas obras são bastante distintas das outras citadas, escritas e encenada no mesmo período, devido ao seu tom mais intimista. Sobre esse viés de abrangência, Patriota traz uma interessante constatação, destacando que

⁵⁸ PATRIOTA, Rosângela. Op. cit. p. 107

⁵⁹ Op. cit. p. 108

Evidenciar a contemporaneidade de *Moço...* e de *Se Correr o Bicho...* é, indiscutivelmente, revelar que o pensamento de Vianinha não foi linear. Comportou, pelo contrário, dúvidas, angústias e insatisfações, bem como explicitou que o comprometimento ideológico e político com o PCB não impediu o sentimento de perplexidade e derrota. Revelou tanto o intelectual de “classe média” fragmentado, quanto o militante na construção de um trabalho de resistência política e cultural.⁶⁰

Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come, como Patriota ressalta em sua análise, vai trazer através do humor a discussão das novas dificuldades a serem enfrentadas, enquanto *Moço...* o faz através do impasse e da perplexidade. O mesmo ocorre com o show *Opinião*, que traz sua resposta ao novo regime instaurado na resistência, a qual é realmente a necessidade mais urgente de imediato.

3.1 Mão na Luva (1966)

Já a similaridade entre *Moço...* e *Mão na Luva* é enorme. A autora Simone Mello Zaidan discute essas semelhanças ao longo de sua dissertação de mestrado, defendida em 2011, com riqueza de detalhes. Os dois textos possuem como característica indelével a crítica aos intelectuais de esquerda, fato que, segundo vários estudiosos do dramaturgo, pode explicar o porquê de ambas as obras não terem sido trazidas à discussão no círculo de Vianinha durante aquele período. No caso de *Moço...*, sabe-se que o texto foi lido para algumas pessoas, e que chegou a ser programada sua encenação⁶¹, contudo, essa crítica a classe média intelectual e sua atuação no teatro tão escancaradamente tratada na peça pode ter tornado-a desinteressante para o que o grupo desejava desenvolver naquele momento. Já no caso de *Mão na Luva*, a obra ficou dezoito anos inédita a todos, e a discussão levantada sobre isso é de que a peça teria uma abordagem que não se apropriaria ao que se estava produzindo no momento, sua

⁶⁰ Op. Cit. p. 115

⁶¹ Segundo Zaidan, foi relatado por Maria Silvia Betti que a peça constava na programação de *Liberdade, Liberdade* como futura produção do *Opinião*. In: ZAIDAN, Simone Mello. **O tempo em cena: experimentação dramática em Mão na Luva, de Oduvaldo Vianna Filho**. Dissertação (Mestrado) ECA-USP, São Paulo, 2011. p. 50.

temática mais focada no amor, enfatizando o relacionamento conjugal e as discussões deste casal como foco mais central do que a resistência democrática, pode ser o que a tornaria desinteressante. No entanto, isso se mantém no âmbito das especulações, e não é possível saber claramente porque o dramaturgo resolveu mantê-la assim.

Outro ponto de destaque na similitude entre as obras é o nome dos protagonistas, ambos se chamando Lucio - em *Moço...* Lucio Paulo Bastos Seabra, e em *Mão na Luva* Lucio Paulo Freitas, contudo seu nome é pouco mencionado, sendo sempre referido apenas como “Ele”. Ambos são de classe média, e suas ações são fortemente questionáveis frente a o que defendem e acreditam. As questões políticas são bem menos explícitas ao longo desta do que em *Moço*, pode-se dizer até mesmo que elas aparecem de forma bem sutil.

No mesmo caminho do Lucio de *Moço*, o Lucio de *Mão na Luva* também aceita trabalhar em uma revista com a qual não concorda, e escreveu um romance que não obteve grande sucesso, algo similar ao caso da peça que Lucio escreve em *Moço*, a qual não é bem aceita por seus colegas do grupo de teatro. Apesar de serem apenas dois os personagens de *Mão na Luva*, são mencionados constantemente mais dois outros personagens, os quais parecem ter muito importância na vida do casal: Bandeira Pessoa, o patrão de Lucio na revista, e Carlos Felipe da Silva Portela, colega de trabalho de Lucio. A protagonista masculina mostra titubear muito com relação a sua permanência na revista embora seja uma revista condizente com o governo, uma revista como ele mesmo diz, “metade vendida”, sendo que quando sua esposa o pressiona sobre isso ele sempre traz inúmeras justificativas: de que sua saída teria graves consequências, que o patrão, Bandeira - mais uma semelhança, pois que seu patrão tem o mesmo nome de um dos colegas de trabalho de Lucio de *Moço...* no jornal - não permitiu que ele se demitisse. E, além disso, quando seu amigo Portela sai e vai desenvolver o trabalho no qual tanto ele quanto Lucio acreditavam, ele acaba assumindo o posto de Portela na revista. Lucio Paulo de *Moço...* também passa pela mesma intempérie, quando o dono do jornal, Galhardo, oferece que ele substitua Bandeira. E, como é destacado na análise de Simone Mello Zaidan, o personagem Portela, de *Mão na Luva*, pode ser comparado a Bahia, no sentido de que ambos fazem essa contraposição à falta de coerência ética dos respectivos protagonistas, conseguindo seguir com suas convicções sem a hesitação que tanto se destaca.

