

THAÍS LEÃO VIEIRA

**ALLEGRO MA NON TROPPO:
ambiguidades do riso na dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
U B E R L Â N D I A (M G)
2 0 1 1

THAÍS LEÃO VIEIRA

**ALLEGRO MA NON TROPPO:
ambiguidades do riso na dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho**

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

Linha de Pesquisa: Linguagens, Estética e Hermenêutica.

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

UBERLÂNDIA (MG)
2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

V658a Vieira, Thaís Leão (1977)
 Allegro Ma Non Troppo [manuscrito] : ambiguidades do riso na
 dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho / Thaís Leão Vieira. - Uberlândia,
 2011.
 233 f. : il.
 Orientadora: Rosangela Patriota Ramos.
 Tese (doutorado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de
 Pós-Graduação em História Social.
 Inclui bibliografia.
 1. Vianna Filho, Oduvaldo, 1936-1974 - Crítica e interpretação - Teses.
 2. Diretores e produtores de teatro - Teses. 3. Humor - Teses. 4. Política e
 cultura - Teses. 5. História social - Teses. I. Ramos, Rosangela Patriota.
 II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em
 História. III. Título.

CDU: 792.071.2.027

VIEIRA, Thaís Leão. **Allegro Ma Non Troppo: Ambiguidades do Riso na Dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho.**Uberlândia. 2011. 205f. Tese (Doutorado em História Social) — Programa de Pós-graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr.^a Rosangela Patriota Ramos (orientadora)
Universidade Federal de Uberlândia - UFU

Prof^a. Dr.^a Heloisa Selma Fernandes Capel
Universidade Federal de Goiás - UFG

Prof. Dr. Alexandre Pacheco
Universidade Federal de Rondônia - UNIR

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos
Universidade Federal de Uberlândia - UFU

Prof. Dr. Leandro José Nunes
Universidade Federal de Uberlândia - UFU

Em vários momentos, pensei em desistir deste trabalho; isso poderia ter até acontecido se não fosse o incentivo e a presença de Rachel, Ana Paula, Aguinaldo, Lauro, Miguel, Gedson e Luciano. A eles dedico este trabalho.

e,

aos meus pais: por estarem ali, sempre.

AGRADECIMENTOS

Meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só; meu enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias. E nem todas posso contar...

— CLARICE LISPECTOR

A CONCLUSÃO desta tese significa, para mim, mais do que o período da concretização de um trabalho. O término do doutorado não é apenas a conclusão de um curso, é, antes, o início de novos caminhos a serem seguidos. Deixo a minha gratidão aos tantos amigos que “engrossaram” o coro de que eu iria conseguir finalizar este trabalho, apesar de tantas contingências. Na certeza de que *a gente é tanta gente onde quer que a gente vá e de nunca se está sozinho por mais que se pense estar*. Finalizo uma etapa que se iniciou há mais de dez anos na Universidade Federal de Uberlândia, a qual credito não apenas a minha formação acadêmica, marcada por um curso de História singular, compartilhada por todos os que fizeram parte daqueles anos em que o currículo do curso privilegiou nossa formação, mas também pelo contato com um grupo de pessoas que há muito se transformaram em meus amigos.

À minha orientadora — prof^a. dr.^a Rosangela Patriota —, minha profunda admiração por seu trabalho e atuação. Sua produção intelectual se reflete nos méritos que este trabalho possa possuir. A continuidade da convivência aponta para a direção da autonomia que contribuiu de maneira decisiva nessa etapa final. Agradeço em particular a inspiração de que a responsabilidade e seriedade profissionais ultrapassam em muito os limites das páginas de teses e dissertações, mostrando que é no cotidiano que se impõem estes limiares.

Ao prof. dr. Alcides Freire Ramos, aquele que questionando me ensinou a fazer perguntas para o meu trabalho. Os anos de convivência me ajudaram a decifrar algumas sutilezas de seu riso irônico e suas intenções pedagógicas. Agradeço as importantes colocações que sempre fez e que contribuíram aos meus trabalhos.

Ao prof. dr. Leandro José Nunes, pelos comentários e observações que contribuíram quando do exame de qualificação e, por ter aceito continuar nesta banca.

Ao prof. dr. Alexandre Pacheco e prof^a. dr.^a Heloisa Capel, por terem aceito o convite para participar da banca.

À minha mãe — Heliana — e ao meu pai — Moysés —, a certeza de que vocês estavam sempre por ali, me orientou desde minha ida para Uberlândia. O apoio incondicional, a preocupação com a minha felicidade, tornam imensurável minha gratidão. Pai, a sua admiração pela história, mesmo sendo “essas coisas que eu estudo”, foi em muitos momentos motivo para que eu prosseguisse.

Às minhas irmãs — Rachel, Aurora e Socorro —, que cada uma a seu modo são meu porto seguro e meu suporte. Desde a entrada no doutorado, quando eu não sabia como faria para sustentar essa empreitada morando tão longe, vocês estiveram presentes com todas as formas de apoio. Construir uma vida com a “cabeça no lugar”, estando tão longe nem sempre foi fácil, mas a “vida é tão maior” quando se tem pessoas como vocês. Agradeço a Rachel por tudo o que faz por mim, por ter me acompanhado nas situações mais inusitadas, dando-me sua força e sobriedade. Obrigada por me lembrar de que a tese não é o fim... é o começo... A vocês três tudo o que eu disser será pouco para agradecer o que fazem por mim.

Aos meus sobrinhos Arthur Leão, Vinícius e Arthur Fidelis por serem os amores descomplicados.

Ao Yan que desde que conheci é meu filho do coração. É tão bom ver você desse tamanho e tão lindo, generoso e menino do bem!!

Miguel Rodrigues de Sousa Netto, Aguinaldo Rodrigues Gomes e Luiz Ricardo Prado, me ensinaram que ler pode ser “só” para divertir, que uma garrafa de vinho possui mais possibilidades do que se pode imaginar, que uma boa comida além de ser uma sensação gustativa, pode ser uma experiência de partilha, que o mundo acadêmico pode ser sério sem ser sisudo e até “humano” e que amizade é com tempo... Miguel o mundo seria ABSOLUTAMENTE insosso sem você! Por tantos momentos áridos depois do terceiro ou quarto copo, abriu um sorriso e soltou seu bordão para que eu ficasse tranqüila, dizendo: “bobagem, meu bem, bobagem”!! Luiz, apesar de você achar que eu sempre “fecho” com o Miguel, você é um irmão para mim. Aguinaldo agradeço sua doçura e firmeza, que sem elas não existiria tese. Obrigada por ser didático comigo, me sentando em uma cadeira e me mostrando várias teses... você sabe o quanto isso me ajudou e minimizou culpas em mim, por eu fazer a tese possível. Agradeço ainda ao Miguel e Aguinaldo por terem lido este trabalho, terem reclamado com muito humor e uma boa dose de ironia das idéias complexas de Vianinha, por terem rido dos títulos e dos trechos das peças, enfim, sou grata pelo humor que conseguiram ver nessa tese, rindo comigo. Por fim, o humor refinado de Aguinaldo, os disparates cômicos de Maria Luiza e a comicidade satírica de Miguel tornam minha vida mais feliz e isto é tudo!

À Ana Paula Squinelo, Ruiz Barros e Cida Squinelo, pela gentileza com que me receberam em suas casas, pelos apoios cercados de mimos, cervejas, e deliciosas conversas. À minha amiga Ana Paula sou grata ainda a amizade que nos permitiu passar por tantas turbulências, obrigada por você ligar apenas “para saber como eu estou”,

obrigada pelas gargalhadas e “gafes” que igual a você mais ninguém... sem você a minha vida seria não apenas menos feliz, mas muito menos pink, turquesa, vibrante, “mais básica”! Finalmente, acredito que nós construímos os sentidos... para as retiradas, para os encontros, para a vida, para a tese...

Ao Lauro Ramos Azuaga, pelos cuidados, estímulo sem concessões e por todas as intensidades que temos experimentado juntos, “que o seu afeto me afetou é fato”. Não tenho palavras para agradecê-lo, sua presença constante, mesmo com a distância, foi imprescindível para a realização desta tese. Espero que agora os ciúmes com “esse tal” de Oduvaldo tendam a diminuir...

Aos humanistas da ciência da computação Amaury de Castro Junior e Gedson Faria. Amaury, em meio a muitas piadas, sarcasmos, características de sua personalidade, me demonstrou afeto quando me disse “vai embora, Thaís, vai cuidar de você”. Agradeço ter compartilhado as palavras de seu orientador dividindo comigo as angústias da sua tese. Espero como você disse, fazer a diferença. A redação final desse trabalho deve ao apoio institucional de Gedson Faria. Agradeço para além desse apoio imprescindível, às tantas risadas que dividimos ampliando nosso lado “nerd” seja assistindo “The Big Bang” ou jogando vídeo game. Não posso me esquecer de todas as vezes em que me acompanhou às juntas médicas, para eu não estar só, e das vezes em que me ligou para perguntar: “já terminou a tese?”. Agradeço pelo ombro e colo que você me deu, muitas vezes não sabendo o que fazer me chamando para um simples café. Não bastasse tudo isso, quantas vezes me tirou do meu infinito particular e me levou para sua casa para eu estar com os seus.

Ao Luciano Carneiro Alves que além de me trazer o Yan, me trouxe com toda a sua amizade, sua enorme generosidade. Sou grata por me lembrar quando eu não queria mais continuar, o que tinha me motivado ao ir pesquisar a obra de Vianinha e acompanhar este trabalho desde seu projeto. As confusões e reveses do seu ser, não apagam a grande pessoa que você é. Muitos afagam e confortam no âmbito privado, mas poucos têm a capacidade de fazer o que você fez. Jamais vou me esquecer das suas palavras ao defender meu nome para minha transferência. Você é uma das poucas pessoas que conheço que fariam esse “enfrentamento” público. E eu sei que é por isso – sua grandeza – que nossas vidas um dia se cruzaram e continuarão a seguir em paralelas.

À Sandra Alves Fiuza e Eduardo Warpechowski, obrigada pelas leituras feitas, por opinarem sobre este texto. Tenho orgulho de ser amiga, mas também colega de área,

sem dúvida a universidade é um lugar menos amargo. À Sandra, que sem dúvida é minha maior interlocutora, agradeço a disposição e atenção ao ler este texto em um momento tão peculiar. Seu interesse em ouvir, em partilhar, em contribuir, indicar referências, em ser uma pessoa “que troca” fazem com que eu tenha em você a primeira leitora destinatária, minha *arquileitora*. Não bastasse isso, a morada da Fiuza e do Warpechowski é sempre um recanto de acalento, trazida pela ternura de ambos, que hoje se traduz no menino Nicolas. Agradeço ainda a gentileza com que Eduardo, de forma tão criativa, construiu as “capas” da tese.

Ao André Luiz Xavier que nesses anos todos da tese me deu “guarida” tornando minha estada em Uberlândia regada a muita música, cinema e cervejas, geralmente bebidas mais por ele mesmo. Serei eternamente grata ao seu carinho e sua insistência com todos os seus amigos, que “não te chamam para sair”, “não tem valorizam como deveriam”, etc, etc, etc, dizeres do seu humor bilioso que nos fazem rir tanto... mesmo te levando a sério!

Aos meus amigos do curso de História de Coxim Marcos Lourenço de Amorim e Rafael Athaides. Além das inúmeras gentilezas que fizeram para mim, tornaram meus momentos em Coxim mais leves.

Às ex-alunas de Coxim, que permanecem presentes em minha vida, Fernanda Martins, Maristela Góes e Aline Xavier agradeço por compartilharem desse período da tese, especialmente quando ainda eram minhas alunas, momento da realização dos créditos do doutorado. À Fernanda, meu orgulho por ser a primeira orientanda a entrar no mestrado.

Ao Renato Duarte (Royal) pelas inúmeras gentilezas realizadas, contar com você tornou tudo mais fácil!

Ao Cássio agradeço a gentileza em me dar “aulas” de filosofia, fazendo parecer fácil, *trocando em miúdos* as áridas discussões entre filosofia e arte.

Ao Marcelo Jansen, amigo há vinte anos, da amizade que nasceu “cercada de águas e sonhos, de glória e maresia” na nossa São Luís. Sou grata por ter permanecido em minha vida me trazendo Renata e os “pequenos”. Sinto-me tão emocionada com o valor que você dá à minha trajetória e por me lembrar disto...

À Rhayd Priscila que me dá sua torcida mesmo com pouco contato e à amiga Marília que, de tão longe, me envia coisas boas.

Ao Rogério pelas acolhidas em sua casa de forma sempre tão prestativa.

Anaury e Ana Paula que me acolhem com todo o entusiasmo e alegria, com os “pequenos” Bárbara, Alexandre e Arthur, das vezes que vou a São Paulo.

Ao ex-aluno, que virou amigo Murilo Luz, por me enviar muitas energias positivas e pelas palavras que não me esqueci: “muitas risadas para você, Thaís, para afastar o medo, porque o medo tem medo do riso e da alegria”.

Peterson porque tinha que constar aqui o “grande” debate, controverso, sobre o título dessa tese! Agradeço aos momentos agradáveis embalados por *drinks*, geralmente patrocinados por você, e por ter me dito um dia que é preciso mensurar o lugar da estabilidade profissional e da felicidade.

À Sílvia Alencar por ter ajudado a encontrar em mim os motivos mais profundos para eu terminar esta tese. Nossa amizade faz parte, também, dessa nova jornada...

Às famílias postiças que me acolheram vindas por amigos, por permitirem que eu entrasse em suas casas, tornando-me uma “agregada”: Vera (Mami), Ivani, D. Aldenir, D. Olga e S. Faria que cuidaram de mim e por serem minha família também.

Ao prof. dr. Jaime Guinsburg pela maneira atenciosa com que trocou sugestivas idéias sobre o humor em tempos de autoritarismo.

Ao Paulo Silvino que me narrou suas experiências no *Dura Lex* de maneira tão generosa.

A Wagner Martins Madeira por ter cedido cópia de sua tese.

Ao Edelberto Pauli Junior que aceitou me “socorrer” corrigindo esta tese como prova de que a “rede” de amigos funciona.

Rosangela Patriota como coordenadora do NEHAC/MG tem dado importante contribuição ao acervo de Vianinha e a Márcia Cláudia e Janaína Vainer (Funarte/RJ), pela gentileza com que me disponibilizaram importantes fontes desta pesquisa.

E... a Deus... porque preciso externar a gratidão... pela alegria de ter chegado até aqui tendo tanto a agradecer... pois “Deus não é severo mais. Suas rugas, sua boca vincada são marcas de expressão de tanto sorrir pra mim”. [Adélia Prado]

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	2
------------------	---

CAPÍTULO I

A TRADIÇÃO ESTÉTICA E POLÍTICA DO RISO: TEORIAS E EXPERIÊNCIAS DO CÔMICO ...	25
Permissão e interdição do riso	26
Pirandello e o lugar do humor	36
O Humor na esquerda: Marx, Propp e Piscator	42
O cômico como instrumento de libertação em Marx por Paul-Laurent Assoun	42
As categorias do Riso de Propp: o riso como arma política	47
A Comédia e a Sátira Épica no AgitProp	52

CAPÍTULO II

O RISO E O TEATRO CÔMICO: UMA ARTICULAÇÃO POSSÍVEL ENTRE AS DRAMATURGIAS DA GERAÇÃO DE ODUVALDO VIANNA E A DE VIANINHA	63
Experiência do Teatro Cômico no Brasil	67
A visão de Vianinha sobre o Teatro Cômico brasileiro: o TBC e a Geração de Oduvaldo Vianna	74
Dois dramaturgos usando outros <i>meios</i> para fazer rir: Oduvaldo Vianna no rádio e Vianinha na Tv: “Os nossos problemas são os mesmos”	83

CAPÍTULO III

HUMOR, POLÍTICA E A PROXIMIDADE COM UM TEATRO POPULAR: “BILBAO, VIA COPACABANA” (1957), “A MAIS VALIA VAI ACABAR, SEU EDGAR” (1960) E “CIA TEATRAL AMAFEU DE BRUSSO” (1961)	99
Oduvaldo Vianna Filho em “Bilbao, Via Copacabana”: ainda temos tempo para rir	101
“A Mais Valia Vai Acabar, Seu Edgar”	
“A Mais Valia Vai Acabar...” marca a fase do teatro experimental de Vianinha para os críticos	113

Enredo e personagens de “A Mais Valia Vai Acabar, Seu Edgar”	121
A comédia “Cia Teatral Amafeu de Brusso”: uma sátira das condições do teatro	127
 CAPÍTULO IV	
SERIA TRÁGICO SE NÃO FOSSE CÔMICO: “DURA LEX SED LEX NO CABELO SÓ GUMEX” (1967) E “ALLEGRO DESBUNDACCIO (SE MARTINS PENNA FOSSE VIVO)” (1973)	142
Estrutura de Enredo em “Dura Lex Sed Lex no Cabelo Só Gumex”: a Virgem Maria nos Moinhos de Vento	149
O vínculo da revista com a atualidade: O <i>boom</i> da Jovem Guarda e o fim das eleições diretas	153
“Allegro Desbundaccio (Se Martins Penna Fosse Vivo)” (1973)	162
“Allegro Desbum” como arma crítica ou como fonte de alienação: a recepção e a memória pela visão da crítica paulista e carioca	162
O enredo e as personagens em “Allegro Desbum”	169
Em luta com a realidade: a experiência da marginalidade em Protético	181
A batalha dos moinhos de vento: o problema do intelectual de classe média	188
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	195
 BIBLIOGRAFIA	204

RESUMO

VIEIRA, Thaís Leão. **Allegro Ma Non Troppo: Ambiguidades do Riso na Dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho**. Uberlândia. 2011. 205f. Tese (Doutorado em História Social) — Programa de Pós-graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

O objetivo desta tese é abordar o humor enquanto elemento central na obra de Oduvaldo Vianna Filho - Vianinha, por meio da análise das comédias escritas no período anterior ao golpe de 1964 (*Bilbao*, *Via Copacabana* -1957, *A Mais Valia vai Acabar Seu Edgar* -1960, *Cia.Amafeu de Brusso* - 1961) e no pós-1964 (*Dura Lex Sed Lex no Cabelo só Gumex* -1967, *AllegroDesbundaccio ou se Martins Pena Fosse Vivo* -1973). Nesse sentido, o argumento principal é que o estudo de suas obras cômicas nos ajuda a perceber que sob o peso do fracasso e da perplexidade diante do golpe, Vianinha transforma-se num crítico de si mesmo e as personagens alegóricas do pós-golpe expressam o sentimento do contrário, noutras palavras, a percepção de um particular que é o oposto do que se deveria ser. Seus usos do humorismo no pós-golpe desvelaram comportamentos e situações absurdas, muitas vezes derivadas do trágico, de modo a expressar no estilo narrativo um olhar para si mesmo e para o grupo social em que se via inserido no âmbito da sociedade de consumo.

Palavras-Chave: Humor; Oduvaldo Vianna Filho; Comédia; Engajamento; Cultura Política.

ABSTRACT

VIEIRA, Thaís Leão. **Allegro Ma Non Troppo: Ambiguidades do Riso na Dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho**. Uberlândia. 2011. 205f. Thesis (PhD in Social History) — History Post-degree Program of the History Institute, Federal University of Uberlândia, Uberlândia, 2011.

The purpose of this thesis is to approach humor as the central element on Oduvaldo Vianna Filho – Vianinha's work, through the analysis of the comedies that were written in the period before the blow of 1964 (*Bilbao*, *Via Copacabana* -1957, *A Mais Valia vai Acabar Seu Edgar* -1960, *Cia.Amafeu de Brusso* - 1961) and in the post-1964 (*Dura Lex Sed Lex no Cabelo só Gumex* -1967, *AllegroDesbundaccio ou se Martins Pena Fosse Vivo* -1973). Accordingly, the main argument is that the study of his comic works help us notice that under the weight of failure and perplexity against the blow, Vianinha turns into a critic of himself and the allegoric characters of the post-blow express the feeling of the contrary, in other words, the perception of a private that is the opposite of what it should be. The way he used humor on the post-blow period revealed absurd behaviors and situations, many times derived from the tragic, expressing on the narrative style a look to themselves and to the social group they were inserted in within the consumer society.

Keywords: Humor; Oduvaldo Vianna Filho; Comedy; Engagement; Political Culture.

Ainda temos tempo para rir. Só a perspectiva de futuro permite isso. Nunca analisei filosófica ou socialmente uma piada. Toda piada é uma atitude inteligente. É comunhão. Corresponde sempre a uma visão nova de qualquer fato. O novo, a quebra de padrões estabelecidos e o riso caminham sempre juntos. Por isso o homem avança. Porque ri.

— ODUVALDO VIANNA FILHO, SOBRE “BILBAO”



INTRODUÇÃO

Gracindo Junior como Buja, Francisco Milani como Protético, André Villon como De Marco, Neila Tavares como Ênia e Regina Viana como Teresa em “Allegro Desbundaccio” peça de Oduvaldo Vianna Filho dirigida por José Renato Pécora. 1973/74
Disponível em: <http://ameom.blogspot.com/2009/12/imagens.html>

O trágico (e o dramático) – diz-se são universais. Passados séculos, ainda nos penalizamos com os casos de Édipo e de Orestes e, mesmo sem partilhar da ideologia de Homais, ficamos arrasados pela tragédia de Emma Bovary. O cômico, ao contrário, parece estar ligado ao tempo, à sociedade, à antropologia cultural. Compreendemos o drama do protagonista Rashomon, mas não compreendemos quando e por que riem os japoneses. Só a custo achamos cômico Aristófanes e é preciso mais cultura para rir de Rabelais do que para chorar com a morte do paladino Orlando.

— UMBERTO ECO

Ainda temos tempo para rir. Só a perspectiva de futuro permite isso.

— VIANINHA

O TEMA desta tese – o humor em Vianinha – surgiu do interesse em contribuir com o debate sobre a comédia na historiografia do teatro brasileiro a partir da obra de Oduvaldo Vianna Filho. Busca-se evidenciar como a dramaturgia de Vianinha se pautou por temas contemporâneos e como essa temática é recorrente em sua obra, tendo como foco principal a crítica à classe média. O *corpus* desta pesquisa está centrado em cinco peças, escritas e encenadas entre 1957 e 1973: *Bilbao, via Copacabana* (1957); *A mais valia vai acabar seu Edgar* (1960), *Cia teatral Amafeu de Brusso* (1961), *Dura lex sed lex no cabelo só gumex* (1967) e *Allegro desbundaccio ou Se Martins Pena fosse vivo* (1973). Escolhemos essas comédias porque são textos representativos de sua trajetória e traçam um panorama de sua produção cômica.

Dramaturgo extremamente atuante no meio artístico entre as décadas de 1950 e 1970, Oduvaldo Vianna Filho tem lugar na memória historiográfica fundamentalmente por sua produção engajada. Participante do Teatro de Arena, do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) e do Grupo Opinião, Vianinha percorreu diversas perspectivas estéticas, revistas, o teatro engajado de cunho popular proposto pelo CPC e o drama, revelando sempre uma preocupação com as discussões de seu tempo presente. Nas diversas interpretações que os estudiosos e críticos fizeram de sua obra foram privilegiadas as peças de cunho dramático, havendo a eleição daquela que seria sua obra

prima —*Rasga coração*—, sendo as outras consideradas de menor valor (e objeto de poucos estudos). Entre esses trabalhos pouco investigados, tidos como menores, estão as comédias.

Na análise da comédia em Vianinha procuraremos avaliar sua produção junto a outras práticas sociais, apoiando-nos na vinculação dessa produção ao contexto vivido pelo dramaturgo. O período analisado se relaciona a um tema: a ambiguidade do humor na obra de Vianinha, que dialoga com três vertentes: o humor clássico, o engajado e o teatro cômico no início do século XX no Brasil¹. Essas tradições são apropriadas por Vianinha e condensadas em sua obra a partir da vigência de determinados valores e de questões políticas da época.

O contato de Vianinha com parte da esquerda, tanto da “velha guarda” — proximidade que se deu pela participação do pai Oduvaldo Vianna no Partido Comunista² — quanto com jovens de várias partes do país — experiência trazida sobretudo do CPC da UNE — deve ser levado em consideração, sem que isso se transforme em uma transposição automática da sua experiência. É necessário não perder de vista, ao lado do ambiente em que Vianinha viveu, a conjuntura histórica experimentada por ele, especialmente a partir da sua primeira peça como dramaturgo — *Bilbao, via Copacabana*, de 1957 — até 1973, quando escreveu sua última comédia, *Allegro desbundaccio ou Se Martins Penna fosse vivo*, um ano antes de falecer.

O quadro de referências criado por Vianinha nesses anos é percebido a partir de um contexto em que houve um aprofundamento do processo de industrialização no país, período em que as questões da cultura de massa estiveram em foco. Nesses quase vinte anos o Brasil presenciou, para além de projetos de urbanização e industrialização, um fracasso de parte dessas propostas, sobretudo as advindas da esquerda brasileira, com o golpe civil-militar³ de 31 de março de 1964. Some-se a isso uma singular formação

¹ Elias Thomé Saliba, ao discutir o riso na *Belle Époque*, considera que esta produção não está associada ao riso clássico, pois quebra com esta tradição. Cf.: SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

² VIANNA, Deocélia. *Companheiros de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

³ O uso do conceito ditadura civil-militar se dá pelo entendimento de que houve participação decisiva de setores civis para a realização do golpe — referência dada a partir da tese de René Dreifuss. Cf.: DREIFUSS, René A. *1964: a conquista do Estado: ação política, poder e golpe*. Rio de Janeiro: Vozes, 1981.

familiar, marcada pela dupla vivência de seu pai Oduvaldo Vianna como membro do Partido Comunista e dramaturgo — atuante na escrita de revistas, comédias de costumes e de radionovelas — e de sua mãe Deocélia, escritora de radionovelas, apresentadora e diretora de programas de rádio⁴. Ambos se dedicavam, portanto, à produção de um tipo de cultura ligada a grandes públicos.

Interessa-nos revelar uma forma de arte historicamente definida, dada a partir de um lugar social, aquele ocupado por integrantes de uma classe média intelectualizada e engajada “à esquerda” da ordem vigente desde os anos finais da década de 1950 até 1973. O período de 1950 à década de 1970 no Brasil foi caracterizado por grande efervescência no campo artístico e por uma conjuntura de modernização do país fortemente marcada pela ampliação dos sistemas de comunicação.

Da produção de vinte e sete obras da dramaturgia de Vianinha, dezesseis foram elaboradas a partir de elementos da comicidade, seja da comédia de costumes, da farsa, da revista, da sátira ou de outros gêneros. Antes do golpe civil-militar em 1964 Vianinha escreveu dez peças e apenas três delas não possuem esses ingredientes: *Chapetuba, Futebol Clube* (1959); *Quatro quadras de terra* (1963) e *Os Azeredos mais os Benevides* (1964).

A importância do humor já foi destacada por muitos acadêmicos nas mais diversas áreas do conhecimento. Tanto a historiografia do teatro quanto historiadores de ofício já consideraram sua relevância⁵. Em geral a produção de humor é associada a um público específico, as camadas populares, dotadas de escasso discernimento artístico, de gosto fácil, o que revelaria uma degenerescência da arte.⁶

⁴ Cf.: PROJETO Memória das Artes. Deocélia Vianna: Uma companheira de viagem. *Funarte*. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/familia-vianna/deocelia-vianna-uma-companheira-de-viagem/>>. Acesso em: 22 mar. 2011.

⁵ SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. SILVA, Marcos Antonio. *Caricata República: Zé Povo e o Brasil*. São Paulo: Marco Zero/CNPq, 1990.

⁶ Sobre o debate em torno da comédia, consultar FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: Fafesp, 2001. Na obra, o autor mostra que o teatro brasileiro dependeu extremamente das referências teatrais européias, sobretudo portuguesas. Nesse sentido, a opção inicial dos dramaturgos foi pela defesa da tragédia, conforme revela o texto “Ensaio pela tragédia”, publicado em 1833 pela Revista da Sociedade Filomática, de autoria de Francisco Bernardino Ribeiro, Justiniano José da Rocha e Antônio Augusto de Queiroga. No texto, os jovens acadêmicos da Faculdade de Direito elegem a tragédia como forma dramática perfeita, em detrimento da produção romântica. A tradição das formas trágicas vigorará no Brasil no decorrer do século XIX. Entretanto, em 1884 essa tradição sofreria um abalo com a encenação de *O Mandarim*, de Artur Azevedo e Moreira Sampaio, abrindo o caminho para diversos outros

A produção acadêmica sobre o cômico no Brasil é recente⁷. A formatação de uma “teoria” do riso⁸ no país, se não existe em pensamento sistêmico, poderia ser interpretada sob muitos aspectos a partir dos escritos dos comediógrafos, que, ao longo de suas trajetórias, conferiram valor a esse gênero. A historiografia que se voltou para o drama, mais especificamente para discutir o teatro politizado ou o teatro “sério” no século XX, tem

revistógrafos brasileiros que se voltaram para a comédia e que ganharam grande espaço na cena teatral brasileira. De modo geral, segundo Faria, os intelectuais e escritores lamentaram a voga da revista, “considerada por eles decaída, pervertida, com repertório de baixa qualidade artística, ou seja, comédias indecorosas que estragaram o paladar do público” (FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais*, op. cit., p. 160).

⁷ No campo da história, os trabalhos de Marcos Silva e Elias Tomé Saliba são pioneiros em relação ao riso. SILVA, Marcos A. *Humor e política na imprensa: os olhos de Zé do Povo* (Fon Fon: 1907-1910). Dissertação (Mestrado em História). 1981. Faculdade de Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981. No que tange ao período da ditadura militar, quando tratam do cômico, concentram-se em sua maioria nas charges jornalísticas. Cf.: SILVA, Marcos Antônio. *Rir das ditaduras - os dentes de Henfil: ensaios sobre Fradim - 1971/1980*. 2000. Tese (Livre Docência em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000; VILLALOBOS, Marco Antônio. *A guerrilha do riso*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2000.

Dentre os veículos que agregaram essa produção, a Revista de Cultura Vozes tratou por diversas vezes o tema do cômico no período da ditadura militar, em especial referindo-se às charges e HQ's (histórias em quadrinhos) em diversos periódicos, a exemplo dos artigos:

JERCOVIT, Jerônimo. Duas ou três coisas que eu sei do humor. *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, v. 64, n. 3, p. 215-221, abr. 1970.