Certamente, o que se destaca em *Moço em Estado de Sítio - e Mão na Luva* também nos traz esses aspectos um tanto pioneiros - é como a partir desta obra, o viés de abordagem de Vianinha, e até mesmo muitas das características que encontramos aqui, serão recorrentes nas próximas obras do dramaturgo. Ou seja:

O modelo de enfoque dramatúrgico que se coloca para ele é, efetivamente, aquele que atravessará a fase final de sua produção. Certos aspectos de concepção e dados de enredo aqui emergentes serão retomados de forma quase obsessiva em trabalhos posteriores, como se ele procurasse, pela repetição e pela recorrência, proceder à captação de algo que lhe escapasse ou que lhe fosse particularmente difícil de tratar.⁶²

E é realmente algo difícil de tratar, sobretudo nas circunstâncias daquele momento de choque, onde as demandas do trabalho mudaram drasticamente, e de certa maneira será importante fazer um balanço de como se agiu até aqui e o que deveria ser mudado, mudanças estas necessárias não apenas em função da resistência a um governo ditatorial, mas também para se perceber quais as formas mais apropriadas de se fazer teatro engajado politicamente tornando a discussão cada vez mais pertinente.

3.2 Rasga Coração

Rasga Coração, considerada sua obra prima, foi provavelmente a peça com que Vianinha conseguiu atingir essa abordagem tão buscada e que vinha sendo “ensaiada” desde 1965. A semelhança da sua temática com a de *Moço...* é talvez a maior dentre as obras deste período citadas acima, excetuando-se o caso de *Mão na Luva* já discutido. Os conflitos entre pai e filho, que em *Moço...* se apresenta nas discussões entre Cristóvão e Lúcio, se dá em três níveis, já que temos Custódio Manhães, também chamado de 666 ao longo da peça - seu número como agente fiscal do Serviço de Saneamento - pai de Manguari Pistolão (Custódio Manhães Júnior) o qual é pai de Luca (Luis Carlos), e por abranger três gerações, os conflitos são bem mais claros e aprofundados, percebendo-se as especificidades da época em que Manguari era jovem,

⁶² BETTI, Maria Sílvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo, EDUSP. 1997. p. 202.

na década de 1930, onde se percebe o contexto político sendo lembrado nos *flash-backs* em que Maguari lembra o passado e a discordância com o próprio pai, que desejava uma carreira de funcionário público a ele, enquanto ele, como militante de esquerda, queria trabalhar como operário na indústria siderúrgica.

De início, nota-se que as desavenças entre Manguari e Custódio, seu pai, eram bem mais fortes do que as que ele possui com seu filho Luca. Pode-se dizer que ele, por ter sido tão repreendido pelo pai nas suas decisões e nos seus posicionamentos políticos, busca não repreender as lutas do filho. Enquanto o embate entre Custódio e Manguari era a não concordância do pai sobre a militância do filho, Manguari discute com o filho o fato de ele não se preocupar com a militância política essencialmente. Assim, no segundo ato é que percebemos as discordâncias na forma de agir de Luca e na forma como Manguari acredita que se deveria lutar.

Apesar desse seu intuito de militância ainda bastante presente, Maguari mostra no presente, já com 57 anos de idade, não possuir mais tanto empenho nas lutas e resistências que seu filho engendra, como quando Luca é proibido de entrar na escola com o cabelo comprido, e Manguari tenta entrar em consonância tanto com o filho quanto com o diretor da escola, sendo que este abriria uma exceção para Luca. Ele não aceita, e Manguari reflete sobre como a experiência acaba nos tornando bem mais tolerantes, “ou será que a experiência se acostuma de tanto fracasso e não percebe mais as frestas, as portas repentinas. Será que a experiência seja só uma maneira de deixar de perceber a vida?”⁶³ Nesse sentido, Cristóvão de *Moço...* aparece de forma bem diferente de Manguari no sentido político. Apesar de ambos serem funcionários públicos de 57 anos de idade, e terem um passado do qual possuem orgulho, Cristóvão não aparenta ter preocupações mais voltadas a questões sócio-políticas.