Citam-se LUIZ, Macksen. O triste bom-humor brasileiro. *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, v. 64, n. 3, p. 222-224, abr. 1970.

PEREIRA, Lúcia Maria de Sá Silva. Humor: um enfoque psicológico. *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis, v. 64, n. 3, p. 225-230, abr. 1970.

PINTO, Ziraldo Alves. Ninguém entende de humor. *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, v. 64, n. 3, p. 189-205, abr. 1970.

MENEZES, Eduardo Diatay B. D. O riso, o cômico e o lúdico. *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, v. 68, n. 1, p. 5-16, 1974.

NEVES, Luiz Felipe Baêta. A ideologia da seriedade e o paradoxo do coringa. *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, v. 68, n. 1, p. 35-40, 1974.

COSTA, Odacy da. A política do riso e da farsa. *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, v. 68, n. 1, p. 49-52, 1974.

SODRÉ, Muniz. O riso: imaginário e simbólico. *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, v. 68, n. 1, p. 31-34, 1974.

⁸ Sem dúvida contamos não só com documentos a respeito do riso no Brasil, mas também com diversos periódicos (entre eles a Revista Cultura Vozes e a Revista Brasileira de História) e livros que versam sobre o tema. A produção cômica, ao lado da reflexão dos comediógrafos, indica que o riso está reflexivamente entre nós. FERREIRA, Procópio. *Como se faz rir e o que penso quando não tenho em que pensar*. São Paulo: Folco Masucci, 1967.

negligenciado a movimentação do teatro comercial⁹ e sua importância para a história cultural deste país. Os elementos que serviram para legitimar os marcos dessa produção e a forma como ao longo do tempo as interpretações e rememorações estiveram relacionados à idéia de modernidade do teatro nacional não levaram em consideração o momento histórico da própria produção artística.

O teatro brasileiro até os anos de 1940, em especial o teatro de revista, é considerado como sendo atrasado, comercial, sem grandes pretensões ou preocupações estéticas. Em 01 de janeiro de 1916, a *Gazeta de Notícias* publicou um texto de Victorino d'Oliveira intitulado “Ano Teatral”, cujas idéias sintetizam parte da concepção da historiografia teatral sobre a comédia no Brasil, notadamente o teatro de revista:

A revista! Mas já as vi todas, já conheço a todas... São sempre iguais, como as mesmas ações dos homens!

Efetivamente os nossos escritores do gênero comprazem-se na imitação e na cópia e é lamentável pensar de cenas, de situações, de couplets, que já estão cansados e que já cansam [...] Ainda assim estas são as que mais agradam e sempre interessam: se não fazem rir, conseguem, pelo menos, fazer corar...

Mas o teatro popular é assim mesmo e, pelo que faz rir, a gente perdoa-lhe o resultado dissolvente que pode ter. [...]

As coisas sérias encontram mais dificuldades, para serem compreendidas.¹⁰

As análises que coadunam com essa perspectiva fragmentam a história do teatro brasileiro em antes e depois da encenação de *Vestido de noiva* pelo grupo Os Comediantes em 1943¹¹. Nesse aspecto, os críticos teatrais Alcântara Machado, Álvaro Lins, Gustavo Dória e Décio de Almeida Prado se associam à visão depreciativa sobre o teatro brasileiro anterior à década de 1940, sendo ao mesmo tempo os formuladores do cânone deste

⁹ Os trabalhos de Tiago de Melo Gomes e Adriano de Assis são um contraponto a essa negligência historiográfica. GOMES, Tiago de Melo. *Como eles se divertem (e se entendem)*: teatro de revista, cultura de massas e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos 1920. 2003. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003; FERREIRA, Adriano de Assis. *Teatro Trianon*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

¹⁰ Documentação anexada à dissertação de Adriano de Assis Ferreira. OLIVEIRA, Victorino. Ano Teatral. *Gazeta de Notícias*, apud FERREIRA, Adriano de Assis. *Teatro Trianon*, op. cit.

¹¹ Conferir discussão no texto: RAMOS, Rosângela Patriota. Nelson Rodrigues: a unanimidade dos críticos. *Artcultura*. Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 34-38, 1999.

moderno teatro brasileiro¹². Tais trabalhos ressaltaram a inferioridade do teatro cômico em detrimento do “teatro sério”. Ao lado destes, os estudos que se dedicaram ao teatro em sua fase anterior aos anos de 1940 concentraram suas pesquisas no teatro do século XIX, especialmente em João Caetano e no teatro realista¹³. Todo o restante da produção teatral desse período mereceu pouca atenção, excetuando-se as peças de Artur Azevedo.

Tal concepção, segundo Tiago de Melo, diz respeito ao entendimento de que os movimentos artísticos do século XX deveriam seguir o modelo da Semana de Arte Moderna de 1922¹⁴. O modernismo se tornou canônico e a força adquirida por sua literatura excluiu dos estudos qualquer produção que não fosse considerada expressão legítima dele¹⁵. Nesse sentido, a busca de um teatro nacional e moderno construiu uma memória histórica¹⁶ em relação ao teatro cômico, qualificando-o como menor em relação ao drama. A historiografia criou e cria determinada percepção do teatro brasileiro. Se no “campo

¹² Adriano de Assis Ferreira faz um importante balanço dessas perspectivas no primeiro capítulo de sua dissertação de mestrado. Cf.: FERREIRA, Adriano de Assis. *Teatro Trianon*, op. cit., p. 14-47.

¹³ Conferir os trabalhos de: PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1972; FARIA, João Roberto. *Teatro Realista no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1983; BRITO, Rubens José Souza. *A linguagem teatral de Artur Azevedo*. 1989. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

¹⁴ GOMES, Tiago de Melo. *Como eles se divertem (e se entendem): teatro de revista, cultura de massas e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos 1920*. 2003. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

¹⁵ São significativos os trabalhos que produzem outra interpretação a respeito do modernismo, como os de VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: FGV, 1996; GOMES, Ângela de Castro. *Essa gente do Rio... modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro: FGV, 1999; SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo das letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987; SALIBA, Elias Tomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira – da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

¹⁶ Carlos Alberto Vesentini nos inspira a refletir sobre a aliança entre a memória dos agentes e a historiografia. Uma de suas preocupações é demonstrar como, por meio do ato de rememorar um fato, as pessoas reelaboram questões a partir do tempo presente. A indicação de Vesentini permite verificar a existência de uma “memória histórica: A unificação de percepções divergentes advindas de fontes opostas, que se chocaram, confluíram ou se anularam no processo mesmo da luta, torna-se essencial para a possibilidade de construção da ampla temporalidade característica da memória do vencedor. Aceito e estabelecido este tempo peculiar, a sequência de fatos, temas, crise e marco legitimador/definidor (base a permitir a organização de todo o conjunto) torna-se atrativa por si só, recebendo e absorvendo quaisquer novas informações ou estudos. Estabelecem-se núcleos orientadores de memórias, em torno de questões, de problemas, a atraírem as análises e a proporem revisões. Podem ser recuperados por aquele conjunto abrangente, de modo que também se integrem naquela ampla memória, no seu tempo (e sua cisão, em dois momentos maiores), mesmo quando trazidos por participantes vencidos ou descartados no conjunto do processo, por autores saídos de grupos que efetivamente se envolveram com a história”. VESENTINI, Carlos Alberto. *A teia do fato*. São Paulo: Hucitec/História Social USP, 1997, p. 163.

cultural” existe a “luta de representações”, fazendo com que uma geração negue a anterior, a historiografia reproduziu por meio de uma “memória histórica” essas concorrências. A desqualificação do teatro cômico construiu algumas idéias que se cristalizaram. Ao analisar a relação entre canção, teatro e cinema no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), Miliandre Garcia de Souza faz a seguinte afirmação:

No final da década de 50 e início da década de 60, não havia uma tradição de teatro nacional e fundamentalmente popular consolidada, na qual os dramaturgos pudessem se espelhar ou mesmo refutar, como fizeram os cineastas em relação às chanchadas, por exemplo.¹⁷

A autora, apesar de trabalhar com a historiografia que consolida uma memória sobre o CPC e problematizá-la, acentua que anteriormente à década de 1950 não havia uma tradição teatral e que a indústria cultural no Brasil era incipiente até a década de 1960¹⁸. No que se refere às considerações de Souza, o que seria essa tradição do teatro nacional? Podemos afirmar que não existe uma estética do teatro popular anterior à década de 1960? Por que a arte popular ou a chamada arte comercial ainda recebe menor atenção dos historiadores? A tese de que o teatro cômico serviu para uma degenerescência do gosto estético já está sendo amplamente discutida por pesquisadores que buscam redimensionar a comédia no Brasil.¹⁹

No início da década de 1990, Teixeira Coelho, revendo o teatro cômico, salientava que tanto a esquerda quanto a direita desconsideraram a produção do teatro anterior à década de 1960, período em que havia um projeto de modernização com bases para alçar

¹⁷ SOUZA, Miliandre Garcia de. *"Do Arena ao CPC": o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)*. 2002. – Universidade Federal do Paraná. Dissertação (Mestrado em História) Curitiba, 2002, p. 18.

¹⁸ Souza se referencia fundamentalmente no trabalho de Renato Ortiz, para quem é somente em 1966 que se encontra um artigo sobre a estética na sociedade de massa no Brasil. ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

¹⁹ Cabe ressaltar que na área de artes cênicas, a pesquisadora Beti Rabetti tem se dedicado a pensar o teatro de revista e sua relação política. Coordena o projeto “Um estudo sobre o cômico: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas”, financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), e orientou alguns trabalhos nessa temática, como os de CHIARADIA, Maria Filomena Vilela. *A companhia de revistas e burletas do Teatro São José: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto*. 1977. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997; SILVA, Daniel Marques da. *Precisa arte e engenho até...: um estudo sobre a composição do personagem-tipo através das burletas de Luiz Peixoto*. 1998. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

uma cultura nacional e popular no país. Ao nacionalista de esquerda, diz Coelho, o teatro de revista servia de pouco proveito por mostrar uma nação que não se queria mais, pois agora interessava não mais para o povo como ele era, mas como ele deveria ser. A análise de Coelho é de que essa esquerda via o povo como subjugado e dócil, inconsciente de sua história e de sua cultura; portanto, caberia à esquerda guiar o povo para que ele pudesse romper os grilhões da alienação e do atraso. Essa visão de Coelho remonta à tese de que a esquerda possuía uma proposição de guia das massas, pois estas não fariam por si só nem a revolução nem uma arte não capitalista assentada em sua própria identidade.²⁰

Apesar dessa sustentação interpretativa, as idéias de Coelho nos deixam ao menos uma pista do contraponto ao descrédito que a revista teve nos meios artísticos e intelectuais. Se, de um lado, para uma parte da elite econômica, divertir-se desviaria o homem de seu compromisso com o capital, prejudicando-o, por outro lado, para uma elite intelectual esse riso desviaria a esquerda de sua missão, atrapalharia uma possível rota histórica.

Divertir-se, deixar o trabalho no desvio, prejudicava a moral e o capital. Divertir-se, desviar-se da missão, atrapalhava a história.

[...] Nessa conclusão concordavam, pelo menos uma vez, os donos do poder e os donos do saber. Admitir esse teatro (coisa diversa de assistir esse teatro, o que no entanto se fazia) seria reconhecer a existência de uma alternativa, estabelecer pontes, desbastar as diferenças impostas pelas posições de classe e de conhecimento. As elites econômicas, e a parte das elites culturais situadas mais à direita do espectro político, obrigavam-se a manter suas distâncias, a mostrar que tinham tirado o pé do atoleiro; precisavam manter os olhos voltados para a metrópole, para a sede do império (e, viam, quando muito, o TBC²¹). E a parcela da elite artística e intelectual situada na margem oposta via-se compelida a deixar os olhos virados na direção do que surgia na época como sinal de modernidade ideológica: a redescoberta da terra nacional, não como ela era mas como deveria ser.²²

Nesse domínio, a partir das considerações de Teixeira Coelho, é oportuno questionar: o riso, o entretenimento, o divertimento, para a esquerda, é tido como burguês? Por outro lado, os artistas de esquerda desconsideraram as formas “tradicionais”, populares,

²⁰ LÊNIN, Vladimir Ilich. *Que fazer?* A organização como sujeito político. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

²¹ TBC – Teatro Brasileiro de Comédia.

²² COELHO NETTO, J. Teixeira. O teatro invisível. *São Paulo em revista – uma viagem ao umbigo da cidade*. 21ª Bienal Internacional de São Paulo, dezembro de 1991, p. 6.

do fazer artístico no Brasil? Para Roberto Schwarz²³, situaríamos melhor esta discussão se não preteríssemos a produção intelectual e artística do período referido, sobretudo as perspectivas propostas por Vianinha. A questão do nacional e do popular se direciona a um conteúdo de defesa das singularidades nacionais e, do ponto de vista estético, a um diálogo com formas consideradas “populares” do início do século XX.

As visões indicadas por Souza e Coelho apontam uma interpretação que se tornou clássica na historiografia do teatro, a de que o teatro engajado, cujo marco na historiografia é a encenação em 1958 de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, inaugura uma visão de teatro nacional com viés político, desconsiderando uma tradição anterior que remonta ao teatro cômico do início do século.

A questão que se impõe aqui é de pensar o lugar da crítica no contexto das produções teatrais como ponto de partida para a problematização dos marcos estabelecidos na historiografia do teatro brasileiro. Importa considerar que a encenação de *Black-tie* condensa não apenas um conteúdo que serviria como “modelo” a ser seguido por uma dramaturgia engajada, mas como aglutinadora de aspirações e demandas políticas, pois do ponto de vista do conteúdo, a temática do nacional, do popular e da crítica social já vinha sendo tratada nos espetáculos teatrais no Brasil. No entanto, *Black-tie* surge, a partir da recepção que o espetáculo teve, como um parâmetro de teatro. Patriota assinala que a questão se concentra na ordem das hierarquias construídas em torno do teatro de Arena e do Teatro Oficina como referências do que deveria ser o teatro de oposição. Embasamos nossa proposição na perspectiva de Patriota, que assinala a existência de um eixo de interpretação comum que conduz as análises sobre o Teatro de Arena, sintetizando que este grupo seria o responsável por um “teatro nacional” após a encenação de *Black-tie*.

Mesmo possuindo uma trajetória diversificada, com encenações de autores brasileiros e estrangeiros, o Arena consagrou-se como companhia teatral identificada com o “texto nacional”, e, sob esse ponto de vista, *Eles Não Usam Black-Tie* tornou-se a referência e o parâmetro da dramaturgia e dos dramaturgos, em sintonia com os projetos de transformação acalentados naquele período. Nesse sentido, a peça de Guarnieri inseriu o

²³ SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 1987.

referido grupo na História do Teatro, tornando-o um marco da cena brasileira do século XX.²⁴

Apesar de o teatro de revista não ser visto como um teatro engajado — no sentido a este atribuído como possibilidade revolucionária a partir da década de 1950 — é inegável seu caráter de crítica social e, a partir desse ponto, ele foi apropriado por Vianinha a fim de redimensioná-lo no contexto de suas próprias proposições.

De acordo com Wagner Madeira, diminuir a atuação da comédia de costumes é compactuar com uma visão eurocêntrica periodizada pelo julgamento das críticas à luz do modernismo²⁵. É importante mencionar que Vianinha rompe com a periodização clássica da crítica na medida em que não tem preconceito em relação à comédia de costumes.

A arte teatral que incorpora elementos da estética da revista, da comédia de costumes, pode parecer matéria estranha ao conjunto de sua obra, interpretada à luz de um viés trágico que, no plano do discurso, construiu uma memória histórica pautada em uma obra-prima de caráter dramático escrita por Oduvaldo Vianna Filho, *Rasga coração*²⁶. Somente a partir de um olhar ampliado sobre a produção desse homem de teatro ativo e inquieto é que se torna compreensível a coerência do riso em sua dramaturgia, que revela, através do cômico, sua expressão de oposição política.

Embora os estudos sobre a produção de Vianinha sejam bastante diversificados em relação à problemática e ao objeto, pouco se reportam ao seu caráter cômico. A questão do riso não é tratada como eixo central em nenhuma das pesquisas desenvolvidas acerca da

²⁴ PATRIOTA, Rosângela. História, estética e recepção: o Brasil contemporâneo pelas encenações de Eles não usam black-tie (G. Guarnieri) e O rei da vela (O. de Andrade). In: PATRIOTA, Rosângela. *História e cultura: espaços plurais*, Uberlândia: Aspectus/Nehac, 2002, p. 118.

²⁵ MADEIRA, Wagner Martins. *Formas do teatro de comédia: a obra de Oduvaldo Vianna*. 2003. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira), – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

²⁶ Sobre as posições assumidas pelos agentes e críticos da obra de Vianinha, conferir o trabalho de Rosângela Patriota. A ênfase recai sobre uma perspectiva histórica em torno de certa mitificação da obra de arte. Patriota questiona os marcos evolutivos realizados pela crítica sobre a obra de Vianinha. Para a autora, os historiadores devem relativizar as análises hegemônicas que hierarquizaram essa dramaturgia e consideraram *Rasga coração* (1974) sua obra-prima: “Os historiadores não podem e não devem furtar-se à evidência de que uma das perspectivas de seus trabalhos é construir diálogos com agentes e documentos de luta. E, valendo-se desta premissa, é possível afirmar que tanto o dramaturgo quanto os que escreveram sobre ele, ou sobre seu trabalho, estão consciente ou inconscientemente, comprometidos com o texto produzido, isto é, há uma historicidade que propiciou a sua confecção”. PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 91.

trajetória do dramaturgo, dentre as quais citamos as de Maria Sílvia Betti, Carmelinda Guimarães, Leslie Hawkins Damasceno, Denis de Moraes, Deocélia Vianna, Rosangela Patriota, Sandra de Cássia Araújo Pelegrini e Sandra Rodart Araújo.²⁷

Pretendemos fazer um balanço desses trabalhos, incluindo aqueles de teor acadêmico, biográfico e ensaístico e dividindo-os em três momentos: os anos de 1980²⁸ — pesquisas de caráter biográfico bastante amplas em relação ao contexto da obra; os anos de 1990²⁹ — teses e dissertações vinculadas ao impacto direto do chamado “fim das utopias”; fim dos anos de 1990 em diante³⁰ — obras que enfocaram a questão da comunicação.

Mais do que fazer um balanço dessas obras e realizar uma síntese delas a partir de como trataram a questão do riso, buscamos refletir sobre certo ambiente mental sem o qual não podemos estabelecer qualquer inferência sobre as interpretações feitas pelos autores. Assim, não nos interessa apenas o discurso nelas contido, mas o que comungam de determinada ambiência nas perspectivas que adotam ao tratar Oduvaldo Vianna Filho³¹.

²⁷ BETTI, Maria Sílvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Edusp, 1997; GUIMARÃES, Carmelinda. *Um ato de resistência: o teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: MG Associados, 1984; DAMASCENO, Leslie Hawkins. *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994; PATRIOTA, Rosangela. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999; PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. *A teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho: da tragédia ao humor - a utopia da politização do cotidiano*. 2000. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000; MORAES, Denis de. *Vianinha: cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991. VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. *Teatro político e questão agrária - 1955-1965: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo*. 2009. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

²⁸ Relacionamos nesse grupo os trabalhos de Deocélia Vianna (1984), Carmelinda Guimarães (1982), Maria Sílvia Betti (dissertação de 1984), Leslie Damasceno (obra escrita em 1987 e publicada em 1994) e Carmelinda Guimarães (1991), incluindo o trabalho biográfico de Denis de Moraes (1991).

²⁹ Os estudos da década de 1990 trabalharam sob o impacto do fim das utopias e do questionamento da importância de Vianinha nesse contexto: Maria Aparecida Ruiz (1996), Adriana Sendim (1998), Sandra Pelegrinni (2000) e Rosangela Patriota (1995). Esta última referência corresponde à tese de Patriota, defendida em 1995 [PATRIOTA, Rosangela. *Fragmentos de utopia: (Oduvaldo Vianna Filho – um dramaturgo lançado no coração de seu tempo)*. 1995. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995] e publicada em forma de livro: PATRIOTA, Rosangela. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999.

³⁰ Maria Aparecida Ruiz (2002), Thaís Leão Vieira (2005), Sandra Rodart Araújo (2006) e Rafael Litvin Villas Bôas (2009).

³¹ Vários são os trabalhos que discutiram parte da obra de Vianinha, seja quando o dramaturgo foi integrante do Teatro Paulista do Estudante, Teatro de Arena, CPC da UNE ou do Opinião. Os que interessam aqui são aqueles que optaram pela obra de Vianinha como objeto central de análise, mas não podemos deixar de citar outras importantes contribuições à literatura que aborda a produção de Vianinha: COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996; CAMACHO, Thimoteo. *O Centro Popular de Cultura do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André*. 1987. Dissertação (Mestrado em História) –

Esses trabalhos podem ser divididos em três blocos não homogêneos que, por compartilharem conjunturas sócio-históricas, possuem proximidades que não devem ser desconsideradas. Entendemos aqui o pensamento acadêmico como parte da produção de sentidos de uma sociedade e as interpretações que dela decorrem como um fenômeno cultural amplo.

Os trabalhos elaborados na década de 1970 estavam ainda sob o impacto da ditadura militar e do começo do processo de abertura política. Um dos que se destacam é o de Carmelinda Guimarães³², iniciado em 1975 e concluído em 1982.

A uma lista sempre crescente de ensaios sobre a obra de Vianinha vem agora somar-se, graças à dedicação e ao afinco de Carmelinda Guimarães, este primeiro estudo crítico em forma de livro. A comemoração, neste ano de 1986, do cinquentenário do nascimento de Oduvaldo Vianna Filho tem dado ocasião, no Brasil, a uma série de eventos culturais assim como a um bom número de artigos e reportagens sobre a personalidade e a obra do vibrante e muito querido ator, teatrólogo e ser humano prematuramente desaparecido, aos 38 anos, em 1974.³³

Segundo Guimarães, sua intenção era aprofundar as discussões sobre o teatro político brasileiro, com foco na influência de Erwin Piscator. Partindo da hipótese de um aprofundamento na definição psicológica das personagens de Vianinha, a partir de uma ordem cronológica, a autora salienta que é justamente com a intenção de dar consistência a essa dimensão psicológica que o dramaturgo se volta para um microcosmo, momento de universalização de sua obra.

Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1987; DOMONT, Maria Beatriz Janone. *A história de um sonho interrompido... o Centro Popular de Cultura da UNE (1961–1964)*. Rio de Janeiro, 1990. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1990; SOUSA, Alexandre Ricardo Lobo de. *O teatro no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes: o povo, a Nação, o imperialismo e a revolução (1961–1964)*. 2001. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001; SOUZA, Miliandre Garcia de. *“Do Arena ao CPC”: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959–1964)*. 2002. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002; TORRES, Carla Michele Ramos. *Em cena: o teatro no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) 1961-1964*. 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Marechal Cândido Rondon, 2008.

³² GUIMARÃES, Carmelinda. *O teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. 1982. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1982.

³³ ALBURQUERQUE, Severino João. Resenha Carmelinda Guimarães. 1986. Book Reviews, p. 127-129. Disponível em: <<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/653/628>>. Acesso em: 12 jan. 2010.

A autora interpreta a obra de Vianinha, indicando alguns marcos em sua trajetória: a primeira fase dedicada aos temas rurais (*Autos do CPC's; Os Azeredos mais os Benevides; Quatro quadras de terra; Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*), na qual inclui as comédias urbanas, sobre as quais Guimarães chama a atenção para o tema da família; e a segunda fase, que reúne as peças de crise (*A longa noite de cristal; Corpo a corpo e Moço em estado de sítio*). Na fase da maturidade, Guimarães revela a participação de Vianinha na televisão, mais uma vez pela intencionalidade do aperfeiçoamento das técnicas teatrais.

Podemos distinguir na produção de Vianinha duas linhas de texto definidas, dentro do teatro político. A primeira de educação política, que Brecht classifica como teatro didático. Colocaríamos nessa linha: *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 do CPC. A segunda segue o teatro de crítica social e marca sua última fase de produção, que é também a mais expressiva, formada por *Moço em Estado de Sítio, A Longa Noite de Cristal, Corpo a Corpo, Em Família, Rasga Coração e Papa Highirte*.

[...] As comédias, peças de tema familiar e a dramaturgia também se inserem na classificação de teatro de crítica social.³⁴

Guimarães supõe que a ida de Vianinha para a comédia tenha se dado por uma habilidade artesanal, considerada importante para o próprio dramaturgo, indicando a relevância da diversidade de técnicas para Vianna.

Na primeira fase de sua produção, quando ele, por influência do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena e logo após pelo CPC, Centro Popular de Cultura, realiza um teatro nitidamente político, **esse lado da indagação psicológica não aparece nas peças**, mas é completado por profundas reflexões que escreve na forma de artigos e ensaios, a propósito de cada momento de conflito que vive. Quando seu teatro passa a ser mais crítica social, ele coloca esses conflitos, exorcizando assim suas inquietações e mergulhando cada vez mais numa dramaturgia em que **o lado psicológico tem tanto peso quanto os aspectos sociais**³⁵ (grifos nossos).

³⁴ GUIMARÃES, Carmelinda. *O teatro de Oduvaldo Vianna Filho*, op. cit., p. 129.

³⁵ Idem, *ibidem*.

Assim, Guimarães manifesta, a partir de sua análise, a percepção de que, no transcorrer de sua trajetória, Vianinha apresentaria níveis de significados estéticos diferenciados conforme suas inquietações. Contudo, cabe ressaltar a idéia da autora de que Vianinha segue para a comédia de costumes também pela possibilidade de crítica social apresentada por este gênero.

De 1977 a 1994³⁶ Maria Sílvia Betti estudou a obra de Oduvaldo Vianna Filho em suas pesquisas de mestrado e doutoramento e, em ambas, considera o conjunto da obra do dramaturgo. A análise que reportamos aqui é da publicação de sua tese de doutorado em 1997. Ao sistematizar a produção de Vianinha, Betti indica, baseada em critérios de juízos de valor estéticos, algumas possibilidades às quais as comédias serviriam de exercício de “carpintaria teatral” para Vianna Filho.

Leslie Damasceno estudou as convenções teatrais e dramáticas de Vianinha no interior do espaço cultural vivido por ele. O primeiro passo de Damasceno foi discutir a relação entre teatro e literatura dramática. Ela salienta que Vianinha conduziu um debate com a obra de seu pai, criticando-a no pré-1964 e valorizando-a após o golpe por meio da própria obra. Nesse aspecto, a avaliação de Vianinha

do legado paterno muda quando sua obra amadurece e à medida que ele enfrenta seus próprios problemas com a censura. (Seu pai trabalhou sob a constante possibilidade de censura, principalmente por suas atividades políticas). Mais tarde, Vianinha vem a olhar a obra do pai como inovadora, valorizando o seu compromisso com a linguagem popular e a alta qualidade técnica, que ele chama a “carpintaria teatral” de suas peças. **No início dos anos 70, vemos que Vianinha vem a entender aquele teatro segundo as limitações de seu espaço cultural.**³⁷ (grifos nossos).

Esses dois primeiros momentos das interpretações sobre a obra de Vianna Filho apresentaram um quadro geral e mais biográfico do dramaturgo. Diferentemente dos trabalhos dos anos de 1980, as referências seguintes privilegiam não mais o biográfico, mas

³⁶ Em 1977 Betti ingressou no curso de mestrado na Universidade de São Paulo e o concluiu em 1984 com a defesa da dissertação intitulada “Evolução do pensamento de Oduvaldo Vianna Filho”. Em 1987 iniciou doutorado na mesma instituição e produziu a tese “Resgate de imagens: uma abordagem da dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho”, apresentada em 1994.

³⁷ DAMASCENO, Leslie. *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*. Tradução: Iná Camargo Costa. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1994, p. 71.

o artístico e cultural. Nos anos de 1990 já era possível tratar da obra de Vianinha como foco, no entanto, a conjuntura solicitava um questionamento que essas pesquisas iriam enfrentar, qual seja: o lugar de Vianinha na sociedade pós-fim das utopias. Dos trabalhos posteriores o enfoque será nos de Rosangela Patriota (1995) e de Sandra Pellegrini (2000).³⁸

Rosangela Patriota, em seu livro *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*³⁹ — produto da tese de doutoramento defendida em 1995 —, busca compreender a obra do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho por meio do conceito de memória histórica. Ao questionar os marcos evolutivos realizados pela crítica e pela historiografia teatral sobre a obra de Vianinha, ela analisa o momento da constituição das peças teatrais.

Pautando-se em entrevistas, críticas sobre a obra de Vianinha, documentos do PCB e diversas peças teatrais, a autora não abandona seu objetivo central: a relativização das análises homogêneas que hierarquizaram a obra de Vianinha e consideraram *Rasga coração* (1974) como sua obra-prima. Rosangela Patriota examina a dramaturgia de Vianinha por meio de sua fortuna crítica, voltando-se tanto à forma quanto aos conteúdos das peças e considerando ainda a militância no Partido Comunista Brasileiro — questão nodal para a análise da obra de Vianinha. É dessa forma que a autora analisa a opção do dramaturgo por um projeto que leva em conta a questão da revolução democrático-burguesa e, pós-golpe de 1964, o tema da resistência democrática. A partir da trajetória de Vianinha, ela discute diversos embates políticos enfrentados pela esquerda no Brasil. Ao adotar esse direcionamento, a autora articula a arte ao debate político, notadamente após a morte de Vianinha, quando *Rasga coração* foi eleita sua obra-prima. Essa eleição feita pela crítica tornou a memória construída sujeita à hierarquia da obra de maior envergadura de Vianna e colocou essa peça como sendo elemento identificador da “história” de sua dramaturgia.

A partir de meados dos anos de 1980, os impasses e indagações da dramaturgia de Vianinha seriam considerados desnecessários, datados, pois se limitariam aos debates

³⁸ A tese de Maria Sílvia Betti (1994), a dissertação de Maria Aparecida Ruiz (1996) sobre *Rasga coração* e o trabalho de Adriana dos Anjos Sendim (1998) serão analisados à luz dos trabalhos posteriores.

³⁹ PATRIOTA, Rosangela. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 91.

postos no regime de exceção. É Patriota que evidencia tal movimento interpretativo em relação à obra de Vianinha.

A tese de Sandra Pelegrini discute a teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho associada à dimensão posta pelo dramaturgo do caráter nacional-popular em sua obra, que caracteriza, para a autora, um caminho de politização do cotidiano. Pelegrini demonstra as relações entre a obra de Vianinha, as propostas de esquerda e as incorporações destas na sua produção televisiva.

As suas temáticas não se mostraram alheias às trilhas percorridas pelos meios de comunicação de massa ou ao desenvolvimento tecnológico – aspecto da trajetória de Oduvaldo Vianna Filho que se converte em um desafio para o pesquisador, pois sua obra aparece articulada a práticas aparentemente paradoxais, uma vinculada à militância teatral e à *arte popular revolucionária*, e a outra, incorporada aos meios de comunicação de massa ou à cultura industrializada.⁴⁰

A partir dos anos 2000, os trabalhos sobre Vianinha possuem uma similitude que cabe destacar: o tema da indústria cultural. A tese de doutoramento de Maria Aparecida Ruiz discute, apoiada nas proposições de Renato Ortiz — para quem somente a partir da década de 1940 se pode considerar uma cultura popular de massa no Brasil —, a indústria cultural como um centro aglutinador de idéias a fim de garantir uma política cultural democrática em um regime de exceção.

Porém, até o início da década de sessenta é difícil pensar em uma indústria cultural (apoiada no veículo radiofônico) no país, do modo como entendiam esse conceito os filósofos Theodor Adorno e Max Horkheimer, da Escola de Frankfurt, pois isso ainda encontra-se longe da realidade social brasileira. Os escritos de ambos fundamenta [sic] a indústria cultural como uma forma de dominação que impõe uma padronização que é promovida pelo conjunto de produtos culturais, o que só é possível com o desenvolvimento capitalista como um todo. No processo histórico do Brasil, naquele período, isso ainda soa “vazio” devido **a ausência de**

⁴⁰ PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. *A teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho: da tragédia ao humor - a utopia da politização do cotidiano*. 2000. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

mercado consumidor como requer uma sociedade ‘moderna’⁴¹ (grifos nossos).

Maria Ruiz afirma que o fato de Vianinha ter rumado para a televisão apontaria para uma resistência das idéias de esquerda dentro do próprio aparato de poder. Há, assim, uma preocupação em revelar o percurso de Vianinha a partir das próprias considerações dele, a fim de mostrar o que o motivou para o trabalho na TV. A autora encaminha sua análise para a conclusão de que, com a decretação do AI-5 e o aprofundamento do estado ditatorial no país, havia se encerrado um ciclo que, mesmo após o golpe, continuara a se desenvolver ainda como oposição. Ela identifica nesse marco a concomitância da consolidação da indústria cultural e da extinção das possibilidades de aproximação entre esquerda e povo⁴². Ruiz infere que a esquerda precisava, em 1968, pensar novas formas de dar continuidade a seu trabalho, assim como novos meios, a exemplo da TV.

A idéia de que Vianinha diversificou sua produção com a ida para a TV Tupi e depois para a Rede Globo no início dos anos de 1970⁴³ está presente também no trabalho de Sandra Rodart Araújo, que sinaliza a presença, na maioria dos textos da primeira leva do dramaturgo, de um objetivo didático: “alcançar um público maior e prepará-lo para encaminhamentos” que em última instância seriam indicados pela revolução. A autora acentua que os textos de Vianinha foram tratados pelos críticos teatrais com um pressuposto linear e contínuo, pois eles entenderam a obra de Vianinha como um crescente até o alcance da maturidade que se teria dado com a escritura de *Rasga coração*.

Quanto à produção de Vianinha no período posterior a 1964, a historiadora se refere a uma característica para ela bastante peculiar: o fato de o dramaturgo ter escrito a partir dali textos mais profundos, com uma dimensão psicológica nas personagens antes não vista em sua obra. Para Araújo, ele teria escrito textos de caráter mais didático anteriormente ao

⁴¹ RUIZ, Maria Aparecida. *A Grande Família de Oduvaldo Vianna Filho e a consolidação da indústria cultural: uma imagem na televisão brasileira, no início dos anos setenta*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002, p. 18.

⁴² Idem, *ibidem*, p. 40.

⁴³ Idem, *ibidem*, p. 12.

golpe civil-militar de 1964, quando, segundo a interpretação do próprio Vianinha, “não é a profundidade psicológica dos personagens que caracteriza os textos dessa fase”⁴⁴.

A complexidade da sociedade que se instaura na década de 1960 leva o dramaturgo a um exame mais apurado dos problemas que afligem sua época. A temática central passa a ser a investigação do homem de classe média em seu momento; assim, assuntos como velhice, publicidade e limites da militância são recorrentes no pós-1964. Ressalte-se que as mudanças temáticas trazem mudanças formais; os personagens passam a ter dimensões psicológicas complexas e profundas. Dessa época podem ser citadas: *Moço em Estado de Sítio*, *Mão na Luva*, *Corpo a Corpo* e *Rasga Coração*. Portanto, as mudanças de conteúdo não se situam fora dos acontecimentos históricos; ao contrário, a transformação da realidade é reelaborada por Vianna em seus textos.⁴⁵

É justamente a idéia de que a prática política e artística de Vianinha é o fermento para sua produção teatral — também considerando que prática e idéia se associam nos trabalho do dramaturgo —, e de que uma realidade mais complexificada produz um pensamento mais complexo, o ponto do qual partimos. Porém, que realidade mais complexa é essa? A idéia de que existe um antes e um depois na obra de Vianinha continua sendo atuante nessa interpretação. Araújo reforça o trabalho de Carmelinda Guimarães, que “entende os textos do autor como um caminhar contínuo”⁴⁶.

Araújo explana as mudanças de foco do dramaturgo e as transformações no contexto sociopolítico do país como alicerces fundamentais para esse tensionamento. Reforça que a primeira experiência de Vianinha com a mudança temática nessa conjuntura foi *Moço em estado de sítio*: “questões como desmobilização, traição dos ideais e busca de alternativas apenas no âmbito individual fazem de *Moço em Estado de Sítio* uma primeira resposta à perplexidade provocada pelo golpe”⁴⁷.

A autora expressa uma idéia que dirige um postulado quase equivalente ao que ela refuta. Ao dizer que nos primeiros anos da década de 1960 o dramaturgo se dedicava a

⁴⁴ ARAÚJO, Sandra Rodart. *Corpo a Corpo (1970) de Oduvaldo Vianna Filho*: do texto dramático à encenação do Grupo Tapa de São Paulo (1995). 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006, p. 161.

⁴⁵ Idem, *ibidem*, p. 12-13.

⁴⁶ Idem, *ibidem*, p. 13.

⁴⁷ Idem, *ibidem*, p. 20.

textos sem densidade psicológica, ela cai na armadilha ao afirmar que a produção dele já apontava para isso, como se Vianinha caminhasse também para uma linearidade de “densidade psicológica” nas personagens e como se isso fosse sinônimo de maior elaboração estética: “o arcabouço estético que, como verificado, não estava nas primeiras pautas na década de 1960 se torna o centro do debate”⁴⁸. Embora talvez muitos dos temas tenham mudado de foco é oportuno não desconsiderar que no pré-1964 muitos artistas, a exemplo de Vianinha, não transpuseram de forma direta as teses do PCB para sua produção artística. Nesse sentido, essa condensação do pensamento, assim como a não transposição das teses, não é prerrogativa do pós-1964⁴⁹.

Os trabalhos sobre a dramaturgia de Vianinha, cujos interesses se dirigiram para análises do texto teatral, pautadas em preocupações biográficas, e para as intenções do autor foram dando espaço, na década de 1990, para estudos que focaram a obra ou parte dela. Se nos trabalhos de Deocélia Vianna, Denis de Moraes, Carmelinda Guimarães, Maria Sílvia Betti e Leslie Damasceno prevalece o tom biográfico, indo da vida do artista para sua obra, posteriormente os trabalhos começaram a se especializar na obra, o que resultou não apenas numa mudança de foco, mas também de perspectiva histórica. As pesquisas da década de 1980, momento em que a memória de Vianinha estava ainda muito impactada por sua morte em 1974 e pela conjuntura do fim das utopias, dariam lugar a estudos voltados efetivamente para sua obra.

Elemento importante nessa mudança foi o distanciamento causado pelo impacto da morte de Vianinha e do que ele representava na cena cultural brasileira, o que fez com que sua peça censurada *Rasga coração* fosse considerada símbolo da luta pela redemocratização⁵⁰. Os anos de 1980 foram marcados por uma crítica à produção de artistas ligados ao Partido Comunista Brasileiro, naquele contexto de abertura política, quando as lutas se tornavam visivelmente mais plurais e os “novos personagens” precisaram de um discurso legitimador que credenciasse o seu papel “novidadeiro”.

⁴⁸ Idem, *ibidem*, p. 21.

⁴⁹ Cf.: VIEIRA, Thaís Leão. *Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE): nacionalismo e militância política em Brasil-Versão Brasileira* (1962). 2005. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.

⁵⁰ Cf.: PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*, op. cit.

Nesse cenário, trazer para o foco a figura do artista e inseri-lo na conjuntura histórica em que ele viveu e produziu se torna mais importante como forma de marcar sua trajetória. Dessa feita, essa bibliografia “disputou”, por meio da personalidade de Vianinha, uma luta de memória. Naquele contexto, tratava-se sobretudo de dar visibilidade a um projeto e não centrar a discussão propriamente na obra do dramaturgo. Naquelas circunstâncias, o projeto coletivo do qual Vianinha fez parte, ligado às experiências do PCB, mostrava-se em embate com outro projeto que “desconsiderou” as experiências passadas, a exemplo da construção do Partido dos Trabalhadores.

Observa-se, nas análises produzidas nessas pesquisas, que o humor não foi tema central de nenhuma delas. Em alguns momentos é dada maior ênfase ao cômico por fazer parte dos textos produzidos para a televisão, em especial os trabalhos de Sandra Pelegri e Maria Ruiz. Essa assertiva basta para demonstrar que qualquer aproximação aos trabalhos aqui expostos deverá levar em conta as transformações conceituais, assim como as mudanças efetuadas nas próprias formações sociais a que se referem essas idéias.

Do ponto de vista documental, centramo-nos nas idéias teatrais de Vianinha (textos teóricos e entrevistas), nos estudos críticos publicados sobre o dramaturgo e nas idéias teatrais de outros artistas considerados relevantes para a compreensão da temática deste trabalho. Em relação à teoria, baseamo-nos na análise das peças, naquelas que nos auxiliam na compreensão da relação entre arte e sociedade. E, por fim, em categorias importantes ao longo do trabalho, como a da apropriação⁵¹, e teorias do cômico relevantes no contexto da obra do dramaturgo.

Tendo em vista a inexistência de estudos relativos às comédias de Vianinha e as interpretações dispersas encontradas nas análises sobre o dramaturgo, tivemos como propósito a elucidação da importância tanto estética quanto histórico-cultural dessas comédias. A fim de realizarmos uma análise com base na proposição histórica da obra de

⁵¹ A apropriação é uma operação de produção que assinala a presença de diferentes maneiras de se utilizar os produtos que lhes são impostos. A apropriação, para Roger Chartier, está centrada “nos empregos diferenciados, nos usos contrastantes dos mesmos bens, dos mesmos textos, das mesmas idéias”, uma noção que caracteriza “práticas que se apropriam de modo diferente dos materiais que circulam em determinada sociedade”, levando-se em consideração que as idéias podem ser apreendidas de formas diferenciadas e que são fruto de uma criação. CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988, p. 136.

arte, uma documentação sobre a recepção da crítica do período da encenação foi pesquisada⁵², assim como as idéias presentes dos textos teóricos de Vianinha.

Para evidenciar a importância do humor na obra de Oduvaldo Vianna Filho e mostrar como sua dramaturgia se pautou por temas contemporâneos, organizamos este trabalho em quatro capítulos.

No Capítulo I discutiremos a variedade de teorias e análises provenientes de diversas áreas do conhecimento acerca do humor, do cômico ou do riso, a partir de autores da tradição clássica, a exemplo de Aristóteles, passando por discussões mais contemporâneas, como as de Pirandello, aquelas da tradição marxista, Karl Marx e V. Propp, para, enfim, tratar de experiências para as quais a utilização do cômico é fundamental em Vianinha, como a da revista política de Erwin Piscator na Alemanha.

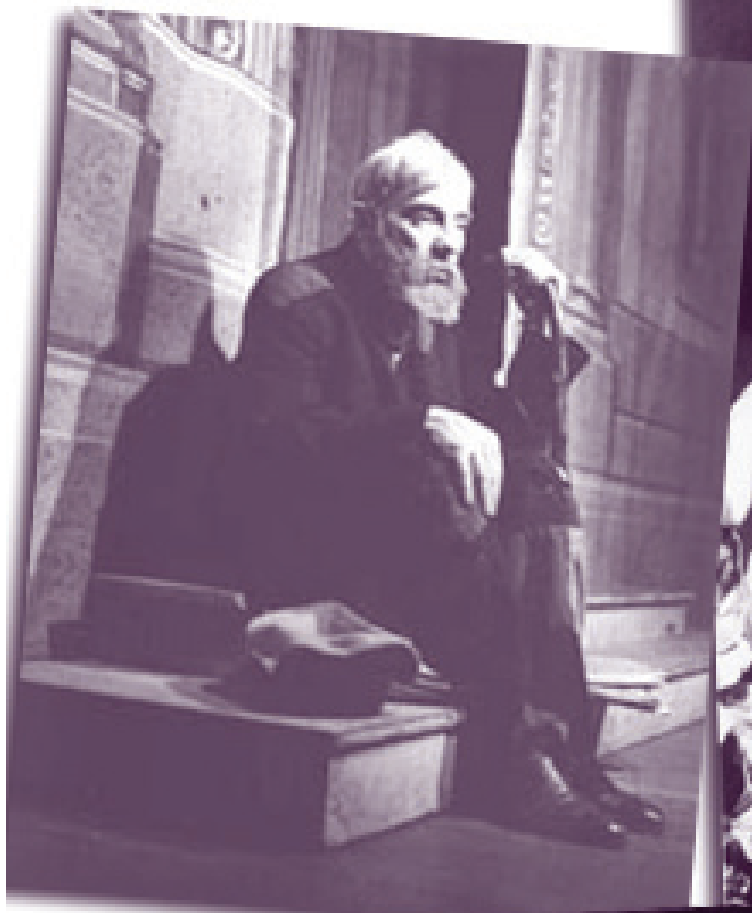
No Capítulo II faremos uma incursão pela concepção estética de Vianinha a partir de seus escritos e entrevistas. Buscamos incursionar pelo teatro cômico no início do século XX no Brasil, a fim de confirmar a hipótese de que as idéias de Vianinha são contrárias a uma historiografia produtora de uma suposta hierarquia não apenas em relação à sua obra, mas também em relação ao teatro cômico (que se interconecta com o de Vianinha). Assim, pretende-se discutir a relação existente entre as idéias de cômico e do teatro que Vianinha possui, bem como suas influências e as relações que ele constrói especialmente com a dramaturgia de Oduvaldo Vianna (pai). A concepção de estética e política em Vianinha nos dá indícios do papel da arte e do artista para ele e justifica suas escolhas, uma delas pelo cômico.

No Capítulo III se discutirá como Vianinha se apropria das tensões sociais presentes no período anterior ao golpe civil-militar de março de 1964, fazendo delas temáticas de sua obra. A tese de que Vianinha revelou, por meio de sua arte, a importância da “tradição” do teatro brasileiro — o que era visto por ele como saída para atingir as “massas” —, a partir de uma estética de “apelo popular” percebida nas comédias *Bilbao, via Copacabana* (1957), *A mais valia vai acabar seu Edgar* (1960) e *Cia Amafeu de Brusso* (1961), é objetivo central deste capítulo.

⁵² Agradeço ao Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (Nehac) pela disponibilização de seu acervo.

No Capítulo IV são colocas em pauta as comédias *Dura lex sed lex no cabelo só gumex* (1967) e *Allegro desbundaccio ou Se Martins Pena fosse vivo* (1973), produzidas no pós-1964, por meio das quais retomamos a tese de que a obra de Vianinha é marcada por uma relação indissociável entre estética e política, posto que o dramaturgo utiliza como mote para a construção de suas peças os temas contemporâneos. Isso evidencia a historicidade de sua obra e, por outro lado, leva-nos a reafirmar a pertinência do debate historiográfico em torno do binômio história e ficção⁵³.

⁵³ Cf: GAY, Peter. *O estilo na história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990; CERTEAU, Michael de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982; VEYNE, Paul. *Como se escreve a história: Foucault revoluciona a história*. Brasília: Editora da UNB, 1982; WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Edusp, 1992; WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 1994.



CAPÍTULO I

A tradição estética e política do riso:
teorias e experiências do cômico

Procópio Ferreira em “Deus Lhe Pague”, de Joraci Camargo, Dercy Gonçalves no teatro de revista e Abelardo Barbosa como Chacrinha.

Disponível em: <<http://multiply.com/mu/inmemorian/image/2/photos/100/500x500/33/Procopio-em-Deus-Lhe-Pague.JPG?et=YDKFqDm7dExDArjb%2BrsSQ&nmid=15900908>>; <<http://www.delaswebradio.com.br/upload/fotos/6a5c91974116515d1b3860f2d6db9abf.jpg>>; <<http://www.jornalpequeno.com.br/blog/oliveiramos/wp-content/uploads/chacrinha1.jpg>>

Guilherme, ao contrário, ria só quando dizia coisas sérias, e se mantinha seriíssimo quando presumivelmente estava zombando.

— UMBERTO ECO

A VARIEDADE de teorias e análises, provenientes de diferentes abordagens em diversas áreas do conhecimento, indica que não é fácil definir categoricamente o que é o humor, o cômico ou o riso. Muito já se tentou explicar o riso, o porquê se ri, como e de quê. Uma robusta tradição, que engloba desde as contribuições das poéticas clássicas aos trabalhos da estética moderna até aquelas dos românticos alemães, visa à produção interpretativa de um conceito que não deve ser levado em conta fora de seus contextos sócio-históricos.

O riso tem sido objeto de reflexões desde a Antiguidade, sendo fonte para autores, como Aristóteles, Platão, Cícero, Hobbes, Kant, Bergson, Freud, Nietzsche, Joubert, Bataille e Bakhtin. Na impossibilidade de sistematizar tantas perspectivas sem, com isso, distanciar-nos em muito do objetivo de tratar da obra de Oduvaldo Vianna Filho, proposto para esta tese, consideramos que para realizar esta incursão pelo tema é importante ao menos convocar alguns autores que evidenciaram o alcance da complexidade da noção de humor.

Os critérios que orientaram a escolha das perspectivas que são abordadas levaram em conta principalmente a necessidade da construção de um quadro de referência útil às reflexões a partir da obra de Oduvaldo Vianna Filho. Considerou-se também a importância atribuída a essas teorizações na história do pensamento sobre o riso e, ainda, o lugar que têm o humor e a associação política nessas teorizações. Enfim, esta delimitação implica uma perspectiva que alia o cômico, o riso, o humor e a ação nas relações de poder, ou seja, a estética à política.

Muitas noções de humor expressas na dramaturgia de Vianinha dialogam com o humor *utilitas* posto em Aristóteles e no medievo¹, no qual se entende que é permitido

¹ ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. FGV, 1999.

rir de determinadas coisas, mas não de outras. No entanto, o dramaturgo se afasta dessa tradição ao romper com o distanciamento e a hierarquia do sujeito em relação ao objeto do qual se ri, criando, a partir de algumas personagens, um “sentimento do contrário”². A exposição que segue almeja ser, portanto, um caminho de síntese e não uma historicização progressiva das teorias do cômico.

PERMISSÃO E INTERDIÇÃO DO RISO

Para o pensamento ocidental, as concepções de Aristóteles sobre o riso adquiriram lugar central. Em mais uma de suas contraposições ao pensamento de Platão, Aristóteles, sem negar o caráter deformador que é necessário para a existência do riso, não o vê como necessariamente condenável.

A questão do riso em Platão reside na condenação moral tanto daquele que ri quanto do objeto risível. Em Platão os prazeres do riso são falsos, pois estariam ligados aos homens desprovidos de razão³. O riso é uma paixão que perturba a alma, está ligado ao prazer e à dor; e se prazer e dor coexistirem, então o riso será um prazer falso no entendimento de Platão. Nessa concepção, o problema consiste no fato de que os “falsos prazeres” afastam o homem da verdade e por isso requerem uma condenação moral.

[...] o conceito negativo que Platão faz do riso e do risível é determinado, em última análise, por sua concepção da filosofia como prazer puro e única forma de apreensão da verdade em oposição à ilusão característica das paixões. O riso e o risível seriam prazeres falsos, experimentados pela multidão medíocre de homens privados da razão. Entretanto, ambos devem ser condenados mais por nos afastarem da verdade do que por constituírem um comportamento medíocre.⁴

Embora não tenhamos em Aristóteles propriamente uma “teoria do cômico”, há em sua *Poética*⁵ dois princípios que marcaram a tradição ocidental sobre o cômico: o riso como uma deformidade que não implica, em princípio, nem dor nem destruição; o

² PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.

³ PLATÃO. *Filebo*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora Universidade Federal do Pará, 1974.

⁴ ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*, op. cit., p. 44-45.

⁵ ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e comentários de Fernando Maciel Gazoni. São Paulo: USP, 2006.

riso como característica eminentemente humana, por ser o homem o “único animal que ri”⁶. Conforme Verena Alberti, as referências ao cômico na *Poética* podem ser resumidas em quatro tópicos:

- A comédia é uma arte poética que representa as ações humanas baixas, ou mais especificamente os personagens em ações piores do que nós.
- O cômico não cobre todo tipo de baixeza: ele é somente a parte do torpe que não causa dor nem destruição. É um defeito moral ou físico (a deformidade) que, sendo inofensivo e insignificante, se opõe ao *pathos* e à violência trágica e, por isso mesmo, não causa terror nem piedade.
- A comédia é o modelo de representação do geral próprio da arte poética, isto é, modelo de representação do que pode acontecer na ordem do verossímil e do necessário, e não do que efetivamente aconteceu. À diferença da tragédia, a constituição dos personagens cômicos é uma invenção e seus nomes são dados ao acaso.
- Um dos traços característicos da expressão cômica é o emprego muito evidente de metáforas e outros nomes não habituais. Quando esse emprego é expressamente desmedido e fora de propósito, seu efeito é cômico.⁷

Mesmo mantendo em parte a oposição entre o riso e a razão de Platão, Aristóteles não entende que a condenação se justifica pela natureza ilusória do riso, optando por pensar o riso a partir de sua noção de *utilitas*. Em Aristóteles, o humor ganha o status de agradável e útil, sendo que o valor do riso depende sobremaneira do que se ri, de como se ri e do valor moral deste riso. O argumento no medievo de tolerância do riso como distração, entre duas tarefas, tinha como uma das fontes as éticas de Aristóteles, assim:

⁶ Cabe aqui retomar a pertinente ponderação de Marvin Carson sobre esta importante obra do pensamento de tradição greco-romana: “Embora a *Poética* de Aristóteles seja universalmente acatada na tradição crítica ocidental, quase todos os tópicos dessa obra seminal suscitaram opiniões divergentes. De vez que o texto grego original se perdeu, as versões modernas baseiam-se fundamentalmente num manuscrito do século XII suplementado por material de uma versão inferior do século XIII ou XIV, mais uma tradução árabe do século X. Há passagens obscuras nas três versões e o estilo, em geral, é tão elíptico que os estudiosos chegaram à conclusão de que o manuscrito original era constituído por uma série de apontamentos de classe ou então se destinava a circular privativamente entre os discípulos já familiarizados com as lições de Aristóteles. [...] Também a data de composição é nebulosa; embora alguns estudiosos a situem no início da carreira do filósofo” (CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Editora da Unesp, 1997, p. 14). À luz dessas observações, ao tomarmos aqui Aristóteles como ponto central da tradição do pensamento sobre o riso no Ocidente, o fazemos tendo em vista que, na sua consolidação como referência para o pensamento estético, tais incongruências e elipses têm sido suplantadas pela força, pela pertinência e pelas reafirmações das proposições aristotélicas.

⁷ ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*, op. cit., p. 49.

a tolerância para com o riso e o risível varia em função do grupo de pessoas [...]. Assim sua legitimação é condicionada pela *delectatio* – repouso e divertimento entre tarefas sérias – e pelas *utilitas*. Primeiro, os textos de matéria risível (*matéria jocosa*) deviam servir a uma *utilitas* moral: eram tolerados na medida em que ensinassem o que era útil na vida e o que se devia evitar. [...] As histórias de traições amorosas que detalhavam os jogos sexuais dos amantes não eram de modo algum raras, e mesmo que se alegasse sua finalidade moral, por apresentarem uma prática a ser evitada, o desfecho da aventura nem sempre era favorável aos amantes. Segundo, tolerava-se que religiosos jovens – em formação, portanto a quem se podia perdoar alguns pecados da juventude – escrevessem textos cômicos: se a matéria não estivesse totalmente dentro da moral, eles estariam pelo menos exercitando seus espíritos, aproveitando a experiência para melhorar seu domínio da língua e da estilística.⁸

Na *Poética*, Aristóteles vê o cômico como uma deformidade que não implica dor nem dano, mas como a solução de uma expectativa ou de um conflito que alcança o risível por seu caráter imprevisível. Na *Retórica*⁹, discute a função que o orador possui na produção do riso, pois o ridículo é uma técnica importante da “arte de bem falar”, desde que não seja utilizada fora de suas obrigações morais.

A valorização que Aristóteles faz do cômico não significa em nenhum momento romper com a sua posição hierárquica em relação a gênero dramático por excelência, a tragédia. Na *Poética* ele expõe:

Uma vez que aqueles que realizam a mímese realizam a mímese de pessoas que agem, e essas forçosamente são virtuosas ou viciosas (pois o caráter quase sempre segue apenas estes registros: pois todos se diferenciam quanto ao caráter pelo vício e pela virtude), ou melhores que nós, ou piores, ou tais quais (exatamente como os pintores: Polignoto figurou melhores; Pausânias, piores; Dionísio, iguais), é evidente que cada uma das mímeses mencionadas terá essas diferenças, e será diferente por, dessa maneira, mimetizar coisas diferentes. [...] A mesma diferença separa a tragédia da comédia: esta quer fazer a mímese de homens piores que os de agora; aquela, de melhores.¹⁰

⁸ Ibidem, p. 72.

⁹ ARISTÓTELES. *Retórica*. Introdução de Manuel Alexandre Júnior. Tradução do grego e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. 3. ed. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2006.

¹⁰ ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e comentários de Fernando Maciel Gazoni. São Paulo: USP, 2006, p. 36-38. A tradução e os comentários foram feitos por Gazoni a título de dissertação de Mestrado em Filosofia, apresentada à Universidade de São Paulo (USP). Gazoni apresenta em sua dissertação uma revisão das traduções para o português da *Poética* e uma nova tradução sua do texto completo, ricamente comentado, razão pela qual optamos por utilizar esta versão do texto aristotélico.

Na hierarquia dos gêneros, a tragédia tem posição superior em relação à comédia porque se dedica às atitudes e pessoas virtuosas.

A tragédia é a mimese de uma ação em que a virtude está implicada, ação que é completa, de certa extensão, em linguagem ornamentada, com cada uma das espécies de ornamento diversamente distribuída entre as partes, mimese realizada por personagens em cena, e não por meio de uma narração, e que, por meio da piedade e do temor, realiza a catarse de tais emoções.¹¹

A função da tragédia como gênero dramático é auxiliar os homens a bem distinguirem o certo do errado, daí sua função moral. Disto se estabelece que, na sua “fórmula mínima” enquanto narrativa, uma dada lógica precisa ser necessariamente respeitada a fim de que sua função moral seja alcançada, “o que significa, dito de maneira clara: a história trágica imita as ações humanas colocadas sob o signo do sofrimento das personagens e da piedade até o momento do reconhecimento das personagens entre si ou da conscientização da fonte do mal”¹².

A tragédia, na concepção aristotélica, precisa respeitar três regras básicas a fim de que cumpra sua função: a regra de unidade (a ação trágica precisa ter continuidade, tendo começo, meio e fim), a regra da verossimilhança (mesmo não sendo verdadeiro, o objeto da tragédia precisa estar consonante com o que aconteceria em geral no tocante às situações e/ou soluções), a regra da catarse (a tragédia deve despertar as paixões do espectador, que não pode ficar indiferente à ação dramática, para que se cumpra sua função didática). A comédia, ainda que não possa prescindir dessas regras — que caracterizam a arte dramática como um todo —, teria a liberdade de lidar com elas de maneira mais aberta, particularmente no tocante à verossimilhança e à função catártica/educativa.

Como destaca Marilena Chauí, a regra da catarse na tragédia tem uma função purificadora que ajuda o espectador a receber os efeitos de “medicina da alma” que a arte dramática de caráter trágico deve ter.

[...] a tragédia tem uma finalidade educativa e formadora do caráter e das virtudes, por isso deve suscitar no espectador paixões que imitem

¹¹ ARISTÓTELES. *Poética*, op. cit., p. 51.

¹² PAVIS, Patrice. Tragédia. IN: PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 416.

(simulem e emulem) as que ele sentiria se, de fato, os acontecimentos trágicos acontecessem e deve, a seguir, oferecer remédios para essas paixões, fazendo o espectador sair do teatro emocionalmente liberado ou no governo de suas emoções. O espectador deve aprender, pela imitação (isto é, pelo espetáculo oferecido), o bem e o mal das paixões, o que podem fazer de terrível ou benéfico para os humanos.¹³

Ainda para Aristóteles, nem todos os homens estariam aptos a experimentar os efeitos da narrativa trágica, pois ela requer preparo para que não fiquemos perdidos em meio às paixões humanas. Em consequência, a tragédia não seria adequada para aqueles que estejam no âmbito da grosseria e da vulgaridade.

A tragédia desce ao fundo terrível, ao abismo das paixões humanas. É um meio poderoso de autoconhecimento e auto-respeito e, diz Aristóteles, só não atinge o homem grosseiro e vulgar, pois este, quando superficial, gosta dos finais felizes (como diríamos dos que gostam das novelas de televisão: gostam de *happy end*).¹⁴

Aristóteles diferencia tragédia e comédia, referindo-se também ao objeto: o trágico engendraria ações destrutivas ou dolorosas, mas não se importando com o efeito que suas atitudes terão, certo de que suas ações são benfeitoras; logo, o sujeito dá continuidade à ação — portanto, a personagem trágica não muda seu destino, mesmo que isso a leve à morte. Já a personagem cômica, ao se sentir ridicularizada, tentará modificar seus atos, mesmo que apenas exteriormente.¹⁵

Ao afirmar que a comédia se dedica a fazer a “mímese dos homens piores”, implicitamente Aristóteles quer dizer que, embora o riso não seja necessariamente ruim, não pode ter a mesma capacidade educativa (catártica) que a tragédia¹⁶. Sua utilidade (*utilitas*) estaria essencialmente presa à função de divertimento (*delectatio*) nos momentos de repouso entre as tarefas sérias. Se a comédia poderia ser, para Aristóteles, um meio de se conhecer, rindo, o que era ruim para a moral não teria a mesma capacidade de ensinar o que contribuiria para o engrandecimento das virtudes.