Outra analogia possível entre as duas peças é sobre os dois amigos de Manguari quando jovem, Camargo Velho e Lorde Bundinha. Eles formam os dois extremos entre os quais Manguari se encontra, enquanto Camargo Velho se mostra o militante sério, compenetrado em suas ações e convicções, Lorde Bundinha se mostra como um fanfarrão, aparecendo em situações quase cômicas e fora da linha de pensamento que se segue. Da mesma maneira, Lucio possui de um lado Jean Luc, com a sua maneira de

⁶³ VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Rasga Coração**. Coleção Vianninha digital, volume 19, p. 76/77 <http://xa.yimg.com/kq/groups/19145882/1811286844/name/19%2520Rasga%2520cora%25C3%25A7%25C3%25A3o%2520v.leitura.pdf> Acesso em 20 de Janeiro de 2014.

agir quase que alheia aos acontecimentos, e do outro Bahia, se mantendo incorruptível na sua militância e no seu trabalho.

Essa representação tão abrangente que Vianinha faz em *Rasga Coração* é admirável, trazendo novamente à tona a citação de Maria Silvia Betti, quando pensamos sobre a sua busca incessante de tratar a militância de esquerda nesse novo contexto. A fala de Camargo moço talvez seja o que traz a percepção tanto ansiada nesse sentido.

[...] esse foi o erro de vocês... vocês descobriram uma verdade luminosa, a luta de classes, e pronto, pensam que ela basta para explicar tudo... a tarefa nossa não é esperar que uma verdade aconteça, nossa tarefa é descobrir novas verdades, todos os dias... acho que vocês perderam a arma principal, a dúvida. Acho que é isso que o filho do senhor quer... duvidar de tudo... e isso é muito bom... acorda... arrepias as pessoas.⁶⁴

É a crítica ao modo de pensar mais tradicional vindo à tona através da geração de Luca. A peça deixa claro que “a necessidade dos setores de esquerda se repensarem era mais que urgente”⁶⁵, pois as ideias anteriormente seguidas já não alcançariam a meta almejada.

Sobre as reflexões presentes na dramaturgia de Vianinha, Patriota destaca que o dramaturgo buscou ao longo de sua vida refletir sobre a atuação artística numa sociedade de classes, abrangendo os “limites da ética e do compromisso ideológico em uma sociedade de mercado” e o “impacto da indústria cultural na atividade artística e no trabalho intelectual.”⁶⁶ Na virada da década de 1960 para 1970, esse segundo ponto se torna mais presente em sua obra. Ele passa a trabalhar na TV, e talvez isso seja um dos pontos que faz essa discussão vir mais a tona. Assim, continuando a análise das recorrências características de *Moço em Estado de Sítio* dentro de sua dramaturgia no pós 1964, temos nas peças *Corpo a Corpo* e *A Longa Noite de Cristal*, escritas em 1970, mais características que reaparecem. A primeira é o monólogo de Luís Toledo Vivacqua, um publicitário que, assim como Lucio, se vê tendo que escolher entre seus

⁶⁴ Op. cit. p. 116.

⁶⁵ PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha, um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999. p. 185.

⁶⁶ PATRIOTA, Rosângela. *A crítica de um teatro crítico*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 30.

anseios pessoais e os princípios éticos a se seguir. A crítica que é feita a sua atividade como publicitário ao longo da peça deixa clara a discussão acerca da indústria cultural mencionada acima. Vivacqua fica, durante uma noite, questionando suas ações, refletindo se a vida que tem levado, sempre obediente ao patrão, se dedicando a vida profissional e dando pouco valor à família e aos valores sociais comuns, seria realmente digna. Insatisfeito com seu trabalho, ele briga com a noiva, a qual é filha de seu patrão, e ao longo de seu monólogo fica decidido a romper com seu estilo de vida atual. No entanto, ao receber um telefonema do chefe dizendo que há uma excelente oportunidade para ele através das negociações que estão sendo feitas com uma empresa no exterior, ele acaba por desistir das decisões anteriores e aceita a proposta, mesmo sabendo que ocupará o cargo de um colega de trabalho. Lucio recebe também o mesmo tipo de proposta de Galhardo, dono do jornal, de, além de ocupar o lugar de Bandeira, que acaba por se demitir por conta própria ao não concordar com os rumos que o jornal tem tomado, escrever para uma revista anti-comunista por um bom montante de dinheiro.

Em *Moço...* não vemos o desfecho desse momento, sendo que inicialmente Lucio recusa as propostas, mas ao longo de toda a peça, e mesmo no momento final o vemos, ao ser realmente posto a tomar decisões, titubear e acabar aceitando o caminho mais simples, sendo conivente com o que inicialmente se opunha. As atitudes de Vivacqua também vertem nesse caminho, e vemos que apesar de por uma noite ele perceber os problemas em sua forma de agir, ele acaba por se deixar levar pelo sistema.

Já com relação a *A Longa Noite de Cristal*, a comparação acaba sendo pela diferença de atuação dos protagonistas frente aos impasses que aparecem para cada um, com a realidade não deixando de ser esmagadora em ambos os casos. Cristal, apelido que Celso Almeida Gagliano acaba recebendo por sua bela voz trabalhando como radialista e repórter, possui seu grande sucesso no tempo passado, sendo que na atualidade se encontra trabalhando como apresentador de um telejornal. Na vida pessoal, Cristal também passa por muitos problemas, a esposa o deixou e ele se encontra com muitos problemas financeiros. Quando ele dá um furo de reportagem sobre uma mulher que dá a luz na rua por falta de assistência em um hospital, a repercussão é grande. Ele pode voltar ao auge, mas a emissora quer que ele desminta o caso, por questões de patrocínio, e Cristal então acaba sendo demitido. Essa protagonista é totalmente oposto a Vivacqua, ao passo que não se adéqua aos ditames da

lógica do mercado. E apesar de ser posto em embaraçosos momentos de difíceis decisões, ele, ao contrário de Lucio, se mantém íntegro.

Muitos detalhes podem ser ressaltados quando se pensa o desenvolvimento de sua dramaturgia ao longo do tempo. Permanências e rupturas sempre existirão se debruçarmos nosso olhar de forma a acompanhar o processo de amadurecimento de um trabalho nesse sentido. No entanto, voltando-se à questão central da presente análise, é indispensável pensar em como Vianinha sempre se manteve em diálogo com o seu tempo no desenvolvimento de seu trabalho. O que é imperioso pensar ao nos determos sobre a peça *Moço em Estado de Sítio* então é que

A busca revolucionária traduziu-se, após 1964, na conquista das brechas, dos espaços de intervenção e, para isso, foi necessário reavaliar temática e esteticamente o seu teatro. As incertezas e as dúvidas passaram a povoar os conflitos de seus protagonistas. Os limites de suas criaturas foram dados pelo local em que trabalhavam e pelas condições de sobrevivência. Não mais a perspectiva revolucionária, de peito aberto, a caminho do dia que virá, e, com ele, o futuro que só precisava da organização dos homens para se materializar.⁶⁷

Repensar os caminhos trilhados até o momento e compreender o que seria possível fazer a partir de então, em um novo contexto político, era urgente.

3.3 – *Moço em Estado de Sítio* em diálogo com seu tempo

Atendo-se ainda a *Moço em Estado de Sítio* dentro de seu contexto histórico-cultural, no cinema também haverá incursões nessa temática abordada pela peça logo após 1964, sendo que a que podemos ressaltar mais enfaticamente é o filme *O Desafio*, de Paulo Cesar Saraceni, no qual Vianinha atua como o protagonista Marcelo, um jornalista de classe média que se torna amante de Ada, dona de casa burguesa. A partir desse relacionamento amoroso, “o filme sugere a falência dos projetos políticos

⁶⁷ Op. cit. p. 66.

acalentados pela esquerda nos anos cinquentista e inícios dos anos sessenta”⁶⁸. O filme sai em 1965 e a proximidade da sua temática com a de *Moço* chama a atenção no sentido de percebermos como, apesar de na dramaturgia do Opinião nesse mesmo período ser bem mais perceptível a questão da resistência contra o novo regime, era clara a reação de perplexidade perante os acontecimentos em diversos setores de produção cultural.