¹³ CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles* (v. 1). 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Cia das Letras, 2002, p. 485-486.

¹⁴ *Ibidem*, p. 486.

¹⁵ BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Tradução Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

¹⁶ PATRIOTA, Rosângela. O lugar da tragédia e da comédia na construção do erudito e do popular na tradição literária. In: NODARI, Eunice et al.. *História: fronteiras* (Anais do XX Simpósio Nacional de História). v. II. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP/Anpuh, 1999, p. 835.

Mesmo assim, o riso mantém seu caráter pedagógico. Se a legitimação do riso, no que tange às suas funções *utilitas* e *delectatio*, está posta já na Antiguidade Clássica, por meio da Retórica aristotélica, segundo a qual o repouso das coisas sérias, necessário, seria oferecido pelo riso, há também o riso que cumpriria uma função pedagógica – como diversos atos e espaços na sociedade grega – levando os indivíduos a rirem daquilo que deveria ser ultrapassado naquela sociedade, tornando determinados hábitos ou posturas ridículas e, por isso, negando-as¹⁷.

No medievo a tradição clássica seria retomada, mesmo que a partir de determinadas escalas; o riso seria razoavelmente permitido aos cristãos leigos e interditado, mesmo que parcialmente, aos sacerdotes, sobretudo aos monges – mesmo que houvesse nisso certa flexibilidade, a exemplo da permissão aos jovens monges de que escrevessem textos de matéria risível. Ainda no medievo, as narrativas cômicas seriam utilizadas nos sermões, os *jacondis exemplis* e, aqui, mais uma vez se retoma da antiguidade clássica o caráter pedagógico assumido pelo cômico.¹⁸

Mesmo após tantos anos (estima-se que a *Poética* foi escrita entre 334 e 330 a.C) e tantos outros debates estéticos e teóricos, não raro os princípios estabelecidos por Aristóteles nos ajudam a compreender aspectos contemporâneos da arte dramática e da função social do riso, como, por exemplo, a vinculação entre estética e ética.

O riso produzido pela arte engajada possui, por um lado, uma aproximação com o humor clássico pelo viés da *utilitas* e, por outro, afasta-se da formulação de Aristóteles, para quem o humor (estética) se distancia em finalidade da ética e da política. Podemos perceber tal vinculação entre ética e estética quando Henfil, em entrevista a Tárík de Souza, afirma que

está cheio de caras por aí que aprofundam preconceitos com seus cartuns. É engraçadíssimo. Mas eles aprofundam preconceitos contra o homossexualismo, contra o negro, contra o judeu, contra o comunista. **Pôxa, tem uma hora que não se pode fazer cartuns contra os comunistas: é quando os comunistas estão sendo perseguidos, caçados.** (...) Existe uma piada, que eu sei fazer, mas não tento fazer, que pode detonar a repressão contra os travestis, homossexuais, lésbicas, tudo. Aí está o AIDS (*sic.*), uma série de coisas, estão precisando de um bode expiatório pra muita impotência

¹⁷ Cf.: STIRN, François. *Compreender Aristóteles*. Trad. Ephraim f. Alves. Petrópolis: Vozes, 2006.

¹⁸ ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. FGV, 1999.

existente no ar. Eu estou sensível no momento a isso. Não faço piada sobre ou com travesti¹⁹ (grifos nossos).

Existe um limite, imposto pelo próprio criador, daquilo que deve ser utilizado para gerar o riso. Há, assim, uma ética na produção do cômico que precisa ser considerada, a seu tempo, uma vez que o riso e o cômico se alteram de acordo com o tempo histórico. Nessa mesma lógica, as atividades cômicas e suas manifestações também são toleradas, permitidas ou censuradas e impedidas de acordo com o tempo histórico no qual estão inseridas.

Isso nos ajuda a pensar o sucesso editorial e, posteriormente midiático, que o exercício ficcional feito por Umberto Eco em *O nome da rosa* alcançou. Neste romance lançado em 1980, o semiólogo italiano desenvolve uma possível explicação para atribuição a Aristóteles da manutenção da hierarquia entre o sério e o cômico.

O que chegou até nós da *Poética* de Aristóteles é apenas uma parte da obra, pois “o texto grego original se perdeu [e] as versões modernas baseiam-se fundamentalmente num manuscrito do século XII suplementado por material de uma versão inferior do século XIII ou XIV, mais uma tradução árabe do século X”²⁰. Segundo indicações do próprio Aristóteles, haveriam partes (talvez um “livro II da *Poética*”) em que a comédia teria um tratamento central nas reflexões aristotélicas.²¹

Conhecedor dessa lacuna e, sobretudo, das ilações feitas ao longo da tradição do pensamento ocidental sobre o que poderiam conter essas passagens perdidas da *Poética*, Umberto Eco desenvolve em *O nome da rosa* uma hipótese instigante: e se Aristóteles tivesse, em suas reflexões mais aprofundadas sobre o cômico, abolido a hierarquia em relação ao trágico?²²

A trama, desenvolvida em um mosteiro italiano do século XIV, tem como personagens centrais o frade franciscano inglês Guilherme de Baskerville, que chega ao mosteiro com a missão de descobrir os motivos da enigmática morte de sete monges, e seu discípulo Adso de Melk que é o narrador do romance. Ao final de sua investigação,

¹⁹ HENFIL. *Como se faz humor político* (depoimento a Tárík de Souza). Petrópolis: Vozes, 1984, p. 60 e 62.

²⁰ CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*. São Paulo: Unesp, 1997, p. 14.

²¹ De acordo com Verena Alberti, a existência dessas partes “é atestada por três referências na obra de Aristóteles: no início do capítulo 6 da *Poética*, em que Aristóteles anuncia que tratará da comédia após dedicar-se à tragédia e à epopeia, e em duas passagens da *Retórica* [nos capítulos I e III]”. ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*, op. cit., p. 78, nota 9.

²² ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1986.

Baskerville percebe que as vítimas morreram envenenadas de uma maneira bastante peculiar: absorveram o veneno enquanto salivavam seus dedos para folhearem o maior segredo do mosteiro — um exemplar do “livro proibido” de Aristóteles, sua parte da *Poética* em que há o elogio do cômico.

O guardião da biblioteca, um monge cego de nome Jorge de Burgos, envenenara as páginas dessa obra para o caso de alguém conseguir ultrapassar todos os dispositivos de segurança que impediam o acesso ao livro que, caso viesse a ter linguagem corrente, colocaria em questão a proeminência das atitudes sérias e retidas entre os dogmas cristãos. Os mortos, assim, foram monges que descobriram o segredo mas não puderam levá-lo adiante.

Por meio de seus personagens, Umberto Eco dá forma ao que estaria contido nessa “segunda *Poética*”. Nela, a comédia seria para Aristóteles o gênero que, suscitando o prazer do ridículo, teria o poder de chegar à purificação da paixão. Eis uma das passagens em que Guilherme de Baskerville faz menção a Aristóteles:

Pouco a pouco foi-se esboçando na minha mente este segundo livro como deveria ter sido. Poderia te contar quase tudo, sem ler as páginas que me envenenariam. A comédia nasce nas *komai*, ou seja, nos vilarejos dos camponeses, como celebração jocosa após um banquete ou uma festa. Não narra homens famosos e poderosos, mas seres vis e ridículos, não malvados, e não termina com a morte dos protagonistas. Atinge o efeito de ridículo mostrando homens comuns, defeitos e vícios. Aqui Aristóteles vê a disposição ao riso como uma força boa, que pode mesmo ter um valor cognoscitivo, quando através de enigmas argutos e metáforas inesperadas, mesmo dizendo-se as coisas ao contrário daquilo que são, como se mentisse, de fato nos obriga a reparar melhor, e nos faz dizer: eis, as coisas estavam justamente assim, e eu não sabia. A verdade atingida através da representação dos homens e do mundo, piores do que são ou do que acreditamos, piores em todo caso do que os poemas heróicos, as tragédias, as vidas dos santos nos mostraram. É assim? O suficiente. [...] ²³

Mais adiante Guilherme inquire Jorge de Burgos sobre o porquê de este ter sido o livro que se preservou com mais cuidado. O diálogo se estende e o que se revela é uma interpretação pela qual perpassa a discussão entre razão e riso. O riso permitido aqui é o visceral, o vital, enquanto o ligado às coisas do espírito não seria permitido. O riso estaria tendo, portanto, seu caráter de revelação de verdade, para além do riso de entretenimento e sem valor da plebe referida por Jorge.

²³ Ibidem, p. 530.

O que pode um homem fazer quando ri do diabo? O riso liberta o indivíduo do medo do demônio. Se ao homem é dada a liberdade de rir, ele poderá afrontar a autoridade instituída e, no limite, o próprio Deus. A defesa de Jorge é que a relação com Deus deveria se pautar no medo e temor e que ela poderia ser destruída caso o conteúdo do livro viesse à tona.

“Por que?” Por que quiseste proteger este livro mais que muitos outros? [...]

“Porque era do filósofo. Cada livro daquele homem destruiu uma parte da sabedoria que a cristandade acumulara no correr dos séculos. [...]”²⁴

Se este livro se tornasse... tivesse se tornado matéria de livre interpretação, teríamos ultrapassado o último limite.”

“Mas o que te assustou nesse discurso sobre o riso? Não eliminas o riso eliminando o livro.”

“Claro que não. O riso é a fraqueza, a corrupção, a insipidez de nossa carne. [...] O riso libera o aldeão do medo do diabo, porque na festa dos tolos também o diabo aparece pobre e tolo, portanto controlável. Mas este livro poderia ensinar que libertar-se do medo do diabo é sabedoria. Quando ri, enquanto o vinho borbulha em sua garganta, o aldeão sente-se patrão, porque inverteu as relações de senhoria: mas este livro poderia ensinar aos doutos os artifícios argutos, e desde então ilustres, com que legitimar a inversão. Então **seria transformado em operação do intelecto aquilo que no gesto irrefletido do aldeão é ainda e afortunadamente operação do ventre**”²⁵ (grifos nossos).

A condenação de Jorge ao riso se aproxima da posição platônica: o riso pode afastar os indivíduos de Deus ao mesmo tempo em que pode afastá-los da razão e da sabedoria. Assim, o riso é referido aqui como próprio dos medíocres e a obra de um filósofo poderia tanto legitimar o riso para os da plebe quanto representar um perigo aos doutos, já que o riso suspenderia a razão.

O conteúdo hipotético que Eco cria para a “segunda *Poética*” muito provavelmente não é mais que um esforço ficcional. Verena Alberti salienta que alguns autores, que também se dedicaram a essa imaginação, mas sem a liberdade poética que Umberto Eco teve ao construir seu romance, “acreditam que o livro II da *Poética* não nos ensinaria muito sobre a questão: Aristóteles teria tratado muito sumariamente do

²⁴ Ibidem, p. 531.

²⁵ Ibidem, p. 532-533.

cômico, cujo estatuto não se compara à posição central que a tragédia ocupa em seu tratado”²⁶.

[...] à época da produção da *Poética* [334-330 a.C], a comédia ainda estava em desenvolvimento, sendo quase impossível apreendê-la como um todo, enquanto a epopéia e a tragédia já teriam chegado a suas formas clássicas. Por isso, apesar de o riso e o risível terem se estabelecido como questões legítimas no pensamento antigo, não se pode dizer que se destacavam como temas capitais. Estes eram muito mais a verdade e o ser, para Platão, e a tragédia para Aristóteles.²⁷

Mesmo sabendo-se que Eco faz uso de inúmeros fios escolhidos de documentos históricos para urdir seu enredo, convém destacar que a beleza e riqueza de *O nome da rosa* estão em antes mostrar como as formas de se tratar o riso no século XX são, também, significativamente diferentes em vários aspectos em relação à tradição clássica. Enquanto representação da vida religiosa do século XIV na Europa, o livro em quase nada instiga, dada a opção por trabalhar com a percepção tornada “senso comum” de que havia à época uma Igreja Católica intolerante com os saberes que não lhe eram convenientes. Todavia, com o sucesso editorial e sua posterior ampliação em termos midiáticos com a personificação, em 1986, de Guilherme de Baskerville no cinema, na interpretação de Sean Connery, muitos autores e professores têm usado *O nome da rosa* como meio para justificarem sua visão sobre o papel da Igreja no que se convencionou chamar de “medieval”. Claramente, ao fazerem isso, não entenderam a reflexão em tom irônico de Eco.

Ao contar sua “piada erudita”, Umberto Eco usa alegoricamente o riso monástico para repensar atitudes em relação ao riso, especialmente nas esquerdas, em sua contemporaneidade. O autor expressa alívio por poder falar das coisas não sérias, indicando um contexto ideológico marcado por escrituras sobre coisas “sérias”:

Nos anos em que descobria o texto do abade Vallet, circulava a convicção de que se devia escrever com empenho apenas no presente, e para mudar o mundo. A dez ou mais anos de distancia é agora consolo para o homem de letras (restituído a sua altíssima dignidade) que se possa escrever por puro amor à escritura. E assim agora sinto-me livre para contar, por mero gosto fabulatório, a história de Adso de Melk, e provo conforto e consolo ao reencontrá-la tão

²⁶ ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*, op. cit., p. 45.

²⁷ Ibidem, p. 45-46.

incomensuravelmente distante no tempo (agora que o despertar da razão afugentou todos os monstros que seu dono tinha engendrado), tão gloriosamente privada das relações com os nossos tempos intemporalmente estranha às nossas esperanças e às nossas certezas. Porque esta é uma história de livros, não de misérias quotidianas [...]²⁸.

Intelectual que se afastou de sua formação católica e que em sua trajetória acadêmica desenvolveu importantes críticas às perspectivas estruturalistas, ao longo das décadas de 1960 e 1970, quando publicou *O nome da rosa*, Umberto Eco já era referência importante entre as reflexões sobre comunicação com seu estudo *Apocalípticos e integrados*²⁹, de 1963, em que propôs uma leitura não necessariamente adesista ou desabonadora da cultura na sociedade de massas.

O cômico pode servir ao riso simples, ou ao conservador. Para aproximá-lo das motivações políticas de Vianinha, voltamo-nos, do ponto de vista teórico, ao humorismo de Pirandello, para o qual há no humor necessariamente uma atividade de reflexão e uma negação do rebaixamento, distanciamento e hierarquia em relação ao sujeito e ao objeto de que se ri (concepção contrária a maior parte da tradição sobre o riso).

PIRANDELLO E O LUGAR DO HUMOR

O humorismo tem infinitas variedades, conforme as nações, os tempos, os engenhos; o de Rabelais e de Merlin Coccajo não é igual ao humorismo de Sterne, Swift ou de Gian Paolo, e a veia humorística de Heine e de Musset não tem o mesmo sabor.

— Pirandello

Em seu ensaio *O humorismo*, o dramaturgo L. Pirandello define o humorismo como o sentimento do contrário. Pirandello se reporta a uma personagem emblemática para distinguir humor de comicidade: Dom Quixote. Para o dramaturgo, a personagem de Cervantes cria em nós uma sensação de pena e admiração, o que ele chama de

²⁸ ECO, Umberto. *O nome da rosa*, op. cit., p. 15-16.

²⁹ Idem. *Apocalípticos e integrados*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

“sentimento do contrário”, dado quando, através da reflexão, enuncia-se o humor para nós. O humorismo em Pirandello é a reflexão que se exercita antes e depois do ato cômico que considera a possibilidade do contrário, mas nega a superioridade e o distanciamento.³⁰

Para Pirandello, o humor necessita necessariamente de um exercício de reflexão, provocando o riso, mas não da repulsa, o da compreensão. Apesar de existir desde a Antiguidade, é a natureza ambígua do homem moderno que caracteriza o humor, segundo Pirandello. A personagem humorística sente e sofre, porque o riso no humor muitas vezes provém do sofrimento e não da comicidade.

Pirandello chama a atenção para um equívoco na interpretação do humorismo. Para ele, pensar que o escritor humorista é aquele que faz rir é um erro, pois o cômico, a sátira, o grotesco, a farsa, a caricatura, não se confundem com o humor. Não se pode confundir também com a ironia que, para Pirandello, tem um modo retórico e outro filosófico. “A ironia, como figura retórica, contém em si um fingimento que é absolutamente contrário à natureza do genuíno humorismo”³¹. Já a ironia no sentido filosófico permite ao poeta dominar a matéria que analisa, pode fazê-lo sorrir da aparência do universo.³²

Apesar de aproximar-se do transcendental, essa concepção de ironia pode ter, em certo sentido, parentesco com o verdadeiro humorismo, pois “na ironia retórica, não é necessário levar a sério o que se diz; ali, na romântica, pode-se não levar a sério o que se faz”³³. Próprio do humorismo que o distancia da ironia é sua contradição fictícia, não desprezando a realidade, a frequência de tolerância e compaixão que é própria do humorismo.

Apesar de a literatura antiga não registrar, conforme Pirandello, nenhum humorismo, pois este é, para o autor, próprio da modernidade, seria arbitrário negar que na Antiguidade o humorismo não existiu, apesar de ser uma arte de exceção³⁴. No processo de criação humorística, o sentimento do contrário é essencial para Pirandello porque parte-se do princípio da intervenção da reflexão que coloca em evidência o

³⁰ SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Cia das Letras, 2002, p. 25.

³¹ PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*, op. cit., p. 23.

³² Ibidem, p. 24.

³³ Ibidem, p. 24.

³⁴ Ibidem, p. 34.

contrário de qualquer ilusão. Assim, o riso do humorismo é acompanhado de uma reflexão.

Na concepção de toda obra humorística, a reflexão não se esconde, não permanece invisível, isto é, não permanece quase uma forma de sentimento, quase um espelho no qual o sentimento se mira; mas se lhe põe diante, como um juiz; analisa-o, desligando-se dele; descompõe a sua imagem; desta análise, desta descomposição, porém, surge e emana um outro sentimento: aquele que poderia chamar-se, e que eu de fato chamo o *sentimento do contrário*.³⁵

Pirandello cita o exemplo da anciã que tinge os cabelos e se veste com roupas jovens e nisto pode provocar o riso: aquilo que não condiz com o que a senhora usa para parecer mais jovem provoca o que Pirandello chama de “advertência” do contrário, provocador do riso³⁶. Aí consistiria o ato cômico. No entanto, se refletirmos sobre o ato da senhora, os motivos pelos quais ela adotou tais procedimentos, se refletirmos sobre sua situação e sua luta contra o tempo, surgirá então um sorriso amargo, e da advertência surge um sentimento do contrário³⁷. A personagem não está mais distante de mim, mas eu tento entrar em seu universo. O riso se transformaria em um sorriso, misturando-se com a piedade. Pirandello acentua que para passar do cômico ao humorístico é necessário passar do distanciamento e da superioridade, características clássicas do cômico.³⁸

Elias Thomé Saliba argumenta que a quebra do paradigma da superioridade e do distanciamento em relação ao cômico é outra interpretação à tradição clássica, que em Pirandello serviu para o que mais tarde o dramaturgo Bertolt Brecht teorizou como “estranhamento ou desfamiliarização” ou “efeito de distanciamento”.³⁹

Possibilitando ao sujeito representar o mundo como se estivesse representando a si próprio, o humorismo transformava-se na mais importante atitude estética, talvez a única capaz de servir de guia naquela obscura atmosfera *fin-de-siècle* de ruína das noções públicas

³⁵ Ibidem, p. 132.

³⁶ SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso*, op. cit.

³⁷ PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*, op. cit., p. 132.

³⁸ Cf.: ECO, Umberto. Pirandello Ridens. In: ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 253.

³⁹ SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso*, op. cit.

da linguagem, incapazes de acompanhar o ritmo vertiginoso das mudanças.⁴⁰

No sentimento do contrário está contida uma atividade que a reflexão assume na concepção das obras de arte humorísticas. E a atividade de reflexão é “fruto da tristíssima experiência da vida, experiência que determinou a disposição humorística do poeta”⁴¹. As obras humorísticas deveriam, na perspectiva de Pirandello, ser entremeadas por digressões e despertar a associação por contrários: “o humorismo desordena, discorda”⁴². Outra característica é a necessidade de intimidade de estilo, levando o espectador a uma liberdade de percepção.

Este estado de espírito, toda vez que me encontro diante de uma representação realmente humorística, é de perplexidade: eu me sinto como se mantido entre duas: gostaria de rir, rio, mas o riso me é turbado e impedido por alguma coisa que emana da própria representação.⁴³

O estado de espírito que Cervantes quis atingir em *Dom Quixote* é para Pirandello muito além de um sentido cômico:

Nós gostaríamos de rir de tudo que há de cômico na representação desse pobre alienado que mascara a si mesmo com sua loucura, os outros e todas as outras coisas; gostaríamos de rir, mas o riso não nos vem aos lábios genuíno e fácil, sentimos que alguma coisa o turba e o impede; é um sentido de comiseração, de pena e também de admiração, sim, pois se as heróicas aventuras desse pobre fidalgo são ridículíssimas, mesmo assim não há dúvida de que ele em sua ridicularia é realmente heróico.⁴⁴

Pirandello considera que Cervantes consegue esse intento, pois desperta o sentimento do contrário em nós porque este se desperta nele. O dramaturgo dispõe do argumento de que Cervantes também poderia ser Dom Quixote. Miguel de Cervantes, tendo ele mesmo retornado de Lepanto e de Terceira, ao invés de cantar a natureza heróica e épica dos acontecimentos, criou uma personagem como Dom Quixote, um

⁴⁰ Ibidem, p. 26.

⁴¹ PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*, op. cit., p. 134-135.

⁴² Ibidem, p. 51.

⁴³ Ibidem, p. 136.

⁴⁴ Ibidem, p. 134.

cavaleiro de triste figura. Pirandello se arrisca a dizer que a razão em Dom Quixote está no contraste, que em nós é constante, “entre as tendências poéticas e as prosaicas da nossa natureza, entre as ilusões da generosidade e do heroísmo e as duras experiências da realidade”⁴⁵.

Mas isso por si só não explicaria as razões pelas quais o livro foi composto. Pirandello se pergunta então: como nasceu em Cervantes a idéia de extrair vivo e real de seu próprio país e tempo um herói como Dom Quixote? Na análise de Pirandello, não se pode sustentar que a composição do livro se dá com a intenção de Cervantes, utilizando como artifício o ridículo, a fim de fazer uma crítica e questionar a autoridade dos livros de cavalaria. É o sentimento de pena que inspira a própria imagem de Cervantes que, quando materializada pela própria dor, torna-se ridícula, e assim o faz, pois “fruto de amaríssima experiência, sugeriu ao autor o sentimento do contrário, pelo qual reconhece o seu erro e quer punir-se com o escárnio que os outros farão dele”⁴⁶.

O que Pirandello propõe não implica saber diferenciar a arte antiga da moderna, o humor clássico do ridículo antigo, o cômico romântico do humor moderno, assim como não implica saber as prerrogativas de culturas específicas. O que ele pretende é ver em que sentido deve-se considerar o humorismo, se no sentido amplo, no qual Pirandello considera a possibilidade de equívocos de interpretação — muitos podem ser percebidos nas análises feitas sobre a produção deste dramaturgo —, ou se em um aspecto mais restrito e próprio para o humorismo, sendo que se encontrarão exemplares desse gênero em todas as nações, tanto nos antigos quanto nos modernos.⁴⁷

Por fim, para Pirandello, os humoristas põem em relevo a verdadeira realidade, as particulares comuns, a materialidade da vida que sabe o humorista ser complexa e variada, à qual não cabe uma lógica harmoniosa concebida aos escritores comuns.⁴⁸

O humorismo consiste no sentimento do contrário, provocado pela especial atividade de reflexão que não se esconde, que não se torna, como comumente na arte, uma forma do sentimento, mas o seu contrário, mesmo seguindo passo a passo o sentimento como a sombra segue o corpo. O artista comum cuida do corpo somente: o humorista

⁴⁵ Ibidem, p. 102.

⁴⁶ Ibidem, p. 105.

⁴⁷ Ibidem, p. 39.

⁴⁸ Ibidem, p. 169.

cuida do corpo e da sombra, e às vezes mais da sombra do que do corpo.⁴⁹

Umberto Eco chama a atenção para a consciência do ridículo do real quando representamos, sendo que é na reflexão que a distorção da realidade se manifesta como realidade distorcida. Pelo fato de romper com convenções e máscaras, a forma humorística age como uma

metalingüística sobre a linguagem petrificada com que representamos e explicamos a vida. Mostra-nos (nós ocultos por máscaras lógicas e morais) como contrários aos que somos e, portanto, como cômicos. Mas exatamente porque tenta entender a razão desta comicidade torna-se reflexão humorística. Mas como não havia razão para rir quando se estava *dentro* da situação, da mesma forma existem pouquíssimas razões para sorrir quando a arte nos afasta da situação, desdobra o homem e o ator, o ator e o personagem. Isto é, **pode-se até sorrir, mas as razões pelas quais se sorri são as mesmas pelas quais se chora.**⁵⁰ (grifos nossos).

Assim, o humorismo é provocado pela reflexão porque conserva a possibilidade do contrário, mas elimina nosso distanciamento e nossa superioridade e por isso mesmo podemos sorrir pelos mesmos motivos pelos quais podemos chorar.

⁴⁹ Ibidem, p. 169-170.

⁵⁰ ECO, Umberto. Pirandello Ridens, op. cit., p. 258.

O HUMOR NA ESQUERDA: MARX, PROPP E PISCATOR

O CÔMICO COMO INSTRUMENTO DE LIBERTAÇÃO EM MARX POR PAUL-LAURENT ASSOUN

*A condição de vítima não impede que o sujeito ria. O sofrimento não mata o senso de humor nem elimina necessariamente toda alegria. Ao se divertir, o indivíduo pode – ou não – estar se alienando. A ambigüidade do riso está frequentemente vinculada à ambigüidade da consciência cotidiana em geral.*⁵¹
— Leandro Konder. *A questão da ideologia*.

O riso abre espaços para contestação e, muitas vezes, é utilizado como meio. Por isso se justifica aqui a teoria do riso de Vladimir Propp, para quem o riso pode ser uma arma de atuação política. O entendimento do cômico nas suas dimensões positivas para a esquerda está no princípio de análise de Karl Marx sobre o *Dezoito Brumário*, razão de sua inserção neste trabalho.

Em Marx o problema do trágico/cômico relacionado a uma situação humana e não exclusivamente a uma forma estética não se excluem. É possível ver como a concepção de tragédia se fixa sobre a percepção da tragédia revolucionária — esta é para Marx e Engels o conflito entre um postulado histórico e sua impossibilidade prática.

Por não ser uma questão de ordem particular, mas sim universal, as forças em conflito que são da ordem de uma classe, condicionadas historicamente, são impossibilitadas de satisfazer as aspirações em vigor. Essa impossibilidade é o que transforma o conflito em trágico: não há saída. Marx chama a atenção para o fato de que não existe conflito trágico revolucionário quando dele estão ausentes as forças revolucionárias, ou seja, o conflito trágico é necessariamente um conflito de classes. Assim, a natureza do conflito revolucionário, as formas históricas que ela apresenta, vincula-se à tragédia da revolução, vista pelo ângulo de seu fracasso⁵².

⁵¹ KONDER, Leandro. *A questão da ideologia*. São Paulo: Cia das Letras, 2002, p. 141.

⁵² VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *As idéias estéticas de Marx*. São Paulo: Paz e Terra, 1968.

O *18 Brumário de Luís Bonaparte* de Karl Marx foi escrito no contexto das lutas políticas que levaram ao poder o sobrinho de Luís I e uma das coisas que a obra evidencia são as relações de poder e como elas são sustentadas por modos de pensar diversos que mistificam estas relações. O que se intenta aqui é mostrar como o enunciado da lei da repetição histórica está relacionada ao conceito de trágico e cômico em Marx.

A lei da duplicação histórica se refere antes de tudo a uma condição da ação histórica, como identificação de agentes, atores históricos com as figura do passado. Marx reelabora o que está posto em Hegel e Heine de forma complementar: “Hegel observa em uma de suas obras que todos os fatos e personagens de grande importância na história do mundo ocorrem, por assim dizer, duas vezes. Esqueceu-se de acrescentar: a primeira como tragédia e a segunda como farsa”⁵³.

A proposição, segundo Paul-Laurent Assoun, resume o pensamento de Hegel e é tomada por uma recordação de leitura associada à sua própria reflexão sobre Luís Bonaparte. Assoun afirma que Marx vê nesse comentário a expressão da idéia do sistema hegeliano. Para Marx, a repetição também tem um sentido fundamental, daí seu aspecto de síntese, mas ele não a trata como a confirmação da necessidade histórica, mas sim como “um problema cuja solução enriquece a concepção da necessidade histórica”⁵⁴. A fonte positiva para Marx foi uma obra de Heine, na qual o filósofo diz: “Depois da tragédia vem a farsa”⁵⁵. Essa reatualização é o encontro de duas fontes, a da filosofia da história hegeliana e a da visão heiniana da história.⁵⁶

A repetição está, para Assoun, associada ao trágico/cômico. O que interessa a ele é perceber, no contexto da fórmula de Marx, que sentidos possuem as palavras que foram tomadas num sentido evidente/corrente. Daí questiona: o que é então preciso colocar atrás destas palavras?⁵⁷ Ele entende que o sentido da oposição trágico/cômico em Marx é o de uma unidade teórica. A primeira observação importante a esse respeito é que a oposição está no contexto da obra de Marx e não apenas no *18 Brumário* — ela estaria ali de forma sintética. Então “é preciso considerar essa recorrência como não-

⁵³ MARX, Karl. *O 18 Brumário e Cartas a Kugelmann*. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p. 21.

⁵⁴ ASSOUN, Paul-Laurent. *Marx e a repetição histórica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, p. 69.

⁵⁵ HEINE, Heinrich. De L'Allemagne, t I, 1878, p. 131, apud ASSOUN, Paul-Laurent, op. cit., p. 71.

⁵⁶ ASSOUN, Paul-Laurent. *Marx e a repetição histórica*, op. cit. p. 71.

⁵⁷ Ibidem, p. 81.

fortuita: ela é de fato o indício de que uma considerável trama teórica se desenrola sob essa metáfora precisa e que se deve desvendar para a elucidação dessa mesma metáfora”⁵⁸.

A passagem do sublime da filosofia grega às “ideologias” tardias, epicuristas, estéticas, céticas, é para Assoun o objeto da reflexão de Marx, preocupado com o problema da decadência das formas históricas. Estas formas em Hegel (o ceticismo, o epicurismo e o estoicismo) são retomadas por Marx como “experiências privilegiadas da negatividade da consciência de si e da fecundidade da crítica”⁵⁹. Assoun faz uma aproximação entre *O Dezoito Brumário* e a *Crítica da Filosofia do Direito de Hegel* para mostrar que a perenidade da oposição entre trágico e cômico revela um sintoma: o cômico como modo de revelação de subjetividade.

Assoun avalia que a Alemanha apresenta, nesse contexto vivido por Marx, uma produção econômica e um regime político e de organização social já ultrapassados pela maioria das grandes nações européias e lembra que para Marx há algo de mais estranho ainda, pois a Alemanha tomou para si parte nas restaurações dos povos modernos sem ter participado de suas revoluções. O caso alemão é então para Marx um verdadeiro monstro histórico e Assoun enfatiza que devemos tomar essas metáforas naturalistas ao pé da letra. Se cada nação participa do processo global de evolução histórica, este se impõe ainda que em desordem a cada uma das nações. Assoun lembra ainda que para Marx o caso alemão é notável nesses termos, pois, se de um lado,

a evolução particular que o define está em atraso em relação à evolução geral; do outro lado, e sobretudo, a evolução particular é aberrante em relação ao esquema da evolução geral: principalmente, o ciclo universal antigo regime-revolução-restauração torna-se o ciclo absurdo antigo regime-restauração; a fase revolucionária é pura e simplesmente apagada.⁶⁰

Marx entende que a repetição tem característica de tomada de consciência das transformações das condições materiais que geram a impossibilidade da própria repetição. Ela é farsa porque muda de direção, quando deveria produzir o novo. O

⁵⁸ Ibidem, p. 82.

⁵⁹ Ibidem, p. 83.

⁶⁰ Ibidem, p. 84.

regime alemão corresponde, no momento presente daquele contexto, à manutenção de uma fase passada.

Assim, o trágico e o cômico são duas categorias históricas opostas – enquanto determinações de duas formas opostas de contradições históricas. O trágico é a expressão da convergência da forma universal da contradição histórica (enquanto inerente ao mundo histórico) e da forma particular da contradição histórica (cuja individualidade histórica é o sujeito). **O cômico é a expressão da divergência desses dois níveis da contradição histórica**⁶¹ (grifos nossos).

Essa caracterização do trágico e do cômico se dá no nível da natureza da contradição histórica. Assoun revela que Marx discute também uma caracterização subjetiva: se o vivido no antigo regime é trágico, ele se traduz por uma adesão que ele próprio cria, portanto, individual, que faz crer em sua justificação; por outro lado, no cômico há uma falta de adesão à sua justificação. A consciência da individualidade histórica perde o seu fundamento, pois “o antigo regime imagina apenas que ainda crê em si mesmo e exige do mundo a mesma ficção”⁶².

Nesse sentido, o cômico é a confirmação da repetição falhada. É a tentativa no presente de um retorno a um ponto de partida de uma forma histórica que já não se encontra mais como tal, mas que tenta representar-se como o real. No entanto, Assoun ressalta que não há uma contradição no sentido de oposição entre trágico e cômico, assim como não há entre real e fictício.

A história não é feita de duas dimensões heterogêneas – a dimensão trágica, em que consistiria sua realidade, sua efetividade, sua verdadeira essência, e a dimensão cômica, em que consistiria sua irrealidade, sua facticidade, sua aparência ilusória. O cômico não é uma duplicata falsa da história, seu avesso fantasmático: é um momento necessário de sua realização. E é aí que se prepara a grande teoria de *O Dezoito Brumário*.⁶³

Podemos entender então que a história atravessa várias fases quando chega a cabo uma forma antiga, sendo que, para Marx, a última fase da história universal se dá em forma de comédia. Separar-se alegremente do passado possui uma conotação aqui

⁶¹ Ibidem, p. 88.

⁶² Ibidem, p. 88.

⁶³ Ibidem, p. 89.

de uma enorme capacidade de destruição e de crítica, pois se o que define a fase cômica é aquilo que não é mais e aquilo que continua a ser, a comédia então é uma forma histórica que vive sua própria morte. Assim, se por um lado, essa forma já está fora da história real, por outro ela faz de sua própria crítica sua historicidade, uma vez que é sujeito de sua própria morte e possui, portanto, uma enorme capacidade de destruição que comporta sua recomposição.

No vivido trágico da contradição, a humanidade está com efeito absorvida no passado próximo que opera até na explosão do seu presente. **No vivido cômico** que lhe sucede, **sua própria contradição já é um objeto separado dela mesma: é portanto, um instrumento de libertação.** A trágica dissociação sofrida transforma-se na serenidade de um adeus assumido. **O cômico, portanto, é de fato o sinal da nascente maturidade histórica**⁶⁴ (grifos nossos).

Essa libertação é dada por uma consciência simultânea entre a “caducidade da necessidade exterior e a caducidade de seu ser passado: assim, aquilo de que ela chorou torna-se aquilo de que se ri no presente”⁶⁵. Aqui é preciso chamar a atenção para a apropriação desse pensamento por Propp para discutir a função do riso. Sobre a dialética da aceitação da mudança do velho no novo, Marx acentua:

Nas revoluções sociais pode tornar-se cômico o que pertence ao passado e não corresponde às novas normas criadas pela ordem ou regime social que venceu. Marx notou isso... Eis exatamente as palavras (dele):
“A História age a fundo e atravessa várias fases quando leva à sepultura uma forma antiquada da vida. A última fase de sua forma histórica universal é a sua comédia. Aos deuses da Grécia, que já tinham – em forma de tragédia – sido feridos de morte no *Prometeu acorrentado* de Ésquilo, coube uma segunda vez – em forma de comédia – morrer nos *Diálogos* de Luciano. Por que a marcha da História é assim? Isso é necessário para que a humanidade se separe alegremente de seu passado”.... Quando a luta termina, os restos do passado no presente estão sujeitos à ridicularização.⁶⁶

⁶⁴ Ibidem, p. 90.

⁶⁵ Ibidem, p. 98.

⁶⁶ PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992, p. 61.

AS CATEGORIAS DO RISO DE PROPP: O RISO COMO ARMA POLÍTICA

O prazer do riso é intensificado pelo fato de que esse parasitismo chegou ao fim. O riso é uma arma de destruição: ele destrói a falsa autoridade e a falsa grandeza daqueles que são submetidos ao escárnio.

— Vladimir Propp

Analisando textos de Gogol, contos populares russos, revistas humorísticas e satíricas, comédia cinematográfica, teatro de variedades, Vladimir Propp⁶⁷ em *Comicidade e riso*, de 1976, realiza um estudo literário e lingüístico do cômico. As categorias do riso apresentadas por Propp contribuem aqui para dar percepção mais abrangente às interpretações sobre o riso do materialismo histórico dialético e situam o humor a partir de um contexto positivo como importante arma de protesto.

É impressionante que, em meio ao sombrio e terrível da vida russa, e sofrendo na pele as vicissitudes da época, ele se tenha dedicado ao estudo do riso e do cômico. Assim como Mikhail Bakhtin soube erguer – em pleno terror stalinista, quando sofria perseguições tremendas – um verdadeiro hino à alegria, à soltura, com seu estudo sobre o “mundo do riso” na Idade Média e no Renascimento, visto através da obra “Rabelais”, Propp se debruça sobre os mesmos problemas, embora com espírito bem diferente.⁶⁸

Propp nota a importância funcional do riso, ressaltando que nos contextos tradicionais há uma função geradora vital. Observa que nas sociedades antigas o riso fez parte de muitos ritos como um momento obrigatório. O riso intencional e artificial nem sempre foi motivo de reprovação. Para Propp, essa intencionalidade remete a uma função do riso que foi atribuída à capacidade não apenas de elevar as “forças vitais”, mas despertá-las⁶⁹. Ao riso é atribuída a capacidade de suscitar a vida e Propp cita o exemplo do mito grego de Deméter e Perséfone:

⁶⁷ Na ausência de um trabalho que discuta especificamente a obra de Propp, conferir capítulos de balanço sobre *Comicidade e riso* em: WASSERMAN, Marcelo. *O riso é coisa séria: o humor na publicidade institucional como alternativa persuasiva*. 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

⁶⁸ SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio. In: PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992, p. 07.

⁶⁹ PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*, op. cit., p. 164.

Deméter é a deusa da fertilidade. Hades, deus do reino dos infernos, rapta sua filha Perséfone. A deusa sai à busca da filha, mas não consegue encontrá-la, fecha-se em sua própria dor e pára de rir. Devido à dor da deusa da fecundidade interrompe-se na terra o crescimento das ervas e dos cereais. A serva Jamba faz um gesto obsceno e com isso a deusa ri. Com o riso da deusa a natureza volta a viver e sobre a terra retorna a primavera.⁷⁰

As crenças e ritos nas sociedades tradicionais indicam para Propp essa função vital do riso. De acordo com Propp, o cômico não existe por si só, ele tem relação direta com as atividades do homem no ambiente social. Mesmo quando rimos de um animal, não rimos do próprio animal, mas dos gestos correspondentes ao seu comportamento social.

A comicidade no âmbito da vida intelectual é possível apenas para o homem, mas a comicidade nas manifestações de vida emocional e volitiva é possível também no mundo dos animais. Por que somente o homem pode rir [...] Para rir é preciso ver o ridículo; em outros casos é preciso atribuir às ações algum valor moral (a comicidade da avareza, da covardia etc.). Finalmente, para apreciar um trocadilho ou uma anedota, é preciso realizar alguma operação mental.⁷¹

A natureza que nos cerca não pode em si ser cômica; daí que, para o autor, somente o homem e aquilo que o lembra podem ser ridículos, assim como somente o homem pode rir, segundo Aristóteles.⁷²

Uma coisa pode se revelar ridícula no caso de ter sido feita pelo homem, e se o homem que a fez, involuntariamente, refletiu nela algum defeito de sua própria natureza: um móvel absurdo, chapéus ou roupas insólitos podem suscitar o riso. Isso ocorre porque nela fica gravado o gosto de seu criador, o qual não coincide com o nosso.⁷³

Uma questão importante em Propp é seu postulado metodológico, no qual ele esclarece quais suas premissas e ressalta que as teorias do humor até então são insatisfatórias. Tecendo uma crítica ao idealismo alemão, refere-se a Schopenhauer, Hegel e Vischer e como eles contrapõem o cômico e o sublime, cabendo a este os

⁷⁰ Ibidem, p. 164-165.

⁷¹ Ibidem, p. 39-40.

⁷² Ibidem.

⁷³ Ibidem.

caracteres de elevado e ideal, enquanto àquele corresponde uma atitude negativa e de desprezo: “o cômico é algo baixo, insignificante, infinitamente pequeno, material, é o corpo, é a letra, é a forma, é a falta de idéias, é a aparência em sua falta de correspondência, é a contradição, é o conflito, é a oposição ao sublime”⁷⁴. Propp enfatiza que a principal falha de todas as teorias existentes sobre o riso, sobretudo a alemã, é sua abstração: “criam-se teorias sem qualquer relação com a realidade”⁷⁵.

Outra teoria surgida no século XIX afirma que o cômico possui aspectos de ordem superior e inferior. Divididos em cômico-fino, cômico-grosseiro, cômico-baixo, atribuem, na maioria dos casos, ao baixo cômico os aspectos burlescos. Citando Kirchmann para discutir esses aspectos na teoria do cômico, Propp se pronuncia diante dela, dizendo que é uma teoria de gradação indefinida.

Além dessas inconsistências nas definições, Propp lembra que há outras teorias ainda mais inconsistentes, como a de Volkelt, que direciona a teoria anterior a tudo que está ligado ao corpo humano. Essa comicidade “corporal” é, segundo Volkelt, a preferência da literatura popular, embora se encontre em outros escritores, como Shakespeare. Essa forma suscita, para Volkelt, o chamado riso vulgar em contraposição a um riso sutil, característico das comédias finas. Contrário a essa teoria, Propp afirma que há nela uma diferenciação social: “o aspecto refinado da comicidade existe para as pessoas cultas, para os aristocratas de espírito e origem. O segundo aspecto é reservado à plebe, ao vulgo, à multidão”⁷⁶.

O autor ressalta que a teoria de Volkelt sugere uma associação entre o cômico-baixo e o teatro popular, considerando tal designação como sintomática, sobretudo nas estéticas alemãs. “O desprezo pelos bufões, pelos atores do teatro de feira, pelos clowns e pelos palhaços e, em geral, por qualquer tipo de alegria desenfreada é o desprezo pelas fontes e pelas formas populares de riso”⁷⁷.

A partir do entendimento de que a vulgaridade associada às formas de comicidade ditas baixas é encontrada em todos os setores da produção literária, Propp se nega a considerar essa teoria, apontando a impossibilidade de subdividir o cômico em vulgar e elevado. Ele assinala dois diferentes grupos de riso: o que se relaciona com o

⁷⁴ Ibidem, p. 20.

⁷⁵ Ibidem, p. 15.

⁷⁶ Ibidem, p. 23.

⁷⁷ Ibidem.

riso de zombaria e outros tipos que não se enquadram nesse. O riso de zombaria tem a função de destruir seu objeto, uma vez que a comicidade se dá por meio do desnudamento dos defeitos manifestos ou escondidos.

Com relação ao riso de zombaria, Propp propõe uma taxonomia dos elementos geradores do riso zombeteiro. Para isso constrói um pequeno inventário dos elementos que comumente são utilizados para gerar esse cômico: a natureza física do homem, as semelhanças, as diferenças, o homem com aparência animal, o homem-coisa, a ridicularização das profissões, a paródia, o exagero, o malogro da vontade, o fazer alguém de bobo, os alogismos, a mentira, os instrumentos lingüísticos, os caracteres, as inversões de papéis. E ainda descreve outros tipos de riso não associados ao riso de zombaria: o bom, o maldoso, o alegre, o imoderado.

Propp ressalta quais situações são passíveis de riso, destacando que a natureza física do homem é uma categoria cômica. O objeto de riso pode ser o próprio corpo em sua forma (gordo, magro, alto, baixo, curvado) ou estar relacionado ao seu entorno, à maneira como se veste, como se desloca. As funções fisiológicas do corpo também podem ser cômicas, assim como o rosto humano pode ser cômico.

A comicidade resultante do malogro da vontade é um riso cruel, porque é consequência de alguma falta de atenção. Propp observa também que os reveses provocam situações cômicas, pois poderiam ser evitadas, mas como há uma mudança inesperada na ação, resultam em situações constrangedoras porque há uma falha de previsão e de espírito de observação.

Num dos filmes de Chaplin, o herói junto com uma moça tão pobre como ele constrói no subúrbio da cidade um barraco de caixotes e tábuas. De manhã, de ceroulas e com uma toalha a tiracolo, dando palmadas na barriga, ele sai de casa para tomar banho. Perto da casa passa um córrego que forma ali uma pequena represa. Há também uma pequena ponte. Ele, correndo, joga-se na água, mas o riacho é muito raso. Ferido e molhado, mancando, ele retorna ao barraco. Aqui o riso não destrói a simpatia do homenzinho simples que suporta reveses por toda parte. [...]

O desejo de tomar banho não é de modo algum ridículo. No caso do filme de Chaplin a comicidade é reforçada pelo realce da fisiologia (as palmadas na barriga) e pela ótima disposição que então será interrompida.⁷⁸

⁷⁸ Ibidem, p. 94-95.

O fato desagradável de o homem esperar tomar banho e isto ser impossibilitado pela falta de água no riacho causa uma alteração no curso a ser seguido. É o que Propp chama de um “inesperado malogro da vontade humana”. A falta de previsão gera um contraste do que se revelaria na ação. Mas não apenas as situações exteriores geram o malogro da vontade; causas puramente interiores também. A distração do homem mergulhado totalmente em seus pensamentos, sem perceber o que lhe ocorre ao redor, é um dos motivos dessa forma cômica.

[...] as causas interiores constituem a base, e as exteriores serviriam de fundo ou de pretexto para sua manifestação fora. [...] Usando uma expressão um tanto paradoxal, é possível dizer que a distração é consequência de alguma concentração. Entregando-se com exclusividade a um pensamento ou preocupação, a pessoa não presta atenção em seus atos, executa-os automaticamente, o que os leva às consequências mais inesperadas.⁷⁹

A ruptura de uma ação simbolicamente mecanizada e interiorizada ocasiona o riso. Outra forma de tornar algo objeto de riso é por meio dos recursos lingüísticos. As formas mais comuns de utilização da língua como recursos de zombaria são trocadilhos, paradoxos, discursos sem sentido e uso errado da língua. Os erros da língua também podem ser cômicos para Propp, mas não em si, pois a língua constitui um arsenal muito rico para o riso⁸⁰. Outro instrumento lingüístico da comicidade é o exagero utilizado no texto (trocadilhos, paradoxos, ironia, paródia).

O primeiro instrumento lingüístico de comicidade tratado por Propp é o calembur, um jogo de palavras. O calembur é muito utilizado não apenas no uso do sentido próprio de cada palavra em lugar de seu sentido figurado; é algo que requer um propósito específico do escritor.

O calembur, ou jogo de palavras, ocorre quando um interlocutor compreende a palavra por aquele sentido amplo ou geral e o outro substitui esse significado por aquele mais restrito ou literal; com isso ele suscita o riso, na medida em que anula o argumento do interlocutor e mostra sua inconsistência.⁸¹

⁷⁹ Ibidem, p. 95.

⁸⁰ Ibidem, p. 119-120.

⁸¹ Ibidem, p. 121.

Assim, o calembur é o emprego cômico de palavras semelhantes quanto ao som, mas diferentes quanto ao significado. O jogo de palavra se torna cômico quando o interlocutor compreende o sentido geral da palavra e o receptor o substitui pelo sentido restrito, anulando o sentido original.

O paradoxo também é um instrumento lingüístico que possibilita o riso, pois apresenta uma incompatibilidade numa mesma sentença. O predicado contradiz o sujeito ou a definição. Diferentemente do paradoxo, a ironia condensa conceitos incompatíveis; as palavras expressam um conceito, mas subentende-se outro.

Em palavras diz-se algo positivo, pretendendo, ao contrário, expressar algo negativo, oposto ao que foi dito. A ironia revela assim alegoricamente os defeitos daquele (ou daquilo) de que se fala. Ela constitui um dos aspectos da zombaria e nisto está sua comicidade.⁸²

Descartando a diferenciação da categoria estética como superior e da categoria cômica ou extra-estética como inferior, Propp emprega o termo comicidade para definir tanto o cômico quanto o ridículo. Consideramos como em Propp que o cômico deve ser analisado não como um termo em comparação ao trágico, mas em sua especificidade em relação às reações humanas, incluindo a interação entre a pessoa de quem se ri e a pessoa que ri.

A COMÉDIA E A SÁTIRA ÉPICA NO AGITPROP

E se tenho um mérito é precisamente o de ter feito do teatro o aparelhamento total, o fator a serviço do movimento revolucionário, e o de ter, correspondentemente, transformado os seus objetivos. Com isso resultou que, por intermédio do próprio teatro, se descortinaram novas possibilidades, puramente teatrais.

— Piscator

Na produção artística, o desenvolvimento do teatro de Piscator na década de 1930 na Alemanha e a prática de agitação e propaganda são manifestações significativas

⁸² Ibidem, p. 125.

que foram incorporadas ao teatro no Brasil⁸³. A transmissão dessas práticas no âmbito nacional se deu com a chegada dos escritos de Piscator⁸⁴ lidos por jovens dramaturgos e intelectuais que se beneficiaram dessas técnicas artísticas.

Se o vocábulo agitprop é russo em sua origem, seu complemento — agitação e propaganda — é um componente que data de uma longa tradição na história do teatro. A palavra agitador foi utilizada para designar na Inglaterra do século XVII, durante a guerra civil, os delegados do exército parlamentar. O conjunto das atividades de agitação e propaganda pode ser descrito como um agrupamento de atos públicos com intuito de despertar a consciência, assim como promover a adesão da população para determinada ação. Nesse sentido, não é próprio da Revolução Russa ter se apropriado dos meios culturais com fins de agitação e propaganda, haja vista que essa relação entre arte e transformação revolucionária da sociedade já estava bastante difundida na Europa desde a Revolução Francesa⁸⁵, estendendo-se à Comuna a Revolução de Outubro de 1917 e difundindo-se no pós-primeira guerra mundial⁸⁶. Tampouco é um recurso utilizado apenas entre as esquerdas políticas. Se Lenin observou a importância do

⁸³ Conferir: GARCIA, Silvana. *As trombetas de Jericó*: teatro das vanguardas históricas. São Paulo: Hucitec, 1997; GARCIA, Silvana. *Teatro da militância*: a intenção do popular no engajamento político. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

⁸⁴ PEIXOTO, Fernando. CPC: O teatro a serviço da revolução. In: PEIXOTO, Fernando (org.). *O Melhor do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989.

⁸⁵ A Revolução de 1789 é o marco estabelecido para a defesa do artista comprometido. A idéia da arte e da propaganda no processo de uma profunda transformação social se desenvolveu a partir da verificação de que para que ocorresse uma mudança em nível profundo se necessitava de um suporte mais amplo em todas as artes para a difusão de novos valores (que nem sempre eram os revolucionários em questão). A Arte moderna que Baudelaire exigia “deveria se fundar nas “severas lições da pintura revolucionária”. O Marat Assassinado (1794), de David, “poema inabitual” que “nada tem de trivial ou ignóbil”, afirmava Baudelaire, é a origem, a “austera filiação” do “romantismo, esta expressão da sociedade moderna” [...] Situemos *A Execução de Maximiliano* à luz precursora do Marat ... e, por que não, também da Sagração de Napoleão (1806-7), ambos de David. [...] Não estamos mais diante da pintura acadêmica de gênero histórico, hipocritamente edificante, à base de clichês neoclássicos e de referências à história antiga. Tampouco trata-se do caso das centenas de epígonos das academias restauradas, pompieri como Meissonier, que pululam ao longo do século 19 fazendo cenas militares contra o infinito... David, Goya, Géricault, Daumier, Manet ... pintam diretamente a história em curso e, de perto, como coisa próxima, aberta à ação do sujeito. Referem-se a fatos ou episódios candentes sob juízo público, combinados a tratamento e fatura pictórica autonomamente postos pelos artistas, responsáveis pela análise dos fatos, mesmo quando trabalham sob encomenda. Deste modo descrevem personagens contemporâneos e intervêm com procedimentos discursivos novos, entre os quais a análise da atualidade e o juízo reflexivo totalizante”. Cf.: MARTINS, Luiz Renato. *A Execução de Maximiliano* (1868-9), de Manet, como refuncionalização do regicídio. *Revista Online Trabalho Necessário*, v. 1, n. 5, 2007. Disponível em: <file:///C:/Documents and Settings/Administrador/Meus documentos/Minhas Webs/NED>. Acesso em: 11 set. 2008, p. 01-11.

⁸⁶ Conferir o capítulo: GARCIA, Silvana; GUINSBURG, Jacob. De Büchner a Bread & Puppet: sendas do Teatro Político Moderno. GUINSBURG, Jacob; SILVA, Armando Sérgio da. *Diálogos sobre teatro*. São Paulo: EDUSP, 1992.

processo de agitação e propaganda na organização política, na Alemanha o agitprop foi utilizado tanto pelo Partido Comunista, especialmente a partir das experiências de Piscator, quanto pelo Nacional Socialista.

Inúmeras experiências surgem do exemplo soviético, onde esse modelo se aprofundou a partir de experiências anteriores. Lênin seguiu a formulação de outras revoluções vitoriosas ao propor uma campanha de propaganda por meio da arte monumental em 1918.⁸⁷

[...] um propagandista, quando trata por exemplo da questão do desemprego, deve explicar a natureza capitalista das crises, assinalar a causa da inevitabilidade das mesmas na sociedade atual, indicar a necessidade de transformar a sociedade capitalista em socialista etc. Numa palavra, deve oferecer “muitas idéias”, tantas, que todas essas idéias, no seu conjunto poderão ser assimiladas no ato somente por um número (“relativamente”) reduzido de pessoas. Por outro lado, ao tratar da mesma questão, o agitador tomará um exemplo, o mais evidente e o mais conhecido do seu auditório – por exemplo, o caso de uma família de desempregados morta de inanição, o aumento da miséria etc. – e aproveitando esse fato conhecido, dirigirá todos os esforços para divulgar para as “massas” *uma só idéia*: a idéia do absurdo da contradição entre o incremento da riqueza e o aumento da miséria; tratará de *despertar* nas massas o descontentamento e a indignação contra essa flagrante injustiça, deixando ao propagandista o cuidado de dar uma explicação completa dessa contradição.⁸⁸

Uma das melhores faces da propaganda na sociedade russa⁸⁹ pós-revolucionária foi o teatro⁹⁰, utilizado como um dos meios artísticos mais eficazes para a promoção dos ideais da revolução. A inspiração na tradição russa dos grandes espetáculos, carnavais, procissões ao ar livre, foi apropriada na realidade revolucionária dos anos vinte com novas técnicas e figurações. No caso da revolução não pode se separar as artes teatrais

⁸⁷ Cf.: BABLET, Denis (org.). *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*. Tome I. Lausanne: La Cité — L'Age D'Homme, 1977.

⁸⁸ LENIN, Vladimir Ilitch. *Que fazer? Problemas candentes do nosso movimento*. Tradução Marcelo Braz, São Paulo: Expressão Popular, 2010, p. 131-132.

⁸⁹ Ver especialmente o capítulo 3 da tese: CABALLERO, Magdalena Garrido. *Las relaciones entre España y La Unión Soviética através de las Asociaciones de Amistad en el siglo XX*. 2006. Tese (Doutorado em Historia) – Facultad de Letras, Departamento de Historia Moderna, Contemporánea y de América, Universidad de Murcia. 2006.

⁹⁰ CAVALIERE, Arlete Orlando. *Teatro russo: percurso para um estudo da paródia e do grotesco*. São Paulo: Humanitas, 2009. v. 1.

das artes visuais, assim como do cinema⁹¹. A descoberta de que o uso de imagens traria uma maior significação ao público do que as palavras escritas fez com que a imagem ou as palavras ditas tomassem lugar de muitas palavras escritas. Nesse caso, o cartaz, a pintura revolucionária, o pôster gráfico, as grandes encenações, foram em larga medida meios de divulgação dos ideais socialistas⁹². Desenvolvido rapidamente, esse jogo teatral se transformou em grandes espetáculos de massa dedicados à agitação, com uma forte carga didática e satírica.

Agitação de metting: mobilização maciça de população quase espontânea, nascida nas bases operárias e artísticas e difundida através de diferentes organismos, oficiais, partidários e de trabalhadores. A grande movimentação de grupos de teatro perambulando pelas vias, casernas e fronts de batalha revive a tradição de teatro ambulante e, nos grandes centros urbanos, as ruas tornam-se o cenário privilegiado das manifestações artísticas.⁹³

Piscator nomeou como sátira épica sua montagem de *As aventura do bravo soldado Schwejk* antes mesmo do conceito de teatro épico de Brecht. O teatro pedagógico de Piscator ganhou maior expressividade mediante uma série de meios e recursos técnicos. Sua concepção de teatro épico se estendeu à *Revista Político Proletária Clamor Vermelho* (RRR), donde fez oposição aos shows populares importados dos Estados Unidos e França. Inspirando-se nos componentes do gênero da revista e do cabaré em prol de uma revista revolucionária, com base na música, acrobacias, cinema, projeções, e agitação, propondo temas da atualidade, Piscator impulsionou o agitprop na República de Weimar. Um desses marcos é a revista histórica de 1925 que foi escrita e encenada para a inauguração do Partido Comunista da Alemanha.⁹⁴

⁹¹ Ver: ESPERANÇA, Ilma. *O cinema operário na República de Weimar*. São Paulo: Editora da Unesp, 1993; FRANCISCO JUNIOR, Mário Ramos. *V.Khlébnikov e S.Eisenstein: poesia e montagem no cubo-futurismo russo*. 2003. Dissertação (Mestrado em Letras, Língua, Literatura e Cultura Russa) - Universidade de São Paulo, 2003.

⁹² A utilização de pôsteres para a divulgação de filmes como os de Eisenstein e para informativos nas ruas ou em postes como em Mayakovsky foi discutida em: PASCHOAL, Larissa Bueno Junqueira. *Pôster de cinema e construtivismo russo*. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Comunicação Social/habilitação em multimeios. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2006.

⁹³ GARCIA, Silvana. *Teatro de militância*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 6.

⁹⁴ WILCKE, Joachim. Tendencias del teatro moderno. In: WISCHER, Erika Akal. *Historia de la literatura: literatura y sociedad en el mundo occidental*. Madrid: Ediciones Akal, 2004, p. 671.

O registro da utilização de filmes como ampliação e aprimoramento da projeção fotográfica começou, como atesta Piscator, no *Teatro Político*⁹⁵ com a encenação de *Bandeiras*, de Alfons Paquet (1924): “mandei erguer em ambos os lados do palco grandes telas de projeção. Durante o prólogo, que introduzia a peça com uma caracterização dos protagonistas, apareciam nas telas as fotografias das personalidades por eles representadas”⁹⁶. A experiência da “Revista Vermelha” foi um momento em que os métodos se aprofundaram, mas alguns de seus elementos já estavam presentes em *Bandeiras*, com a divisão em numerosas cenas individuais.

Piscator pretendia, com a forma da revista, uma maior eficiência no teatro de agitação a partir de montagens mais ligeiras, com menos teor de psicologização das personagens que “erguiam um muro entre palco e a platéia”⁹⁷. Segundo o autor, “a revista não sabe o que é uniformidade de ação, tira o seu efeito de todos os terrenos que possam ser postos em ligação com o teatro, é livre em sua estrutura e, simultaneamente, possui algo de tremendamente ingênuo na simplicidade de suas apresentações.”⁹⁸

O propósito era discutir temas relacionados à realidade mais próxima possível e revelar uma interação entre esses temas e o público. A dinâmica teatral se alteraria, pois os exemplos deveriam ser variados em uma mesma apresentação e as situações cênicas seriam mobilizadas a partir de vários componentes técnicos que auxiliariam na composição.