O Desafio é uma das obras que marca, dentro do Cinema Novo, a virada de abordagem para a classe média, assim como *Moço* dentro da dramaturgia de Vianinha, e o fato de o protagonista se ver sem ação frente aos acontecimentos e a frustração que isso lhe traz também é característica similar ao protagonista Lucio. Contudo, para além das semelhanças, um fato intrigante é que se observa em variadas análises que Vianinha não aprovou o filme. Segundo a mãe do dramaturgo, Deocélia Vianna, o filho a teria aconselhado a não ir assistir o filme, “É uma droga, Deocélia! Você não deve perder seu tempo em ver esse filme!”⁶⁹. Essa crítica ao filme é encarada, segundo Patriota, como uma forma de manter sua defesa às posições do PCB. Assim, “ainda que no interior de sua dramaturgia, Vianinha explicitasse suas dúvidas, nos debates e posicionamentos públicos defendeu as posições do PCB”⁷⁰. Simone Mello Zaidan em seu trabalho destaca outro ponto, ao buscar a análise do pesquisador Jean Claude Bernadet, de que a aliança entre burguesia nacionalista – classe média – proletariado seria algo que ficou para trás, tendo sido uma idéia ilusória e sendo necessário, por isso, repensar o papel da classe média nesse sentido, ela define que Vianinha teria como crítica a negação da importância dessa aliança, que como militante ele continuaria por defender.⁷¹

Entretanto, a crítica de Vianinha com relação ao Cinema Novo não se restringiu apenas a *O Desafio*. Sabe-se que sua condenação ao trabalho desenvolvido por tal setor era ferrenha. O filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, também icônico nesse sentido de discussão pós 1964, tornou ainda mais acirradas as críticas do autor. A recepção do filme pela intelectualidade da época em geral foi excelente, no entanto ele

⁶⁸ RAMOS, Alcides Freire. Oduvaldo Vianna Filho e o Cinema Novo: Apontamentos em torno de um debate estético-político, *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, Uberlândia, v. 1, ano 1, n. 1, p. 5 Out./ Nov./ Dez. 2004. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>. Acesso em 15/01/2014.

⁶⁹ PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha, um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999. p. 114.

⁷⁰ Op. cit. 115.

⁷¹ ZAIDAN, Simone Mello. *O tempo em cena: experimentação dramática em Mão na Luva, de Oduvaldo Vianna Filho*. Dissertação (Mestrado) ECA-USP, São Paulo, 2011. p. 53.

“achava o filme louco, surrealista, alienado, que não contribuía para o conhecimento da realidade brasileira”⁷². De fato, a desaprovação de Vianinha talvez realmente se referisse ao fato da grande elaboração que o Cinema Novo trazia, com sua formação pautada na *Nouvelle Vague* francesa e suas inspirações no que era desenvolvido na Europa, acabar distanciando a discussão a ser desenvolvida, a qual pode acabar ficando em segundo plano com relação ao requinte estilístico que se deseja ter na obra, embora o intuito buscado seja se voltar ao essencial do povo brasileiro. “Em síntese, Vianinha estava criticando a excessiva preocupação dos cinemanovistas com experimentos de linguagem, em detrimento das mensagens de conteúdo político mais imediato”⁷³. Tais inspirações e a busca clara por maior sofisticação acabavam por tornar o Cinema Novo “elitista”⁷⁴ aos olhos de Vianinha, sendo que a formação do Arena e do CPC era mais basal, junto a organizações operárias, mais voltada para a prática local.

Para além de tais discussões, a questão do ineditismo de *Moço em Estado de Sítio* durante tanto tempo se mantém em foco, no sentido de como a sua análise se deu muitas vezes fora de seu contexto, devido a sua encenação ter se dado após muitas de suas peças já terem vindo a tona, incluindo-se entre estas a última escrita pelo dramaturgo, *Rasga Coração*, cuja primeira encenação ocorre em 1979, dois anos antes de *Moço*, que será encenada ainda sob égide do impacto que a anterior causou. Dentro de uma análise a esse nível, apreendendo apenas as críticas a encenação naquele momento, acabamos perdendo detalhes do “novo” trazido por essa obra, tendo sido escrita por Vianinha quando este ainda tinha 29 anos de idade, e trazendo a tona minúcias estilísticas que se sobressaem. Denis de Moraes destaca que

Em termos de construção narrativa, *Moço em estado de sítio* seria uma de suas mais arrojadas e inventivas obras. Em três atos, ele estruturou nada menos que 50 breves sequências, sugerindo locais os mais diversos, numa dinâmica verdadeiramente cinematográfica.⁷⁵

Segundo o diretor da primeira encenação feita, em 1981, Aderbal Júnior, a peça foi lida por colegas, mas não teve grande repercussão, talvez devido às “duvidas do

⁷² MORAES, Op. cit. p. 166.