A revista proporcionava a possibilidade de uma “ação direta” no teatro. Com cada um de seus números, cabia-lhe abater, e mostrar não só com um exemplo, mas com dúzias deles [...] Logo, era necessária a policromia. Era mister confrontar o exemplo com o espectador; o exemplo tinha de levar à pergunta e à resposta, tinha que ser acumulado. Era preciso que uma metralhadora de exemplos penetrasse a massa dos números. Milhares de criaturas passam por isso, você também! Acha, por acaso, que isso só diz respeito ao outro? Não, a você também! É coisa típica para a sociedade em que você vive; você não escapa a isso: mais um, mais um ainda! E isso mediante a escrupulosa aplicação de todas as possibilidades: música, canção,

⁹⁵ Na obra, Piscator traça um panorama de suas experiências teatrais a partir das encenações de *Apesar de tudo!* (1925), *O dilúvio* (1926), *Vela no horizonte*, *Navio embriagado*, *Tormenta sobre a terra de Deus* (1927), *Oba, estamos vivendo!* (1927), *Rasputine* (1927-1928), *As aventuras do bravo soldado Schwejk* (1927-1928) e *Conjuntura* (1928).

⁹⁶ PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1968, p. 70.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 73.

⁹⁸ *Ibidem*.

acrobacia, desenho instantâneo, esporte, projeção, fita de cinema, estatística, cena de ator, alocução.⁹⁹

A intenção de criar sobre a cena uma grande escala de temas servia para mostrar várias situações agrupadas a partir de diferentes suportes. Dessa forma, ao optar por uma variedade de temas e suportes, Piscator pretendia fazer circular as mensagens de suas peças, dando publicidade a temas contemporâneos. “Recorremos ao *compère* e à *commère* da velha opereta, transformando-os nos tipos do proletário e do burguês, os quais unidos por uma ação encaixada com largueza, impeliam o curso da totalidade e interpretavam os diferentes quadros”¹⁰⁰.

Não obstante o fracasso da revista do ponto de vista financeiro, haja vista a falta de organização financeira e o enorme número de desempregados, o Partido Comunista Alemão, que havia visto no teatro uma forma de instrumento de propaganda¹⁰¹, deparou-se com a impossibilidade de transformar o conjunto da revista numa organização permanente. Mesmo assim, como ressalta Piscator, a Revista Vermelha propiciou o clima para novas iniciativas em forma de associações teatrais proletárias de natureza de agitação, manifestadas em forma de revistas de cabaré, como os “Blusas Vermelhas” e “Porta-Voz Vermelho”.¹⁰²

Escrita por Piscator e Felix Gasbarra, a peça *Apesar de tudo!* se inspira numa frase pronunciada por Karl Liebknecht pouco antes de seu assassinato em janeiro de 1919: Apesar de tudo! Piscator adota, a partir das sugestões de Gasbarra, a vida de Liebknecht entre o começo da Primeira Guerra Mundial e sua morte durante a repressão à Liga Spartacus, levada a cabo pelo governo Ebert entre fins de novembro de 1918 e meados de janeiro de 1919¹⁰³. Ressalta que, por conta disso, membros do Partido tiveram reações negativas pela representação de Liebknecht e Rosa Luxemburgo¹⁰⁴, além de membros do governo comprometidos com suas execuções. A relação entre teatro e cinema é aprofundada em *Apesar de tudo!* com a utilização da fita de cinema:

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 74.

¹⁰¹ Ibidem, p. 73.

¹⁰² Ibidem, p. 75.

¹⁰³ FABRIS, Annateresa. A fotomontagem como função política. *História*, v. 22, n. 1. Franca, 2003.

¹⁰⁴ Cf.: COSTA, Rodrigo de Freitas. *Tempos de resistência democrática: os tambores de Bertolt Brecht ecoando na cena teatral brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto*. 2006. Dissertação (Mestrado em História)– Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

[...] o emprego do filme estava na mesma linha que a do emprego da projeção em *Bandeiras* (sem mencionar que em Königsberg eu já tinha concebido, em linhas gerais, a transformação cênica, por intermédio do filme [...] era apenas uma ampliação e um aprimoramento do meio, mas a finalidade continuava a mesma.¹⁰⁵

A sátira como fundamento n' *As aventuras do bravo soldado Schwejk* constitui uma possibilidade de crítica a partir da encenação. A pretensão era, como relata Piscator, “em Schwejk mostrar todo o conjunto da guerra à luz da sátira e ilustrar a força revolucionária da ironia”¹⁰⁶. Um dos componentes é a marionete, que constrói uma representação dos tipos enrijecidos da vida política e social da velha Áustria¹⁰⁷. A constituição dessa característica na composição do trabalho de Piscator remete a um universo em que o único homem sem máscaras e sem traços de grotesco em cena é *Schwejk*.

Nos tipos marionéticos e semi-homens, o exagero estava na máscara cênica e nas vestes. Assim, por exemplo, o chefe da prisão usava um gigantesco punho feito de gaza e algodão que imediatamente o caracterizava. Tudo foi uma questão de evidente separação, nitidamente clara, dos tipos, e exagero das figuras individuais até o simbolismo *clownesco*.¹⁰⁸

Sendo a peça um romance épico de Hasek, Piscator contou com a ajuda de Brecht para a adaptação. O dramaturgo observa que, para além de o romance ter uma amplitude épica, foi muito difícil adaptá-lo para o teatro; no entanto, propõe-se a perseguir em cena o movimento do romance — corrida e caminhada, dando a idéia do surto iminente de guerra —, utilizando palco móvel¹⁰⁹ para dar a sensação de movimento e cenografia de papelão leve, cheio de fantoches. Os atores estavam caminhando sobre uma esteira, em sentido contrário, com a intenção de expressar a ansiedade e a inevitabilidade da guerra. O trabalho, a terceira e última parte da trilogia

¹⁰⁵ PISCATOR, Erwin. *Teatro político*, op. cit., p. 80.

¹⁰⁶ Ibidem, p. 214.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 225.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 225-226.

¹⁰⁹ Em colaboração com o arquiteto Walter Gropius, projetou um "teatro total" em que o espectador se vê envolvido em uma máquina teatral móvel e tecnologicamente avançada. Cf.: BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski; J. Guinsburg; Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2006.

(composta por *Bandeiras*, *Apesar de tudo!* e *As aventuras do bravo soldado Schwejk*), retrata o problema da revolução em relação à carga que a guerra traz. O protagonista Schwejk toma tudo a sério, a ponto de se tornar ridículo; a tudo obedece: “ele não é apenas o trocista que, com as suas troças, afirma coisas e relações; é também o grande cético que, com a sua afirmação rígida e incansável, a tudo nega realmente”¹¹⁰.

O problema de Piscator se centra em uma das questões fundamentais para o teatro político: a utilização da linguagem cênica e dramatúrgica para se atingir os meios tem um fim. E é em torno dessa idéia que Piscator concebe mudanças e inovações no seu modo de fazer teatro e organizar a estrutura de seus espetáculos.

Em 1925 eu não podia pensar nas medidas de um quarto apertado, com dez infelizes, e sim apenas nas extensões dos modernos cortiços de grandes cidades. O proletariado esfarrapado começou a ser discutido como conceito. Vi-me obrigado a ampliar a peça em seus limites, a fim de apreender tal conceito. [...] os dois momentos em que a peça sofreu uma mudança nesse sentido demonstraram ser também os de maior efeito teatral: o começo, o roncar e estertorar de uma massa que enche o palco, o despertar de uma grande cidade, o tilintar das campainhas dos bondes, até que o teto baixa e reduz o ambiente ao quarto, e no pátio o tumulto, não apenas uma pequena briga de particulares e sim a rebelião de todo um bairro contra a polícia, o levante de uma massa humana. Logo, em toda a peça, a minha tendência foi, onde possível, ampliar a dor do indivíduo elevando-a ao geral e típico do presente, e, mediante o levantamento do teto, abrir o recinto fechado para o mundo.¹¹¹

As soluções propostas por Piscator levam em consideração sua época e as transformações que se seguiram à Primeira Guerra Mundial. Dessa forma, ele não podia deixar de lado sua percepção da metrópole moderna, considerando seus espaços de exclusão, tão discutidos pelos materialistas históricos. Tanto que o diretor artístico vê a necessidade de ampliá-los para além das fronteiras conceituais, a partir do jogo teatral. A idéia é de que o limite do teto seja diminuído ao máximo para dar um efeito da dimensão do tumulto. Assim, o levantar e abaixar do teto gera um efeito cuja finalidade é causar um aprofundamento da dor do “quarto estreito do mundo”. Esses princípios

¹¹⁰ PISCATOR, Erwin. *Teatro político*, op. cit., p. 229.

¹¹¹ Ibidem, p. 96.

revelam os fundamentos do teatro propagandístico de esquerda produzido por Piscator¹¹².

O teatro político resultava então de uma variedade de meios (bandeiras, cartazes, pinturas, filmes documentários, datas comemorativas, festivais e carnavais) que assumia nesse teatro uma forte carga didática e pedagógica. A utilização desses recursos de intervenção no espaço cênico se tornava uma espécie de elemento dramatúrgico. Esses elementos não são apenas “decorativos” em cena, mas participativos, com um forte apelo pedagógico. Para Piscator, o teatro

não devia mais agir apenas sentimentalmente no espectador, não devia mais especular apenas sobre a sua disposição emocional; pelo contrário, em plena consciência, voltava-se para a razão do espectador. Não devia tão-somente comunicar elevação, entusiasmo, arrebatamento, mas também esclarecimento, saber, reconhecimento.¹¹³

O elemento pedagógico que essas experiências abarcam já era assumido de forma díspar na Antiguidade clássica como um importante fator na obra de arte. A ação pedagógica da arte e do riso percorreu as teorias de Piscator. Não obstante o valor pedagógico da contemplação e do conhecimento da virtude em Aristóteles¹¹⁴, esse conhecimento não é suficiente para ele. Assim, uma das noções fundamentais dessa reflexão pedagógica é a associação da virtude às noções do fazer e do agir, que une, em Aristóteles, ética, estética e política.

Para Aristóteles, a política e a ética se definem pela ação. Na *Poética* ele esclarece que os personagens não agem para imitar os caracteres, mas as ações. Assim, as ações e a fábula constituem a finalidade da tragédia. O espaço de permissão dos textos cômicos é legitimado na retórica pela *delectatio*, que seria um repouso das tarefas sérias e pelas *utilitas*, retomando seu caráter pedagógico. Ensinar o que era útil e o que

¹¹² A bibliografia sobre o teatro propagandístico no Brasil se dá especialmente a partir da discussão em torno do CPC da UNE apresentados, sobretudo em capítulos de trabalhos acadêmicos. As discussões sobre as experiências de agitprop na Rússia, Alemanha, Estados Unidos concentram no interior destes trabalhos. Outras experiências, como as do leste Europeu e na América Latina, são pouco mencionadas. Sobre a agitação cultural e teatral na Colômbia destacamos: SILVA, Fátima Antunes da. *A imagem poética do nuevo teatro latino-americano: o caso do TEC e La Candelária*. 2007. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Destacamos ainda, sobre outras experiências de agitprop no Brasil anteriores ao CPC da UNE: SOUTO-MAIOR, Valéria Andrade. A intuição feminista do agitprop no teatro brasileiro em fins do século XIX. *Estudos Feministas*, ano 5, n. 2, p. 275-289, 2º semestre de 1997.

¹¹³ PISCATOR, Erwin. *Teatro político*, op. cit., p. 53.

¹¹⁴ HOURDAKIS, Antoine. *Aristóteles e a educação*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

se deveria evitar era permitido aos textos de matéria risível, logo, o riso possuía um papel definido por uma *utilitas moral*.

A aproximação pedagógica pelo viés da política não se dá em Aristóteles, pois este separa, em última instância, política de estética pela questão central de sua filosofia: a finalidade. A questão pedagógica inclui aí um debate em torno da ética e da estética, que pretendemos analisar nos capítulos seguintes. O humor em Vianinha é algo complexo que requereu a incursão por essas experiências e perspectivas teóricas em relação ao cômico, uma vez que ele dialoga com a Antiguidade clássica quando se opõe à utilização do riso sem limites. Os espaços permitidos pelo riso são os de uma ordem ética que se impõe no próprio trabalho do teatro político. O teatro de Vianinha se separa da tradição clássica, mas articula ética, estética e política por meio da perspectiva da arte engajada. Percebe-se que não é permitido rir de qualquer coisa ou sobre qualquer coisa. Elias Thomé Saliba percebe esse efeito na comicidade brasileira do início do século XX. Pretende-se perceber em que momentos Vianinha estabelece, em sua obra, pontos de maior aproximação com a hierarquia e distanciamento do riso clássico, admitindo uma função política do riso de libertação, da forma como ela se apresenta nas concepções de Marx e Propp e na experiência do agitprop. Para Vianinha, o humor é um esteio provocador de reflexões críticas, elemento fundamental na teoria do cômico de Pirandello.



CAPÍTULO II

**O riso e o teatro cômico:
uma articulação possível entre as dramaturgias
da geração de Oduvaldo Vianna e a de Vianinha**

Oduvaldo Vianna e Vianninha. Fotografia não identificado. Cedoc-Funarte.

Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/familia-vianna/imagens/page/2/>

O respeito que ele tinha pelo autor e ator brasileiros pré-Comediantes e TBC indicam que parte do seu extraordinário metiê ele herdou do pai, a outra parte veio por conta do seu fascínio pelo conhecimento, um apetite sensual pelo estudo do mecanismo interior do fenômeno dramático.

— Paulo Pontes

Discutir a trajetória de um artista representa um desafio analítico que compreende a composição de um mosaico com as ideias do artista e as relações sociais e históricas construídas por ele. À luz dessa premissa, pretende-se discutir neste momento a relação existente entre as ideias de cômico e de teatro que Vianinha desenvolveu, bem como suas influências e relações que construiu especialmente com a militância de esquerda, a partir da vivência teatral e política que lhe foi legada por seu pai, Oduvaldo Vianna.

A importância paterna para ele, já indicada na manutenção de sua ascendência em seu nome artístico, é fundamental para compreendermos por que mesmo sendo um dos dramaturgos tão celebrados quando se pensa em teatro engajado nos anos 1960-1970 Vianinha não pode ser entendido apenas dos ditames do pensamento de esquerda no Brasil de então.

Assim, discutir sobre a produção de Vianinha é pensar sobre o problema da produção de cultura no Brasil e o lugar social do artista e/ou intelectual nessa sociedade nestas importantes décadas. A produção de Vianinha esteve marcada por sua própria experiência e, agregada a ela, a experiência da família Vianna - incluída também a experiência de sua mãe, Deocélia Vianna, que foi autora de radionovelas¹.

¹ Sua produção tem sido muito pouco estudada, sendo seu nome geralmente citado nas referências às parcerias com Oduvaldo Vianna, cuja obra também é pouco estudada. Deocélia Vianna foi trabalhar no rádio acompanhando a ida do marido para este veículo. A partir do final da década de 1930, Oduvaldo Vianna passou por várias emissoras (Rádios São Paulo, Panamericana, Tupi e Nacional) e, inicialmente, Deocélia ajudava-o em várias etapas da produção dos programas, especialmente nas traduções e adaptações a que Vianna recorria. Para dar conta da demanda, ele se inspirava em clássicos da literatura

A proximidade, respeito e admiração entre pai e filho não significou a inexistência de conflitos e divergências entre eles. Contudo, manteve-se o carinho que levou Oduvaldo Vianna à seguinte declaração: “Hoje com 75 anos, vejo meu filho fazendo aquilo que sempre quis fazer: viver para o teatro, na eterna busca de uma arte popular, bem brasileira, bem povo”².

No tocante à memória do teatro brasileiro, Oduvaldo Vianna e Vianinha têm lugares distintos:

Pai e filho, duas gerações de dramaturgos, foram protagonistas de momentos importantes do teatro brasileiro do século XX. Hoje, Vianinha é objeto de culto, com teses, releituras, encenações. O talento, a morte prematura e sobretudo o engajamento político no período da ditadura militar, contribuíram para lhe dar uma aura mítica. Nada mais justo. O pai, como visto, foi esquecido. Há pouco mais de dez anos, precisamente em 1992, completou-se o centenário de seu nascimento. Não houve comemorações, nenhuma peça foi reencenada. A mídia brasileira, tão afeita a essas datas redondas, se omitiu. Nem os profissionais de teatro se manifestaram. Muitos, já consagrados, haviam começado suas carreiras com o velho Oduvaldo³.

Uma das razões talvez seja que mesmo tendo militado no teatro por mais de duas décadas, tenha se afastado dos palcos e se dedicado ao rádio. Quando faz esta opção, passou a ter sobre si a pecha de alguém que não optou “pela arte”.

Entenda-se que Oduvaldo sempre se preocupou com o sucesso comercial de suas iniciativas. Cansou-se dos desafios de produzir espetáculos para o teatro que, em sua maioria, não ficavam mais de duas semanas em cartaz. Queria sempre atingir grandes platéias, como conseguiu com a peça *Amor* [de 1934]. Tentou com o cinema, não sem êxito. Conseguiu com o radioteatro, de forma definitiva, ao escrever mais de duas centenas de radionovelas: “Tenho esse crime de

nacional e universal, bem como adquiria novelas de autores argentinos, as adaptava ao contexto brasileiro. Algumas radionovelas de Deocélia Vianna são: *Adversidade*, *Almas torturadas*, *Alvorada de sonhos*, *Amor que reviveu*, *Calvário de mulher*, *Baile de máscara*, *Duas vidas*, *Céu cor-de-rosa*, *Estrada sem fim*, *Uma estranha mulher*, *O fantasma do passado*, *Maldição*, *Perseguição* e *Til*. Depois, acabou por tornar-se uma das primeiras apresentadoras de rádio a dar conselhos sentimentais. Tornaram-se muito populares os programas do tipo “correio sentimental” que Deocélia veio a dirigir. Em programas como *Madame d’Anjou*, *Teatrinho das Cinco* ou o *Teatrinho Singer*, cartas das ouvintes eram dramatizadas e respondidas por Deocélia. Esses programas foram ao ar pela Rádio Difusora São Paulo, em 1952 e 1953, diariamente.

² VIANNA, Oduvaldo. Depoimento dado ao Museu da Imagem e do Som – RJ - em 13/10/1967. APUD: MADEIRA, Wagner Martins. *Formas do Teatro de Comédia: A Obra de Oduvaldo Vianna*. São Paulo, 2003. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira), FFLCH, USP, p. 15.

³ MADEIRA, Wagner Martins. *Op. cit.*, p. 15.

consciência”. Ressalvada a auto-ironia, a frase deixa entrever a constatação acerca de algo anterior que se perdeu e que redundou em rebaixamento da própria obra. Do Oduvaldo autor de uma densa e prolífica comediografia, gestada para a encenação em todas as implicações de um espetáculo, resultou a diluição na forma melodramática do radioteatro, calcada mormente em adaptações de última hora de autores de textos digestivos⁴.

Tendo desde muito cedo seu cotidiano permeado pela arte dramática em razão das atividades dos pais, Vianinha teve também incentivos em casa para que engajassem na luta política. Oduvaldo-pai foi militante do Partido Comunista Brasileiro (PCB), tendo inclusive sido candidato a deputado estadual por São Paulo no pleito de 1945. Neste momento, em que o partido se reorganizava depois de longo tempo na ilegalidade (1937-1945), estava empenhado em ser um dos homens-de-frente do PCB entre os artistas.

Vianinha ia com os pais às festas que arrecadavam fundos para o PCB. Oduvaldo devotava-se como nunca à militância. Foi ele, por exemplo, que atraiu para as fileiras comunistas o jovem dramaturgo baiano Dias Gomes, de vinte anos, cuja peça de estréia, *Pé de Cabra*, montada por Procópio Ferreira no Rio, lhe agradara. Convidado a trabalhar na [Rádio] Panamericana, Dias aceitou de pronto. As células estavam sendo reestruturadas e, com o estímulo de Oduvaldo, ele filiou-se ao PCB. Daí por diante, Dias passou a ser tratado de modo paternal e afetuoso por Oduvaldo, tido na Panamericana como um chefe autoritário⁵.

Convivendo neste ambiente politizado desde a mais tenra idade, Vianinha engaja-se na União da Juventude Comunista (UJC) em 1950, aos 14 anos, iniciando sua trajetória junto ao PCB – e que perduraria até sua morte em 1974. Em meio à efervescência política de 1954, decorrente do suicídio do presidente Getúlio Vargas em agosto, Vianinha será chamado a ajudar o “partidão” a aproveitar a mobilização popular e ganhar força:

As manifestações por ocasião da morte de Getúlio encheram de inveja a Juventude Comunista. O momento era propício para aproveitar o potencial de mobilização das massas e conscientizá-las. Apesar de participar de panfletagens e assembleias estudantis, grande parte dos

⁴ Ibidem, p. 16- 17.

⁵ MORAES, Dênis. *Vianinha*. Cúmplice da Paixão. Ed. ver. e ampl. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 35.

jovens comunistas queria se ligar mais aos movimentos sociais. [Alguns destes jovens] foram convocados pelo partido a organizar um grupo de teatro amador, capaz de ajudar a formar novos quadros no setor estudantil. A cúpula, na verdade, estava de olho no crescimento do movimento secundarista, no qual despontava forte oposição ao PCB⁶.

A partir desta experiência, Vianinha iniciará sua singular trajetória em busca de uma linguagem teatral que colocasse em cena as questões prementes de seu tempo, sem que isso pudesse significar submissão da estética ao compromisso político. O sucesso que alcançará nessa trajetória não veio de imediato e nem sem muita dedicação para conhecer as premissas da produção teatral. Vianinha buscou ser um “homem de teatro”, e para tanto não restringiu-se apenas a escrever e atuar. Era necessário pensar também esta atividade artística.

Junto com Gianfrancesco Guarnieri, lidera os jovens que atenderam ao chamado do PCB e criam o Teatro Paulista de Estudantes (TPE) em 1955. Quase que concomitante, aproxima-se do grupo do Teatro de Arena e de tantos outros jovens (dentre eles, Flávio Migliaccio, José Renato, Augusto Boal, Milton Gonçalves, Paulo Pontes) que tinham interesses semelhantes. Por meio de exercícios teatrais, cursos, seminários de estudos e muitas outras atividades correlatas, terá um intenso momento de aprendizagem teatral.

Tal experiência de Vianinha tem recebido adequada atenção dos estudos que se dedicam à sua trajetória teatral. Todavia, o mesmo não ocorre com suas referências cômicas que são oriundas de seus diálogos com o pai e que, como próprio Vianinha fez questão de ressaltar, foram igualmente fundamentais⁷. Analisando seus textos, é nítido que a forma do Teatro Cômico do final do século XIX e início do século XX no Brasil, foram referências estéticas tão centrais quanto foram as de nomes sempre lembrados como Bertolt Brecht e Erwin Piscator.

⁶ Ibidem, p. 45.

⁷ É o que registra Dênis de Moraes: “Vianinha reconheceria, mais tarde, a sua dívida para com os estilos de comicidade de Martins Pena e de Oduvaldo Vianna, principalmente deste: ‘Acho que aprendi sempre vendo meu pai ditar peças dele, as novelas dele, durante toda a vida. Ele não parou de escrever até hoje. E eu acho que foi através disso que fui muito influenciado, mesmo. Inclusive eu tenho a impressão de que a influência é direta até no tipo de tratamento, no tipo de diálogo, um pouco sincopado, uma série de coisas que meu pai teve como característica’”. Cf.: Ibidem, p. 74.

EXPERIÊNCIA DO TEATRO CÔMICO NO BRASIL

Christina Barros Riego⁸ contribui para a análise do teatro de revista ao discutir periódicos (revistas literárias e culturais) que circularam no período de 1922 a 1942 — recorte selecionado por privilegiar dois marcos: a Semana de Arte Moderna e o ano antecedente à encenação de *Vestido de noiva* de Nelson Rodrigues. A principal contribuição de trabalhos com enfoques similares aos de Riego tem sido revelar uma cena efervescente no teatro brasileiro no período anterior a 1943, considerando a intensa produção, divulgação, as companhias teatrais, a formação dos atores, as disputas artísticas, os diferentes meios de produção e as relações entre rádio, cinema, teatro.

A dramaturgia da revista, composta em quadros, não tinha seqüência gradativa de situações; ao contrário, os dramaturgos se preocupariam com a ruptura dessa lógica linear de conflitos que no drama gera a ação dramática. Sem enredo rígido, a estrutura em quadros permite interromper a ação e também demonstrar várias faces de uma situação. Alberto Tibaji esclarece:

Se no teatro dito sério as fronteiras entre público e ator são mais definidas, no teatro cômico, e, sobretudo no teatro de revista, estas fronteiras são muito flexíveis. Os apartes são um grande exemplo de como a separação entre público e cena é rompida constantemente no teatro cômico. Nas revistas de ano, especificamente, aparecia um personagem que fazia parte do público e que interrompia o desenrolar da peça: era o *monsieur du parterre*. Na primeira revista de ano de Arthur Azevedo, não apenas o *monsieur du parterre* fala da platéia, mas salta para a cena e participa do espetáculo até o final, sendo designado no texto como o espectador.⁹

O texto deveria ser sarcástico: criticar fatos e acontecimentos político-sociais do momento nacional e internacional. Cada cena da revista existia por si mesma, e não em função das outras. Entretanto, mesmo compartmentados em episódios autônomos, os

⁸ RIEGO, Christina Barros. *Do futuro e da morte do teatro brasileiro: uma viagem pelas revistas literárias e culturais do período modernista (1922-1942)*. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

⁹ TIBAJI, Alberto. Arthur Azevedo: as fronteiras flutuantes. In: IOKOI, Zilda e outros (org.). *História: fronteiras. Anais... XX Simpósio Nacional de História Anpuh*. São Paulo: Humanitas/Anpuh, 1999, p. 866–867.

quadros deveriam se relacionar no conjunto da obra. Sem a narrativa linear, a revista comportou três elementos: música, texto e dança.

A revista de ano é forçosamente fragmentada. Os acontecimentos são teatralizados em quadros sempre autônomos, cada qual valendo por si. Para contornar a dispersão e evitar a confusão na mente do espectador, os revistógrafos inventaram um personagem que comenta a ação e explica o seu desenvolvimento, chamando a atenção para a passagem de um quadro a outro. É o compère (compadre), a todo momento rompendo a “quarta parede” naturalista, dirigindo-se diretamente à platéia para não deixá-la perder o fio da meada. Outras vezes, além do compère, o revistógrafo cria um enredo cômico e o desenvolve no interior dos quadros, ligando-os entre si e dando certa unidade à revista.¹⁰

Mais do que mera opção individual ou estética, a desvalorização da revista é também reafirmação de determinada produção historiográfica sobre o teatro brasileiro, construída ao longo do século XX. Do levantamento da produção acadêmica¹¹ de trinta trabalhos sobre o teatro de revista, observamos que sete são sobre o dramaturgo Arthur Azevedo, seis são trabalhos panorâmicos, oito desenvolveram uma reflexão sobre as companhias e dramaturgos das revistas e nove abordaram a revista, seja por meio de um recorte temporal para discutir a República Velha ou a *Belle Époque* no Rio de Janeiro ou por meio de um temário como a questão do malandro, do figurino ou a vinculação da revista ao rádio. Percebe-se que a partir da segunda metade da década de 1990 começaram a surgir trabalhos sobre as companhias teatrais e sua dramaturgia. Por outro lado, é justamente anterior à temporalidade referida que se localizam os estudos mais panorâmicos.

Os estudos que tratam especificamente sobre o teatro de revista surgiram especialmente na década de 1980. É desse período o trabalho de Flora Sussekind¹² sobre as revistas de ano de Arthur Azevedo, no qual a autora introduz uma discussão —

¹⁰ FARIA, João Roberto. Artur Azevedo e a revista de ano. In: FARIA, João Roberto. *O teatro na estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998, p. 69.

¹¹ Neyde Veneziano, Salvyano Cavalcanti de Paiva, Miroel Silveira, Fernando Antonio Mencarelli, Roberto Ruiz, Flora Sussekind, Delson dos Santos Antunes, Maria Filomena Vilela Chiaradia, Tiago de Melo Gomes.

¹² SÜSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

posteriormente desenvolvida por Elias Thomé Saliba em *Raízes do riso*¹³ — que indica a relação entre as revistas de ano e a construção de uma identidade nacional, relacionando esse gênero às transformações ocorridas na cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX. A idéia de Sussekind se sustenta na afirmação de que o sucesso das revistas se deveu à construção de uma imagem da cidade “tranqüilizadora” no interior de um processo de modernização que, célere, criaria no espectador uma espécie de panorama da cidade.

Elias Thomé Saliba também relaciona o humorismo ao processo de modernização e à tentativa de construção de uma identidade nacional. No entanto, esse autor discute o caráter multifacetado e subversivo do riso, diferentemente da “miragem tranqüilizadora” do Rio de Janeiro à qual Sussekind se refere. Para Saliba, a representação da nacionalidade, dos tipos brasileiros e das questões políticas da *Belle Époque* se deu de forma privilegiada por meio do cômico.

Em muitos desses humoristas a vocação cômica desenvolve-se muito mais “contra algo” ou “contra alguém” e eles acabam por assumir, como no caso de Antonio Torres ou de Emílio de Menezes, a função de “médicos sociais” – para usar a expressão de Peter Gay. [...] Alguns desses “médicos sociais” da época vitoriana utilizavam o humor ferino como forma de retaliação moral. No caso dos humoristas brasileiros, contudo, serão raros os que assumiram, de maneira enfática, tal posição. No geral, o humor mais ressentido manifestou-se sob a forma de renitentes preconceitos raciais ou sob a forma de polêmicas pessoais e ataques *ad hominem*. Em alguns momentos, não é possível esconder um humor agressivo, de “cultivo do ódio” e do ressentimento, principalmente em relação às mazelas e conflitos sociais acumulados.¹⁴

Saliba acentua o papel irreverente do humor e sua influência na vida cotidiana:

A representação da sociedade e da história brasileiras pela dimensão humorística também criava, por assim dizer, um espaço para o indivíduo afirmar-se perante aquela espécie de vazío moral que se abria cada vez que a aceleração da história reforçava, por estruturas mais gerais e vastas temporalidades os redutos da racionalidade. O humor permitia, assim, tanto na vida cotidiana como nas situações coletivas, livrar-se, pela irreverência, de autoridades e gestos

¹³ SALIBA, Elias Tomé. *Raízes do riso*: a representação humorística na história brasileira – da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 113.

incômodos, de si mesmo ou de outros, dando ao indivíduo, por efêmeros momentos, a sensação de pertencimento que o nível público lhe subtraía e que, lentamente, ele tentava conquistar.¹⁵

Dos trabalhos sobre o teatro de Arthur Azevedo podemos ressaltar a primazia do texto, a hierarquização da palavra escrita em relação aos demais elementos cênicos¹⁶. Retirados esses estudos, há um debate historiográfico que se divide em três vertentes: 1) uma abordagem mais descritiva, rica em informações e referências documentais, representada pelos trabalhos de Roberto Ruiz, Salvyano Cavalcanti de Paiva e Neyde Veneziano¹⁷; 2) uma perspectiva que leva em consideração o teatro de revista como manifestação de elementos da cultura popular, indicada pelas pesquisas de Delson Antunes, Maria Filomena Vilela Chiaradia, Daniel Xavier Adjafre, Florindo de Campos Valladares Neto, Leila Bastos Sette e Daniel Marques Silva¹⁸; 3) trabalhos acadêmicos

¹⁵ SALIBA, Elias Tomé. *Raízes do riso*, op. cit., p. 304.

¹⁶ Conferir os trabalhos de: BRITO, Rubens José Souza. *A linguagem teatral de Artur Azevedo*. 1989. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989; BRITO, Rubens José Souza. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. *Luso-Brazilian review*, USA, v. 38, n. 1, p. 158-159, 2001; CAVALCANTI, José Dino Costa. *A construção do cômico em peças de Artur Azevedo*. 2001. Tese (Doutorado em Letras, Linguística e Língua Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2001; DIAS, Paulo Sérgio. *Colcha de retalhos: Artur Azevedo, o teatro que divertia e formava – revistas de ano e O Mambembe*. 2005. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005; MARTINS, Antonio. *Arthur Azevedo: a palavra e o riso*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, 1988; MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Unicamp, 1999; NEVES, Larissa de Oliveira. *O teatro: Artur Azevedo e as crônicas da Capital Federal (1894-1908)*. 2002. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002; ROCHA JR., Alberto Ferreira da. *Teatro brasileiro de revista: de Artur Azevedo a S. João del-Rei*. 2002. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

¹⁷ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado! Vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991; RUIZ, Roberto (org.). *O teatro de revista no Brasil*. Rio de Janeiro: Inacen, 1988; VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro...oba*. Campinas: Unicamp, 1996.

¹⁸ ANTUNES, Delson. *Fora do sério: um panorama do teatro de revista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004; CHIARADIA, Maria Filomena Vilela. *A companhia de revistas e burletas do Teatro São José: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto*. 1977. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997; ADJAFRE, Daniel Xavier. *O paradoxo do comediógrafo: o papel da dramaturgia de Silveira Sampaio na construção do moderno teatro brasileiro*. 2002. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002; ANTUNES, Delson dos Santos. *O homem do tro-lo-ló: jardel jércolis e o teatro de revista brasileiro*. Dissertação (Mestrado) UniRio, 1996; NETO, Florindo de Campos Valladares. *O teatro por sessões: a influência do "teatro por sessões", popularizado por Pascoal Segreto no teatro de revista*. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UniRio, 1998; SETTE, Leila Bastos. *O baú do ator - o papel do figurino na construção do espetáculo do Teatro de Revista Carioca, nas duas primeiras décadas do século XX..* 2005. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; SILVA, Daniel Marques. *Precisa de arte e engenho*

que indicam a inter-relação entre o teatro de revista e o processo de massificação cultural, produzidos por Tiago de Melo Gomes e Adriano de Assis Ferreira¹⁹.

Os três referidos trabalhos da primeira abordagem tratam da revista em seus aspectos factuais e descritivos, tendo especificidades que merecem ser consideradas. A pesquisa de Roberto Ruiz, a primeira a ser publicada no Brasil, traz um grande levantamento de dados, acontecimentos e encenações da revista no país. A opção de Neyde Veneziano foi diferenciada, pois analisa a forma da revista, descrevendo a maneira como ela se estrutura e revelando suas convenções, alegorias e tipos recorrentes. Além disso, a autora aponta para possíveis origens populares desse gênero teatral. Aspecto importante no trabalho de Veneziano é o debate – mesmo que rápido – entre o texto e a cena. Para a autora, encenação e dramaturgia não são dicotômicas no teatro de revista, já que texto e a montagem não eram pensados de forma isolada pelos revistógrafos: “a compreensão plena desse processo de comunicação pelo teatro levava os revistógrafos a encará-lo como algo cujo fim seria o momento da encenação e não a obra artística duradoura”²⁰.

O trabalho de Salvyano Paiva, ao mesmo tempo em que traça um panorama do teatro de revista no Brasil, hierarquiza outras manifestações artísticas como uma necessidade em revelar a importância da revista. Nesse aspecto, Paiva ressalta a superioridade do teatro de revista em relação a outras formas de artes cênicas leves, ligeiras, em sua opinião mais próximas ao povo, como as manifestações de feiras, as farsas, a *commedia dell'arte*, os *vaudevilles* e os espetáculos burlescos. Outra questão importante nesse trabalho — afora toda a pesquisa documental — é a necessidade do autor em manter a forma da revista como algo referente a critérios estéticos indicados pelo cânone ocidental. Em vários momentos no seu livro *Viva o rebolado!* se percebe a tentativa de aproximação do gênero revisteiro à obra de Shakespeare.

até...: um estudo sobre a composição do personagem-tipo através das burletas de Luiz Peixoto. Dissertação (Mestrado), UniRio, 1998.

¹⁹ GOMES, Tiago de Melo. “*Como Eles Se Divertem*” (e se entendem): teatro de revista, cultura de massas e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos 1920. Doutorado em História. Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, 2003; FERREIRA, Adriano de Assis. *Teatro Trianon*. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas (FFCHL). Universidade de São Paulo, USP, 2004.

²⁰ VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade de Campinas, 1991, p. 183.

A interação de meios e modos dos intérpretes e dos revistógrafos com o público dos seus produtos e suas peculiaridades de pensamento e ação é que me fazem preferir dar um crédito de qualidade ao realismo do teatro de revista, talvez um reflexo sarcástico da própria sociedade de massa, deflagrada, em sua dimensão antropogigantesca, pela Revolução Industrial — mas nunca um gênero de representação pervertida. Se a forma, em seu estágio de consolidação e apogeu, ocorrido entre a década de 80 do século passado e a de 40 deste século — pôde revelar-se ou parecer subversiva, em confronto com o chamado teatro legítimo ou sério, estruturado entre o período elisabetano e a fase do iluminismo, convém lembrar notório parentesco: extrapolando visualizações apriorísticas, constata-se em Shakespeare e Molière, por exemplo, o gosto pelo bufo, pelo burlesco. Não existiriam em *Sonho de uma Noite de Verão* elementos dramatúrgicos e cenográficos aparentados com os do teatro musicado, especialmente a fabulação do grotesco inerente ao teatro de revista?²¹

A segunda abordagem é caracterizada pela relação entre o teatro de revista e as formas de teatro popular. Nesses estudos acadêmicos, concentrados na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), há peculiaridades de análise, uma vez que são trabalhos oriundos de uma perspectiva cênica²². Neles são revelados elementos de textualidade, encenação, figurino, que perpassam a dramaturgia e a cena de alguns grupos e/ou empresas da revista. Os autores citam acontecimentos históricos, momentos factuais da história política e econômica do Brasil sem muitas vezes levar em conta as devidas mediações entre esses acontecimentos e as transformações pelas quais passa a revista. Talvez por isso todos esses trabalhos compartilhem da interpretação de que a partir dos anos de 1950 o teatro de revista perde sua “inocência”, desligando-se dos acontecimentos políticos e aproximando-se da exploração da sensualidade feminina — principalmente com o advento das *girls* e das vedetes —, o que resultou na diminuição gradativa da empatia do público popular por deixar de ser crônica da atualidade.

Dos demais estudos, ressaltamos o de Tiago de Melo Gomes como problematizador do binômio arte pura e arte mercadológica. A necessidade comercial, a

²¹ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o Rebolado! Vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991, p.10.

²² A pesquisadora Beti Rabetti tem dedicado-se a pesquisas sobre o Teatro de Revista. Coordena o projeto “Um estudo sobre o cômico: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas”. Conferir ainda os trabalhos de Maria Filomena Vilella Chiaradia, “*A companhia de revistas e burletas do Teatro São José: a “menina-dos-olhos” de Paschoal Segreto*”, defendida em 1997; Daniel Marques da Silva, “*Precisa arte e engenho até...*”: um estudo sobre a composição do personagem-tipo através das burletas de Luiz Peixoto”, defendida em 1998. Importante mencionar o trabalho *A crítica de um teatro crítico* de Rosângela Patriota, especialmente o capítulo em que a autora trata da comédia em Vianinha.

constituição de uma *mass media* aliada à produção artística, em especial teatral, faz com que o trabalho de Melo tenha caráter inédito e inovador dentre as demais produções historiográficas que, apesar de enfoques diferenciados, não se desvinculam dessa dicotomia.

A pesquisa de Gomes analisa a questão da cultura de massas e de seu papel no processo de generalização de discussões sobre diversas identidades no começo do século XX. Sua tese é a de que havia uma cultura de massas no Brasil, especialmente na capital federal, gerando a existência de um grande arsenal que foi disponibilizado e difundido por todas as camadas sociais. Essa idéia foi ressaltada pelo autor ao concluir que a cultura de massas ajudou a criar um repertório cultural partilhado por grande parte da população.

Pode-se detectar não apenas uma grande variedade de opções de lazer disponíveis por toda a cidade como também a mesma diversidade no que tange à ênfase que cada região deu às diversas opções. Tal variedade deixava à mostra o fato de que, se regiões como a avenida Rio Branco e a praça Tiradentes mantinham uma posição central no panorama do entretenimento de massas da capital federal nos anos 1920, estavam longe de monopolizá-lo.²³

Ao lado dessa disposição em diversas regiões da cidade do Rio de Janeiro, no panorama das diversões também foi ressaltada a situação socioeconômica do público. Gomes problematiza a tese de que o teatro de revista foi uma forma de diversão voltada para a camada de poder aquisitivo mais baixo.

É necessário olhar com muito cuidado para as caracterizações do teatro de revista produzidas por jornalistas empenhados na “elevação do teatro”. A avaliação negativa da qualidade das peças desse gênero teatral está longe de ser a única armadilha em tais textos, e também se caracterizam por forçar a exclusão do teatro do processo de massificação cultural. Buscando a diferenciação social por critérios teatrais, esses escritores deixaram (muito provavelmente de modo deliberado) de fazer qualquer referência ao fato de que os teatros da capital (todos com capacidade para mais de mil pessoas) não poderiam pretender a sobrevivência voltando-se apenas para um grupo social. O teatro era então claramente um negócio levado à frente por donos de teatros e companhias que possuíam estratégias diferentes de abordar o

²³ GOMES, Tiago de Melo. *Como eles se divertem (e se entendem)*: teatro de revista, cultura de massas e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos 1920. 2003. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003, p. 35.

público e obter sucesso, mas jamais poderiam abdicar de tentar o maior público possível ao teatro.

Nesse contexto, parece difícil acreditar que apenas “operários humildes” se divertissem com as mulatas, malandros, caipiras, portugueses e almofadinhas do teatro de revista.²⁴

O trabalho de Gomes aponta para a diversidade do mundo do entretenimento nas primeiras décadas do século XX, privilegiando o âmbito da circulação e revelando uma cultura que se encontrava entre uma “cultura de elite” e uma “cultura popular”. Essa abordagem é bastante diferenciada das demais aqui discutidas.

A VISÃO DE VIANINHA SOBRE O TEATRO CÔMICO BRASILEIRO: O TBC E A GERAÇÃO DE ODUVALDO VIANNA

Bertolt Brecht, em seus *Escritos sobre teatro*, afirma que a primeira tarefa do teatro é o reconhecimento de novos temas e a segunda, a criação de novas relações. O motivo disso é que a arte encontra a realidade. Novas relações constituem as respostas dos homens para as questões colocadas²⁵. Um princípio semelhante, de ajustar a arte à realidade, está em Vianinha. Acreditamos que ambos compreendem o contexto como um enunciado que carrega em si os fatores ideológicos que determinam os sentidos dos discursos da obra.

No caso de Vianinha isso se evidencia em diversos momentos na exposição de suas idéias em textos teóricos ou entrevistas. Em *Quatro instantes do teatro no Brasil*²⁶, ele revela, a partir das relações entre a produção teatral e o contexto de industrialização no país, quatro momentos. A importância desta apresentação tem o sentido de acompanhar, no pensamento de Vianinha, uma concepção contínua: a arte não está dissociada da política, logo, os temas emergentes do presente perduraram em sua conduta ao lidar com a arte em toda sua obra. Assim, o preço do arroz, do feijão,

²⁴ Idem, *ibidem*, p. 149.

²⁵ BRECHT, B. *Escritos sobre teatro*, op. cit., p. 43.

²⁶ VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Quatro instantes do teatro no Brasil*. In: PEIXOTO, Fernando (org.) *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

argumentava Vianinha, não poderia ser dissociado da realidade do artista e de sua concepção de arte²⁷.

Nós vivemos um mundo em que o quilo de feijão custa cem mil réis e a gente recebe prêmio ainda de diploma... Não é prêmio financeiro, e eu acho que a classe teatral tinha toda que lutar... que prêmio tinha que ser prêmio em dinheiro...²⁸

Vianinha afirma que o contexto estabelece a forma que a arte deve assumir, ou seja, o artista deveria ser capaz de perceber a realidade na qual está inserido. Quanto à “primeira fase” do teatro no Brasil, sua característica estaria na incapacidade de leitura da realidade a que se refere. Ao tratar do teatro anterior à década de 1940 no Brasil, o dramaturgo enfatiza:

O teatro quando começa o processo de industrialização do país, dirige-se às camadas letradas da população, aos elementos da burocracia administrativa, à pequena burguesia ligada às atividades comerciais, em resumo, os membros da sociedade que não desempenham função decisiva no processo produtivo. [...] Os indivíduos desta camada vêem a sua distinção de classe [...] no falar bem, no trato polido [...] Ele é um ser diferente. [...] A concepção ética que corresponde ao aparecimento da industrialização é a ética da ação. [...] O artista não foi capaz de sentir essa nova realidade e pôs no palco os comportamentos que justificam esse novo quadro de valores.²⁹

A característica desse tipo de teatro, para Vianinha, é que ele não consegue comunicar condutas e reações às situações, haja vista que a sociedade estaria mudando e o teatrólogo afirmando o passado: “o contexto em que os personagens se encontram não são desafios à personalidade integral do homem, mas apenas pretexto para elucubrações mentais e de caráter retórico”³⁰. De acordo com Vianinha, esse teatro não produzia ação efetiva.

²⁷ Sobre isso Vianinha inclusive faz menção às premiações que para ele deviam ser remuneradas. Cf.: VIANNA FILHO, Oduvaldo. Limites de Chapetuba: Atividades do Arena (Entrevista). In: PEIXOTO, Fernando. (org.) *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 38.

²⁸ IDEM.

²⁹ VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Quatro instantes do teatro no Brasil*, op. cit., p. 45.

³⁰ Idem, *ibidem*, p. 46.

A segunda fase do teatro brasileiro — aquela de 1940 —, segundo a ótica de Vianna Filho, seria caracterizada pela fixação de costumes idealizados e marcados pela inação, sem que houvesse a representação da realidade do país.

*Deus lhe pague*³¹, escrita por Joracy Camargo e representada por Procópio Ferreira em 1932, é citada por Vianinha como representante dessas duas primeiras fases, uma vez que, mesmo trazendo a inação expressa na personagem única, apresenta já a crítica social, representada pelo personagem “mendigo”, que justifica sua má conduta pela corrupção da sociedade. Para o dramaturgo, o teatro estaria cedendo diante da realidade.

Deus lhe Pague – resume e enfrenta com maior vigor esse problema novo. É a moral da inação, voltando-se contra a moral da ação, ridicularizando-a. O herói é o personagem fundamentalmente inativo. Para ser herói justifica sua inatividade acusando a corrupção da sociedade. Frase característica: perguntei se o senhor é alfabetizado. A sociedade mudando de ser e o teatrólogo afirmando o ser passado. Característica fundamental desse teatro: não consegue observar os comportamentos e a visão de mundo nova, não consegue comunicar condutas e reações vitais às situações. O contexto em que os personagens se encontram não são desafios à personalidade integral do homem, mas apenas pretexto para elucubrações mentais e de caráter retórico. Daí o ator único. É encarregado de falar em nome do autor. Não há conflitos; o que há é uma dissertação. Os outros personagens promovem essa dissertação.³²

A crítica a esse teatro revela em *Deus lhe pague* um teatro mais perspicaz diante da realidade, mas que ainda não consegue atingir a ação, que, segundo Vianinha, não tem domínio sob o real e culpa esse real; é um teatro que revela uma visão de mundo simplista, pois o homem apenas identifica que é pobre, apenas identifica sua situação: “a riqueza traz infelicidade”. E o que gera essa infelicidade? Quais os mecanismos de riqueza? O homem apenas identifica e critica a existência do real, mas não problematiza. Daí o teatro ser nesse período, para Vianinha, de narração e não de conflitos. Há apenas o que comunicar e não problematizar.

³¹ MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Procópio e Deus lhe pague: cem anos de teatro em São Paulo*. 2. ed. São Paulo: Senac, 2001, p. 129-131.

³² VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Quatro instantes do teatro no Brasil*, op. cit., p. 45-46.

Como a síntese dramática pode ser negada, nesse teatro Vianinha atribui aos elementos cênicos, ao ator, às personagens, ao ponto, à direção, ao espectador e ao palco componentes que contribuem para sua idéia de pouca complexidade desse teatro. Ele estabelece uma diferenciação entre as duas fases a partir da figura do “ponto”, que sobreviveu até meados do século XX no teatro brasileiro. A orientação sobre as marcações e o texto era dada, do fundo do proscênio ao elenco, pelo “ponto” que

sob o palco, apenas com a cabeça aparecendo de frente para os atores, escondida do público por uma caixa de madeira vazada na frente, [...] ia dizendo as falas seguintes a cada fala dos atores. Funcionava como um ensaiador em cena, pois, além de ser o único a conhecer o texto completo, controlava as entradas e saídas dos atores, a iluminação, a sonoplastia, a subida e descida da cortina. [...] O circo teatro foi responsável pelas primeiras experiências teatrais brasileiras da não-utilização do ponto, antecipando assim o ator e diretor Zbigniew Ziembinski, apontado como o primeiro encenador no Brasil a trabalhar sem ponto, em meados da década de 40 do século XX.³³

Com a chegada de Ziembinsky, que teria instalado no Brasil o teatro “como arte”, ou seja, caminhando para uma perspectiva puramente esteticista, sem compromisso ideológico, teríamos o início de uma terceira fase do teatro nacional. Vianinha desenvolve aqui uma das críticas que só atualmente é feita na historiografia, quando afirma que, quando se fala em Ziembinsky, procura-se silenciar todo um processo anterior a ele³⁴. Considera ainda que o teatro brasileiro, com suas limitações, seria presa fácil ao que viria depois, referindo-se a Ziembinsky.

Para realizar um teatro em que se intensifica a ação teatral, Ziembinsky tomou como primeira medida, segundo Vianinha, a eliminação do ponto. Apesar de ressaltar os elementos progressivos desse teatro, incluindo a eliminação do ponto e a utilização do sistema Stanislavsky — método em que o personagem se descobre, procurando o ator refazer o sentimento autêntico que vive determinado personagem — Vianinha o considera um teatro sem nenhum compromisso ideológico e que despreza a formação de uma cultura nacional³⁵.

³³ Cf.: AVANZI, Roger; TAMAOKI, Verônica. O ponto e o tetro no Brasil. In: AVANZI, Roger; TAMAOKI, Verônica. *Circo Nerino*. São Paulo: Pindorama Circus/Codex, 2004, p. 338.

³⁴ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Quatro instantes do teatro no Brasil, op. cit., p. 47.

³⁵ Idem, ibidem, p. 47.

Ziembinsky dirige os espetáculos e o teatro brasileiro passa a ser um teatro de diretor. E o teatro se encaminha para uma perspectiva esteticista. A Estética começa a pairar acima do instrumento específico do teatro. Ziembinsky dirige autores como Ibsen, Pirandello etc. O fundamental é que estes autores pouco dizem, pouco contribuem para a organização cultural da classe dirigente. Interessa mais que ambos tem visões diferentes, forma contradições. Esta classe dirigente também não tem o que sentir vitalmente — sua visão de mundo é pobre, sua ação é de certa forma simplista, de Maria-vai-com-as-outras. A estrutura do real está estabelecida, nada há que inventar.³⁶

Ao valorizar a invenção cênica como qualificação estética, Ziembinsky seria enaltecido pela crítica e pela historiografia do teatro na encenação da peça *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, datada de 1943. Para Vianinha, o teatro de diretor, embora inove do ponto de vista estético, foge ao compromisso social, ao mesmo tempo em que diminui a figura do autor e sua relação com a realidade, objeto de sua crítica: “é preciso, de novo, que o autor tome a direção do teatro. É preciso discutir com uma nova platéia que repudia a incomunicabilidade”³⁷.

A quarta e última fase do teatro nacional apontada pelo dramaturgo é aquela do teatro da responsabilidade, representada pelo Teatro de Arena, por Augusto Boal e por Paulo Francis. Na análise de Vianna Filho, Boal percebia o teatro como instrumento, não apenas jogo estético. Há, assim, para Boal e para Vianinha, uma relação entre público e espetáculo.

As concepções de estética de Vianinha seguem na direção da relação entre ética e estética. Para Vianinha, o artista, desde a idade média, fixa-se em um mundo fechado, vivendo um universo próprio. Assim, as ações individuais dos artistas, que se distanciam da organização social, instituem uma subordinação em que a forma ganha primazia em relação ao conteúdo. Nesse percurso, a teoria estética prossegue para a manifestação individual. Tudo leva a crer, segundo Vianinha, que a obra de arte, nesse contexto, supera o próprio artista, como autônoma em relação a este. Nesse sentido, o artista na sociedade da especialização se apropria dessa idéia e se auto-afirma como um ser estético e não ético, continuando a viver “fora” da realidade. Sendo assim, o crivo da

³⁶ Idem, ibidem, p. 49.

³⁷ Idem, ibidem, p. 49.

realidade traria o artista para uma comparação com homens comuns, profissões comuns, as quais não cabem para o gênio.

A obra de arte torna-se algo incontrolável que supera e sufoca o artista. O artista não é um ser ético — é um ser estético. A especialização do artista como artista o leva a quase um tribunal onde se criva a realidade, onde se determina a impossibilidade prática de ser totalmente fora da criação artística — com dentistas, horas marcadas etc. o artista continua a viver sua vida de gênio. A expressão “genial” talvez nunca tenha sido tão largamente utilizada — designando principalmente o sutil, o apanhado num lampejo, que só a mente privilegiada poderia fazer.³⁸

O que se pode interpretar dessa argumentação de Vianinha é que o artista que se coloca numa posição de superioridade acaba negligenciando o agir ético, uma vez que se distancia do mundo real e dos dilemas sociais que dele emergem. O campo da irresponsabilidade situa a opção do artista despreocupado das questões sociais e éticas. Vianinha evidencia uma crise da ética em relação à estética, diagnosticando um movimento negativo a partir de tais circunstâncias. Para ele, o horizonte da ética na criação artística é fundamental e se contrapõe a esse movimento de especialização. As escolhas em escala social do artista o conduzem a fazer o que almeja e, para Vianinha, é por meio delas que ele pode condicionar a realidade para o desenvolvimento cultural do homem. E é aí, na visão de Vianna Filho, que se manifesta a função social da arte. Assim, os valores adotados pelos artistas têm de ser expressão do próprio fim do desenvolvimento social. Nesse sentido, a ação ética ocupa um lugar de destaque na superação da particularidade do artista e de suas ações sociais.

O artista que se ocupa com questões éticas, em primeiro plano, se preocupa com a transmissão de vivências, emoções, relações “que se incluem no aparelho imediato de conhecimento com que enfrentamos a realidade”³⁹. Vianna Filho enfatiza que “a arte é o mais importante instrumento do homem para a recriação de vivências e representações

³⁸ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Alienação e irresponsabilidade. In: PEIXOTO, Fernando (org.) *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 57.

³⁹ VIANNA FILHO, Oduvaldo. O artista diante da realidade (um relatório). In: PEIXOTO, Fernando. (org.) *Op. Cit.*, p. 66.

— desligadas de suas contingências imediatas — com as quais se define e atua sobre a natureza.⁴⁰

Um teatro brasileiro, então, para mim, será o teatro que vá buscar sua forma e seu conteúdo na realidade específica em que vivemos – não aquele que vai acrescentar vivências e sentimentos que a exprimem, inversamente, como originária da conduta dos homens.

Quero fazer teatro que pretende enriquecer o instrumento do homem, com que ele enfrenta a realidade, permitindo-lhe uma intervenção direta no seio mesmo das próprias condições que originam sua trágica existência – necessariamente trágica pelas condições, não porque suas vontades formam condições; porque as condições formam vontades.⁴¹

Vianinha critica o teatro comercial, dirigido à burguesia, por ser, segundo ele, um teatro que não investiga a realidade, apenas a satiriza, e cita como exemplo Joraci Camargo e Oduvaldo Viana (seu pai), que atuaram antes dele, entre meados e o final do século XX.

O teatro brasileiro de então – de Joraci Camargo e Oduvaldo – era contrário a isto tudo. Era um teatro dirigido exatamente a uma pequena burguesia que começava a desaparecer – a uma gente que começava a se desagregar – às famílias que tinham choques – é um teatro antimetropolitano – um teatro que se fixa no ouro e na riqueza – como espelho da desagregação humana – o dinheiro vai intervir não para aumentar o poder criador do homem, vai surgir para desagregar a família, para exigir reações prontas, atividade racionalizada.⁴²

Em seu texto *Uma crise preparada há quinze anos*⁴³, Vianinha dá pistas de como percebe a crise do teatro nacional. Um exame atento de Vianinha aproxima a prática teatral à unidade política. Exemplo disso é que ele vê uma falsa e aristocrática discriminação contra o teatro de revista, o circo, a televisão, o rádio, que reduz a capacidade da ação política teatral a prêmios e pedidos de ajuda financeira. O resultado disso é um teatro formalista, oco, purista e incapaz ideologicamente. Um processo de reversão dessa situação seria, para o dramaturgo, o deslocamento da questão para o seu

⁴⁰ Idem, p. 67.

⁴¹ Idem, p. 73-74.

⁴² Idem, p. 75.

⁴³ Fernando Peixoto chama a atenção para que Guarnieri vê a possibilidade da referência de quinze anos atrás como sendo 1945, portanto texto teria sido escrito em 1960. VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Uma Crise preparada há quinze anos*. In: PEIXOTO, Fernando. (org.) *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 34.

aspecto ideológico. Não se trata de um deslocamento fácil, alerta Vianinha, mas necessário, a fim de se alcançar os desdobramentos dessa nova conduta que se esboça no campo da questão cultural brasileira:

O problema é cultural: montar Pirandello quinze anos atrás, ainda que distante e inconsciente frente à realidade da prática social, possuía algum sentido quando se referia ao teatro que até então se praticava. Espetáculos domésticos, moralistas e paternalistas, burocráticos, distanciados das raízes que lhes davam razão de existência na década dos trinta. Tratava-se, então, de superar este teatro em nome da mentalidade desenvolvimentista. Era necessária a montagem de autores que fixassem uma problemática mais geral do comportamento humano.⁴⁴

Vianinha considera que, apesar de sua inconsistência em relação à realidade da prática social, Pirandello tinha um conteúdo que se devia considerar e discute a necessidade de encenar Pirandello no contexto brasileiro pós-30, marcado, no âmbito da conjuntura política e social, por uma burguesia em ascensão ligada aos setores de exportação/importação e, no contexto teatral, pela instauração do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)⁴⁵.

Para Vianinha, a montagem dos espetáculos de Pirandello não dizia respeito apenas a um interesse do teatro nacional voltado aos diretores estrangeiros ou à sofisticação de espetáculos. Tratava-se, naquele contexto, da necessidade de uma dramaturgia abstrata que fosse além da nossa realidade empírica, que desenvolvesse uma problemática mais “geral” no campo dos comportamentos humanos, não necessariamente focada em exemplos da realidade brasileira. Tinha a ver com a necessidade sócio-histórica de o Brasil (burguesia) se ver representado a partir de uma projeção que condizia com seu estado de desenvolvimento. Pirandello e outros autores, diz Vianinha, eram adequados ao contexto de um Brasil que se via em processo de desenvolvimento da investigação científica e do conhecimento e, portanto, precisava se ver além dos “limites domiciliares e empíricos”⁴⁶.

⁴⁴ IDEM, p. 31-32.

⁴⁵

⁴⁶ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Uma Crise Preparada Há Quinze Anos Atrás. In: PEIXOTO, Fernando. (org.) *Op. Cit.*, p. 32.

Se esse teatro é legitimado por uma classe social que o favorece, ele demonstra, a partir de uma abstração da realidade nacional, um afastamento das condições e necessidades empíricas. Vianinha chama a atenção para um deslocamento: ora o teatro era representado por um empirismo, ora por um extremo oposto de escamoteamento da realidade.

A importância dessa crítica de Vianinha está nas suas considerações sobre o teatro pré-TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), considerado doméstico, empirista, e o TBC, por ele apontado como omissivo, individualista, “um teatro da livre concorrência, da liberdade burguesa, do cada um por si”⁴⁷. Na opinião do dramaturgo, Pirandello⁴⁸ teve papel importante nesse teatro porque o autor siciliano chancelava o individualismo.

Para Maria Sílvia Betti, essa visão de Vianinha corrobora sua crítica ao modelo da prática teatral do TBC, reforçando que o teatro deveria servir para a construção de uma nova consciência e não para reforçar os valores já instalados. Vianinha diz que Pirandello era encenado no Brasil contra sua própria temática, haja vista que os valores burgueses aos quais seu teatro está associado já haviam sido instalados e consolidados no Brasil⁴⁹.