⁷³ RAMOS, op. cit. p. 6.

⁷⁴ Fala remetida à Hugo Carvana, in: MORAES, Op. cit. p. 167.

⁷⁵ MORAES, Op. cit. p. 150.

herói da peça, a generosidade com que Vianinha critica sua turma e a si mesmo, e, além de tudo, a estrutura cênica ousada”⁷⁶. Ela é então arquivada por Vianinha junto a outros textos, sendo posteriormente entregue por ele a Ítala Nandi, a quem considerava ser ideal para representar Suzana. O texto acabou sendo extraviado na bagagem da atriz durante uma viagem, que o recuperou apenas em 1977. À época, ela mostra o texto ao diretor José Renato, que tenta encená-la, mas esta acaba sendo proibida⁷⁷.

Pensar, então, a peça apenas a partir da sua encenação, é acabar deixando de lado o diálogo que esta possui com o momento histórico em que foi produzida, momento de grande pressão política e de reflexão sobre os rumos a serem tomados na nova conjuntura.

⁷⁶ Op. cit. p. 150.

⁷⁷ Op. cit. p. 151.

Reflexões Conclusivas

Ao se pensar a dramaturgia de Vianinha como um todo, seja de forma cronológica ou não, é perceptível o seu crescimento como dramaturgo sendo refletido no trabalho realizado em cada diferente momento de sua vida, e a relação entre a atuação da realidade em sua obra, assim como sua obra atuante na própria realidade se destaca ao analisarmos seu conjunto. No caso de *Moço em Estado de Sítio*, tal situação é ainda mais proeminente, devido ao momento tão conturbado em que é escrita, trazendo o olhar crítico do autor acerca desse momento e da necessidade de atuação da classe teatral no mesmo.

O foco central desta análise foi trazer à tona a importância de *Moço* para a história do teatro, e ainda mais efetivamente para o teatro de Vianinha, pois que, apesar de nas inúmeras análises sobre a vida e a obra do dramaturgo, ser possível perceber o destaque dado a peça na sua importância como inauguradora de uma nova vertente de atuação dele, com uma escrita mais elaborada e cada vez melhor desenvolvida, o destaque para a sua acuidade dentro do contexto no qual se encontra, levando-se em conta sua estrutura e elaboração estilística em relação ao que Vianinha desenvolve ao longo de sua carreira e não pensando apenas a abordagem que o texto nos traz, parece ser minoritário devido ao grande intervalo de tempo entre escrita e encenação. O fato de não serem claras as circunstâncias porque a peça não foi encenada quando de sua escrita torna esse enfoque analítico ainda mais complexo, e se adentrar exageradamente nestes detalhes torna o trabalho crítico um aparente mero conjunto de conjecturas. Por isso, a questão é pensar em *Moço* como o “divisor de águas” de sua obra, e que os elementos trazidos por ela são de extrema importância para se pensar muito do que Vianinha irá desenvolver até sua última obra.

Se deter, assim, na abordagem da dramaturgia de Vianinha em geral nos traz instigantes minúcias acerca do desenvolvimento da dramaturgia no Brasil durante a segunda metade do século XX, além do panorama político-histórico que ela nos apresenta, com seu engajamento e intenso diálogo com seu próprio tempo.

Referências Bibliográficas

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

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

DAMASCENO, Leslie Hawkins. **Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 1994.

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

MORAES, Denis de. **Vianinha: Cúmplice da paixão**. Rio de Janeiro. Editorial Nórdica, 1991.

PATRIOTA, Rosângela. História - Teatro – Política: Vianinha, 30 anos depois. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, v. 1, ano I, n. 1, p. 5 Out./ Nov./ Dez. 2004. Disponível em: www.revistafenix.pro.br

PATRIOTA, Rosângela. **A Crítica de um Teatro Crítico**. São Paulo, 2007.

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

RAMOS, Alcides Freire. Oduvaldo Vianna Filho e o Cinema Novo: Apontamentos em torno de um debate estético-político, **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, v. 1, ano I, n. 1, p. 5 Out./ Nov./ Dez. 2004. Disponível em: www.revistafenix.pro.br.

ZAIDAN, Simone Mello. **O tempo em cena: experimentação dramatúrgica em Mão na Luva, de Oduvaldo Vianna Filho**. Dissertação (Mestrado) ECA-USP, São Paulo, 2011.