Na passagem dos anos 1950 e 1960 há uma necessidade de distanciamento com essas experiências teatrais, sendo que somente em um período posterior será possível reavaliar essa dramaturgia. Exemplo dessa necessidade de marcar uma posição contrária é a avaliação que Vianinha faz do TBC no artigo *Do Arena ao CPC*. Ele analisa que o teatro, para o TBC e para a Cia Maria Della Costa, apresenta-se num patamar acima da realidade material. Do ponto de vista da forma, ressalta Vianinha, as montagens extrapolam o poder real de investimentos e do ponto de vista dos conteúdos, revelam

⁴⁷ Idem.

⁴⁸ “A primeira montagem do autor, de que se tem notícia no Brasil, e de *Pois é isso [Cosi è (se vi pare)]*, pela companhia de Jaime Costa, em 1924, que foi assistida pelo próprio Pirandello, quando esteve em turnê pelo Brasil, em 1927. A crítica brasileira ao autor, por sua vez, não se limitou aos textos traduzidos no Brasil nem as montagens brasileiras, que ganharam grande força somente a partir da década de 1940, sobretudo com as várias peças de Pirandello encenadas pelo Teatro Brasileiro de Comédia e pelo Teatro de Arena. Oswald de Andrade, por exemplo, publica, em 1923, um artigo sobre sua descoberta do dramaturgo Pirandello através da encenação de *Seis personagens*, de Pitoëff, a qual assistiu em Paris. Outros críticos se seguiram, em quem o autor italiano não encontrou nenhuma grande força opositora”. Cf.: BINA, Sinésio da Silva. *O Jogo dos papéis: um estudo sobre a personagem dramatúrgica em Seis personagens à procura de um autor, de Luigi Pirandello*. Dissertação em Letras (Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais). Belo Horizonte Faculdade de Letras da UFMG, 2007, p 12.

⁴⁹ BETTI, Maria Sílvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 39.

uma dramaturgia individualista, para um público que está distante da sociedade brasileira, “um teatro voltado para a alienação do homem, de sua história e de seus compromissos humanos”⁵⁰.

Vianinha retoma uma avaliação do teatro brasileiro anterior à década de 1940 pouco antes de sua morte. Diz que antes dessa década o teatro era uma atividade ligada às necessidades imediatas do povo, uma prática de militância, de vivência profissional, que atingia grande público, mas que não possuía um caráter de posicionamento e articulação, concretizadas na arte a partir da posição política do artista:

Aquele comportamento imediato não questionava a realidade. Que não questionava os seus aspectos – que é a comédia de costumes, a revista... Mas de qualquer maneira era um teatro que atingia largos setores da população, de muita militância, de muita vida profissional etc.⁵¹

DOIS DRAMATURGOS USANDO OUTROS MEIOS PARA FAZER RIR: ODUVALDO VIANNA NO RÁDIO E VIANINHA NA TV: “OS NOSSOS PROBLEMAS SÃO OS MESMOS”

Gianfrancesco Guarnieri, ao recordar as atividades de Vianinha e sua entrada no Teatro Paulista do Estudante, expressa a intricada relação entre Oduvaldo Vianna pai e Vianinha:

O Teatro Paulista do Estudante foi fundado como resultado de uma discussão muito grande da Juventude Comunista e do Partido Comunista a respeito da atuação dos seus membros, de sua militância no campo cultural e no movimento estudantil. E foi feita uma boa autocrítica do trabalho anterior, pelo qual se via que o movimento estudantil, de forma particular o secundarista -, se preocupava muito em ser uma massa agitadora, mas não tinha nenhuma penetração real no meio estudantil. O que se conseguia era fundar grêmios em escolas, ganhar diretórios, mas não existia realmente uma política, um endereço correto para as atividades dessa militância que fosse da juventude ou mesmo para a militância partidária. [...] Então, nós que

⁵⁰ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Do Arena ao CPC. In: PEIXOTO, Fernando. (org.) *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 91.

⁵¹ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Entrevista e Luís Werneck Vianna. . In: PEIXOTO, Fernando. (org.) *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 164.

éramos do movimento estudantil começamos a criticar agudamente o que estava ocorrendo, dizendo que não podíamos ser só massa de manobra, que estávamos querendo nos integrar mais, de fato, numa luta de maior amplitude. [...] Pensávamos que o teatro era uma coisa legal que estava surgindo, que o teatro seria uma grande forma de ajudar nesse tipo de trabalho, nesse tipo de inserção [...]

- Então o que vamos fazer?

- Vamos formar o Teatro Paulista de Estudante.

- Como? Quem é que vai formar o Teatro Paulista do Estudante?

Então, as direções, tanto a direção da Juventude Comunista, a JC, como a do PC, disseram: “Vamos ver quem tem aí que seja parente de artista... parente de artista, artista é!”. [Risos]

Foi assim... Só que deu sorte, porque existe esse negócio de sorte, porque... “Aquele ali é filho de maestro, mas tem um outro, que é filho do... o cara é de rádio, autor, escreveu para teatro... Oduvaldo Vianna, o pai, o Oduvaldão... tem o Vianinha”.⁵²

O filho do maestro Edoardo Guarnieri, Gianfrancesco Guarnieri, reconstruindo em tom lendário o momento em que ele e Vianinha entraram no TPE, relata o envolvimento do Partido Comunista com os artistas partidários. Oduvaldo Vianna, embora não participasse como membro do Partido Comunista durante a ditadura varguista na década de 1930, era simpatizante do partido, emprestando sua residência para reuniões clandestinas. Na década de 1940, quando Oduvaldo já era membro do Partido Comunista, foi candidato a deputado estadual em 1945.⁵³

As relações de contato entre Oduvaldo Vianna e Vianinha estão para além da militância no Partido Comunista. É reconhecível e significativa na obra de Vianinha a influência de Oduvaldo como presença na escritura dramática, tanto no que se refere às formas cômicas quanto em relação às discussões em sua dramaturgia da crítica dos costumes nacionais. É claro que Vianinha se distancia também dessa dramaturgia pela perspectiva da arte como engajamento, vendo na obra um espaço para construção de proposições. No entanto, queremos aqui ressaltar os pontos de referência de Vianinha em relação ao pai. Ao optar pela tradução das tensões e conflitos dos costumes e da moral brasileira por meio da comédia na televisão, Vianinha percorreu os caminhos de nossa tradição teatral, revelando um importante diálogo com esta. Ao satirizar os

⁵² GUARNIERI, Gianfrancesco. Mesa Redonda. In: GARCIA, Silvana (org.). *Odisséia do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC, 2002, p. 64-65.

⁵³ MORAES, Dênis. Op. Cit., p. 35.

valores e comportamentos sociais, o dramaturgo se aproxima da crítica social que é feita, por exemplo, por Oduvaldo Vianna (pai) na sátira *Amor* de 1934:

Apesar dos quase trinta anos que separam o texto de Viana, pai, do *Allegro Desbum* de Vianinha, observa-se, em ambos, o total conhecimento da eficácia contida na crítica social sugerida dentro de uma comédia cuja leitura mais imediata era a do puro entretenimento. Se na década de 30 ainda não se nota a preocupação de questionamento do *establishment* como um todo, que se verificará no período aqui analisado, já lá está, no entanto, a certeza de que os alicerces estabelecidos levam a um conjunto que estaria longe de ser o grupo social ideal. Ao referirem-se à vida cotidiana, à subversão contida no amor, na recusa às proibições, os Viana estão lidando com a vida, com os valores mais íntimos do ser humano individual e, aí sim, sendo extremamente políticos, sendo críticos muito mais contundentes do sistema social.⁵⁴

A hipótese norteadora da estreita relação entre Vianinha e a obra de seu pai consiste no empréstimo literário que Vianinha faz, valendo-se do passado como forma de construir uma dimensão de transformação a partir de sua obra. Assim, rememora o passado não de forma saudosista, mas em uma perspectiva de transformação política. Por esse viés, percebemos a obra do dramaturgo como dialógica⁵⁵.

Segundo Wagner Madeira, Oduvaldo Vianna encontrou na comédia o veículo para expressar as suas insatisfações e seus desejos de mudança da sociedade brasileira. Dessa feita, diminuir o âmbito de atuação das comédias de costumes seria, para

⁵⁴ BRAGA, Cláudia. Vianinha: Íntimo e Pessoal. *Aletria*. 2000, p. 40-49. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit> Acesso em: abril de 2011.

⁵⁵ É possível aferir que ao optar por uma literatura dramática cômica Vianinha retoma uma opção estética que foi historicamente “testada” no Brasil, marcando um dialogismo nessa dramaturgia. Ressaltamos que Mikhail Bakhtin revela a interação entre o social e o literário demonstrando que essa interação se dá por meio da própria linguagem que é sempre uma relação dialógica. “*Os contextos do diálogo não têm limite. Estendem-se ao mais remoto passado e ao mais distante futuro. Até significados trazidos por diálogos provenientes do mais longínquo passado jamais hão de ser apreendidos de uma vez por todas, pois eles serão sempre renovados em diálogo ulterior. Em qualquer momento presente do diálogo há sempre grandes massas de significados esquecidos, mas estes serão de novo reinvocados em um dado momento no curso posterior do diálogo quando ele há de receber nova vida.*” Bakhtin, M. K. *Metodologii gumanitarnyx nauk*. APUD: CLARK, Katerina e HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 363. Essa percepção dialógica de Bakhtin enuncia sua discussão sobre a linguagem dialógica na medida em que compartilhamos, incorporamos freqüentemente formas e símbolos num processo de articulação entre elementos produzindo significados diferentes “em última análise, diálogo significa comunicação entre diferenças simultâneas”. Cf.: CLARK, Katerina e HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 36.

Madeira, compactuar com uma visão preconceituosa, em nome de uma visão eurocêntrica do mundo teatral⁵⁶.

Oduvaldo Vianna foi principalmente um autor de comédias. Como tal, desenvolveu procedimentos cômicos que permitem ser repertoriados, mas que nem por isso se mostram exatos do ponto de vista teórico. Um mesmo procedimento pode ser “contaminado” por outros, o que torna movediça uma classificação. A título de exemplo, pode-se citar o bordão de *Ai seu Mello!* – “Domingo eu vou lá” – enunciado com o propósito de manifestar descrença que, ao mesmo tempo que se afirma como repetição, quando enunciado inúmeras vezes pela mulata pernóstica, é também motivo de paródia por outros personagens, não desprovida de ironia. Bordão, Repetição, Paródia, Ironia são postulados cômicos, nem sempre interpretados da mesma forma pela teoria.⁵⁷

[...]

Criou em todas as formas de comédia, do vaudeville à revista, da opereta ao sainete. Nesse particular, o auge artístico se deu com a comédia de costumes, em que foi ponto de referência, criador de tipos característicos que foram incorporados como paradigmas do humor brasileiro: o caipira, o estrangeiro, o gago, o surdo, o criado ladino, etc.⁵⁸

De acordo com Madeira, uma das características do teatro produzido por Oduvaldo Vianna é a criação dos tipos, “personagens estereotipados, tais como mulatas pernósticas, malandros, criados ladinos, caipiras, imigrantes de toda ordem”⁵⁹, que se afirmam comicamente pela forma de falar regionalista, representando em sua maioria uma dificuldade de lidar com a modernidade e com o progresso.

Elias Thomé Saliba, em *Raízes do riso*, aborda a maneira como os cronistas faziam referências aos efeitos urbanos e modernos da velocidade, usando as paródias que associam a modernidade a uma espécie de perplexidade. Expressando a distância entre os modos de vida — passado e presente, sujeitos que se dividiam entre caipira ou *snob*, jeca ou cosmopolita —, observa que Oduvaldo Vianna, ao partilhar de um

⁵⁶ MADEIRA, Wagner Martins. *Formas do teatro de comédia: a obra de Oduvaldo Vianna*. Tese de Doutorado, FFLCH, USP, 2003.

⁵⁷ Idem, p. 63.

⁵⁸ Idem, p. 25.

⁵⁹ Idem, p. 86.

contexto que considera os artefatos da modernidade de forma ambígua e insólita, registra os efeitos regressivos dessa modernidade:

O cinematógrafo matou o teatro, rebaixou o gosto do público e acabou por escravizá-lo à infinita variedade de suas fitas. [...] Este século de investigação científica transformou tudo [...] Marconi arrasou a ronceirice oficial dos telégrafos. O automóvel deu folga aos melhores cavalos. Escrever à máquina matou o jornal, o jornal matou a revista, a revista o livro e o livro a obra enciclopédica.⁶⁰

Não será por mera coincidência que o malandro Pablo, de Vianinha, em *Bilbao, via Copacabana* de 1957, é uma personagem-tipo, que ludibria a classe média aspirante e vislumbrada com o estrangeirismo, evidenciando o ridículo da situação por meio da estrutura farsesca. Quando Vianinha compara Pablo a Cantinflas⁶¹, refere-se ao malandro de *Bilbao* como um “tipo” nacional e também a determinada forma humorística, a herdada, de maneira mais imediata, de seu pai. A seu modo, Vianinha tentou suscitar a crítica aos padrões e costumes brasileiros, adquirida pelo contato direto com Oduvaldo Vianna. Separados por um curto espaço de tempo, a relação dialógica na dramaturgia de Vianinha se dá também, como ressalta Rosangela Patriota, em relação aos elementos de modernidade presentes no texto de Vianinha.

Com base nas referências estéticas de Oduvaldo Vianna, e observando que *Bilbao, Via Copacabana* é anterior às discussões originadas pela encenação de *Black-Tie*, percebe-se que os elementos de modernidade, que fundamentaram os primórdios de Vianinha, como dramaturgo, são provenientes das conquistas teatrais presentes nos textos de seu pai.⁶²

As transformações lingüísticas em nível coloquial, uma das formas que os humoristas utilizaram para se aproximar do público, apropriando-se do linguajar popular, foi um dos recursos de Oduvaldo Vianna, que abandonou a prosódia portuguesa — trocou o tu por você — e explorou a linguagem coloquial, que indica um dos elementos de modernidade em seu texto.

⁶⁰ VIANNA, Oduvaldo. *A Ilustração Paulista, Semanário Popular*. APUD: SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso*. São Paulo: Cia das Letras, 2002, p. 189.

⁶¹ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Sobre “Bilbao, Via Copacabana”. In: MICHALSKI, Yan (org.) *Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. Vol. 01. Rio de Janeiro: Ilha, 1981, p. 31.

⁶² PATRIOTA, Rosangela. *A Crítica de um Teatro Crítico*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 06.

Oduvaldo usou a linguagem coloquial com maestria. Nada mais natural, pois, que considerar a prosódia lusitana reinante no teatro brasileiro como uma excrescência. Suas iniciativas para a erradicação do hábito português de representação perduraram. Em 1928, no artigo “Exploração do Teatro popular paulista”, o autor propugnava “um teatro de pensamento”, (...) “reclamado pelos intelectuais e que deverá ser o teatro popular”. Fazia a defesa da “cena dramática de costumes para tornar possível a comédia de idéias”.⁶³

Sendo um flagrante crítico dos usos e costumes, o humor em Oduvaldo Vianna se tornou muitas vezes ácido contra a política vigente:

A crítica aos políticos vem a calhar em *O clube dos pierrôs*, pois é próprio da forma opereta o comentário satírico-político. A oportunidade ocorre quando da apresentação do casal Conde e Condessa, em uma rubrica. Ele, “um verdadeiro banana”, é controlado e insultado por ela, e “se submete, humilde, como um deputado em vésperas de eleição” (1º ato, cena VI, p. 46). Flor da noite: Oduvaldo não perde a oportunidade para fazer um comentário de natureza sócio-política, como é de hábito nas suas peças, o chamado trote social.⁶⁴

[...]

A mensagem política vem apropriadamente de personagens subalternos, os oprimidos, no jargão da esquerda. É o caso do Garçon (2º ato, 2º quadro, p. 1018): “Já?! Trabalhei doze horas! O Brasil é o único país do mundo onde ainda há quem trabalhe doze horas!” (...). O mesmo personagem vai ser alvo de vários de seus colegas, que ironizam a sua condição de “doutor”, por ter ganhado dinheiro no jogo, à custa da sorte lhe dada pelo mascote Teodorico. Mais uma oportunidade para a deixa de natureza política, pelo Ascensorista (3º ato, 1º quadro, p. 1024): “Você vai longe, rapaz... Nada lhe falta para ser capitalista; até já sabe subornar a gente...”⁶⁵.

Carmelinda Guimarães expõe a influência do ambiente familiar em Vianinha e indica uma perspectiva linear do desenvolvimento de sua obra. O pensamento de Oduvaldo pai⁶⁶ e o do filho são complementares, porém autônomos. A autora destaca

⁶³ MADEIRA, Wagner Martins. *Formas do teatro de comédia: a obra de Oduvaldo Vianna*. Tese de Doutorado, FFLCH, USP, 2003, p. 26.

⁶⁴ Idem, p. 77.

⁶⁵ Idem, p. 80.

⁶⁶ Sobre Oduvaldo Vianna:

que “esse crescimento pessoal, constante de Vianinha, aparece claramente em toda a sua dramaturgia, a partir de *Chapetuba Futebol Clube* e define-se objetivamente na maturidade de *Rasga Coração*”⁶⁷.

É interessante observar que em seus primeiros anos de teatro, Vianinha já refletia de maneira insistente sobre o método que usava e escrevia freqüentemente sobre sua preocupação com o teatro. Em uma entrevista sobre a encenação de *Chapetuba Futebol Clube* em 1959, manifestou a importância do pai na sua formação. Fernando Peixoto lembra que Guarnieri insistia na lembrança de que Vianinha tinha grande preocupação com os textos da dramaturgia da fase de seu pai: “freqüentemente aparecia no Arena com peças datilografadas que queria ler no *Seminário*, em reuniões etc.”⁶⁸

A comédia de costumes acaba levando Vianinha a voltar sua atenção, no campo temático, à análise das questões da família, área que ele visitaria com freqüência dentro do plano mais amplo de enfoque da classe média urbana dos grandes centros.⁶⁹

Ao defender essa análise, Maria Sílvia Betti ressalta o papel do dramaturgo na TV brasileira:

MADEIRA, Wagner Martins. *Formas do teatro de comédia: a obra de Oduvaldo Vianna*. Tese de Doutorado, FFLCH, USP, 2003.

COSTA, Jeanette Ferreira da. *Da Comédia Caipira à Comédia-filme: Oduvaldo Vianna, um Renovador do Teatro Brasileiro*. Dissertação de mestrado, CLA – UNIRIO, Rio de Janeiro, 1999.

COSTA, Jeanette Ferreira da. *A Dramaturgia Radiofônica de Oduvaldo Vianna*. Tese de doutorado, CLA – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2005.

MAGALDI, Sábato & VARGAS, Maria Tereza. *Cem Anos de Teatro em São Paulo*. São Paulo: Senac, 2000.

SAROLDI, Luiz Carlos & MOREIRA, Sônia Virgínia. *Rádio Nacional – o Brasil em Sintonia*. 2.ed. Rio de Janeiro: Martins Fontes; Funarte, 1988.

ABREU, Modesto. Morre Oduvaldo Vianna. *Revista de Teatro*, Rio de Janeiro, n. 387, p. 1 – 5, maio/jun., 1972.

PIZOQUERO, Lucilene Margarete. *Cinema e gênero: a trajetória de Gilda de Abreu (1904-1979)*. 166p. Campinas, SP: 2006. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2006.

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

⁶⁷ GUIMARÃES, Carmelinda. Idem, p. 19.

⁶⁸ PEIXOTO, Fernando. Nota V. In: PEIXOTO, Fernando. (org.) *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 51.

⁶⁹ BETTI, Maria Sílvia. 276.

Vianinha desenvolveu duas linhas de trabalho na Rede Globo de Televisão: uma, voltada à teledramaturgia, através das séries *Caso Especial* e *Sexta Nobre*, e outra, à comédia de costumes com o seriado semanal *A Grande Família*. Para a primeira ele se vale da experiência acumulada pelo trabalho na TV Tupi, na qual criava *scripts* para o teleteatro de Bibi Ferreira. Para a segunda, o grande ponto de referência é a comediografia de costumes em que se enquadrava o trabalho de seu pai, Oduvaldo Vianna. [...]

Apesar de uma resistência inicial ante a idéia de escrever para a televisão, o fato de seus pais haverem, durante a maior parte de suas carreiras, vivido do trabalho radiofônico, não deve ser ignorado.⁷⁰

É importante ressaltar que muitos dramaturgos foram jornalistas, radialistas, cronistas, diretores de cinema, além de atores. Não é, portanto, uma singularidade de Vianinha ter se dedicado a diversas linguagens, incorporando a televisão à sua produção, bem como ter se ocupado do tema da publicidade e da propaganda, questões correntes no contexto em que viveu. Para apontar outros nomes, o empresário de revista Paschoal Segretto e, Oduvaldo Vianna⁷¹, Nelson Rodrigues⁷² participaram de múltiplos meios culturais: “A primeira exibição de cinema no Brasil foi realizada por Paschoal Segreto em 1896”⁷³.

Um estudo sócio-histórico que aborde em comparação a obra teatral e a obra televisiva de Oduvaldo Vianna Filho ainda está por ser feito. A transposição midiática decorrente do processo de adaptação dos textos teatrais às produções televisivas é uma temática ainda não abordada pela crítica da dramaturgia de Vianinha. Sobre a produção de Vianna Filho para a televisão, os trabalhos centram análise especialmente no seriado *A grande família*⁷⁴.

⁷⁰ Idem, p. 263.

⁷¹ Sobre o envolvimento de Oduvaldo Vianna com o teatro, cinema, imprensa e rádio, conferir o trabalho: VIANNA, Deocélia. *Companheiros de Viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

⁷² Sobre a composição multifacetada que apresentaram alguns artistas no Brasil, Sandra Maria Pasto analisa a obra de Nelson Rodrigues. Cf: PASTRO, Sandra Maria. *Os folhetins de Nelson Rodrigues: um universo de obsessões em fatias parcimoniosas*. Dissertação. Mestrado em Letras. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2008.

⁷³ SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Annablume; FAPESP; Itaú Cultural, 2008, p. 18.

⁷⁴ Sobre o seriado conferir os trabalhos de:

RUIZ, Maria Aparecida. *A Grande Família de Oduvaldo Vianna Filho e a Consolidação da Indústria Cultural: uma imagem na televisão brasileira, no início dos anos setenta*. Tese (Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

Após *Cia Amafeu de Brusso* em 1961, Vianinha retornará para a TV em 1965 com *Matador* (drama) e *O Morto encantado morre, saúda o povo e pede passagem*, uma comédia de costumes. *Chapetuba Futebol Clube* também foi transformada em telepeça, a primeira produzida pela TV Cultura canal 2.

Foi adaptada a peça *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, dirigida por Antunes Filho e sonorizada pelo músico Carlos Castilho. A produção naquele momento se achava sob a responsabilidade de Débora Annenberg. Terminada a primeira gravação do 'Teatro 2, sua ida ao ar foi programada para o dia 23 de novembro de 1974, às 21 horas. Em torno desta realização foi feita para o 'Teatro 2' uma entrevista com o crítico Sábato Magaldi e com o autor Gianfrancesco Guarnieri sobre o teatrólogo Oduvaldo Vianna Filho, marcando-se assim o caráter nitidamente cultural do projeto. A telepeça 'Chapetuba Futebol Clube', no entanto, só se acha documentada pelos relatórios da produtora Débora Annenberg. O tape foi apagado na sua totalidade.⁷⁵

O texto *Corpo a corpo* também foi adaptado pela TV Cultura, sob direção de Antunes Filho⁷⁶. Um dos principais trabalhos de Vianinha na televisão foi o seriado *A grande família*, exibido pela Rede Globo entre os anos de 1972 e 1975 e criado por Marcos Freire, inspirado inicialmente em um similar americano chamado *All in the family*. Os roteiristas Max Nunes, Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes adaptaram as histórias da família americana para a realidade carioca.

OLIVEIRA, Anderson de. *Formatos e gêneros da teleficção brasileira A Grande Família como modelo de seriado de comédia*. Dissertação Comunicação e Estética (ECA) da Universidade de São Paulo. Mestrado em Ciências da Comunicação. São Paulo, 2004.

PITA, Vanessa Fernandes Queiroga. A Grande Família: Sitcom e Apresentação das relações familiares e amorosas. *Revista Geminis*. Ano 1 - n. 1, p. 139 – 164.

BRAGA, Claudia. Vianinha: Íntimo e Pessoal. *Aletria*. 2000, p. 40-49. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/poslit> Acesso em: 17 de março de 2009.

SANTOS, Luciene dos. Os seriados brasileiros. Tentativas de apontar o lugar do gênero na produção televisual. *Anais do XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação*, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003. Centro Universitário Belo Horizonte – UNI-BH.

OTTOLINI, Vanessa. A Grande Família: o estudo dos figurinos e estereótipos de um cotidiano universal da sociedade brasileira. *Projetos Experimentais.com*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2 (1), p.118-136, 1º semestre de 2008. Disponível em: <<http://e-publicacoes.com/index.php/PROJETOSEXPERIMENTAIS/article/viewFile/82/71>>. Acesso em: 19 de mar. de 2009.

⁷⁵ FERRARA, Lucrécia D'Aléssio (coord.). *Da literatura à tevê*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981, p. 88.

⁷⁶ Cf: FERRARA, Lucrécia D'Aléssio (coord.). *Op. Cit.*, p. 90.

Comédia de costumes, satírica e irônica, *A grande família* tendo sido, para Vianinha, a crônica da família brasileira, ironizava as dificuldades do povo e para ele tinha o sentido de sua solidariedade para com os não-vitoriosos.

Na realidade o que eu quis fazer foi a democratização do fracasso. Como as pessoas têm o direito de não serem nada, e, mesmo assim, maravilhosas, não saem em colunas sociais, mas, aos poucos, vão vencendo seus problemas. A minha família é a minha solidariedade com o fracasso.⁷⁷

O seriado representava o cotidiano de uma família de classe média brasileira. Lineu, um veterinário, casado com Nenê, tinha os filhos Júnior, Bebel e Tuco, o genro Agostinho e ainda abrigava o sogro, Seu Flor, que dormia no sofá da sala [na versão original: Lineu (Jorge Dória), Nenê (Heloísa Mafalda), Júnior (Osmar Prado), Tuco (Luís Armando Queiroz), Bebel (Djenane Machado e mais tarde Maria Cristina Nunes), Agostinho (Paulo Araújo) e Seu Flor (Brandão Filho)]⁷⁸. Daniel Filho recorda das maneiras que Vianinha e Armando Costa encontravam para burlar a censura:

O primeiro episódio, escrito pelo Vianinha, em parceria com Armando Costa, chamou-se 'A Mudança'. Eles inseriram, nas entrelinhas, críticas ao regime político da época e à situação em que o povo estava vivendo. Fizeram episódios maravilhosos, como 'O Recadão', onde os personagens não conseguiam se comunicar (uma metáfora da censura) e o jeito era deixar um recado escrito. Esse recado era mal entendido e aí as próprias pessoas de casa passavam a censurar o recado. Saiu da cabeça maravilhosa e alucinada do Armando Costa e de uma estrutura perfeita que o Vianinha dominava, por todo o seu conhecimento teatral.⁷⁹

Questões sociais como desemprego, falta de dinheiro e corrupção eram enfocadas no cotidiano de uma família que vivia mergulhada na luta pela sobrevivência, daí ser considerada uma crônica da família brasileira.

⁷⁷ BARROS, Risalva Rego

⁷⁸ Cf.: PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. *A teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho: da tragédia ao humor - a utopia da politização do cotidiano*. 2000. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

⁷⁹ FILHO, Daniel. *O Circo Eletrônico – Fazendo TV no Brasil*. São Paulo, Jorge Zahar Editor, 2001, p. 48.

O importante de "A Grande Família", é justo o fato de o programa vir pintando de novo com o gênero televisivo "Crônica". Crônica, sim senhores, no mais puro sentido de temporalidade que a palavra tem ("cronos", "tempo" em grego). No sentido de "registro do tempo". Explico: o grande valor de "A Grande Família" tem sido fixar, documentar, sob a forma de crônicas semanais pela Tv, as realidades atuais da família brasileira de classe média.⁸⁰

Nos anos de 1960 alguns dramaturgos foram para a televisão⁸¹. O novo veículo, se por um lado sofria resistência por parte da intelectualidade, por outro se mostrava a alguns como nova forma para se atingir as diversas camadas sociais, incluindo as populares. A partir de tal experiência os dois veículos teriam suas formas modificadas em razão dessa “dupla” jornada de determinados quadros pensantes e produtores de arte no Brasil.

Segundo Balogh, a televisão no Brasil, em seus primórdios, era privilégio de um número reduzido de pessoas que, de alguma forma, mantinham uma certa afinidade com o teatro (IBID. 157). Este fator acabou impulsionando a produção de grandes clássicos do teatro para o meio. **Com a chegada da telenovela, a produção de teatro na televisão foi diminuindo consideravelmente.** “Em 1963, momento de experimentação da primeira novela diária, a Excelsior, acaba com dois programas culturais, Teatro 9 e Teatro 63. Se em 1964 é o ano de O Direito de Nascer, exibida pela TV Tupi, ela também marca o fim do grande Teatro Tupi, considerado até então como o símbolo do Diários Associados. Em 1967, a Tupi tira do ar a TV de vanguarda, encerrando definitivamente o ciclo do teleteatro, e inaugurando-se a era da hegemonia da telenovela”⁸² (grifos nossos).

A produção televisiva, colocada em relação ao teatro, foi objeto de diversas interpretações. Inicialmente cabe apontar para uma crítica comum àquela dirigida às revistas e que as tratava como uma arte “menor”. A partir de trabalhos realizados por Renato Ortiz, Luiz Nagib e Ana Maria Belluzzo, registramos outra crítica, segundo a

⁸⁰ Cf.: TÁVOLA, Artur da. A (nossa?) Grande Família. 18/04/1974.

⁸¹ Sobre essa questão ver o texto “O PCB e a modernização midiática” em que os autores discutem a participação do Partido Comunista, a partir de seus militantes, na televisão brasileira, sobretudo na década de 1970. Cf.: SACRAMENTO, Igor, SILVA, Marco Antonio Roxo da, RIBEIRO, Ana Paula Goulart. O PCB e a modernização midiática: propostas para a análise das relações entre comunistas e a televisão nos anos 1970. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 15, n. 2, p. 65 - 80, jul./dez. 2009.

⁸² Ortiz APUD BALOGH IBID p. 157. CARDOSO, João Batista Freitas. *O Cenário Televisivo: linguagens múltiplas fragmentadas*. 2006. 397 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006, p. 107.

qual, aquilo que a televisão tinha de melhor — o teleteatro — teria sido engolfado por uma produção ainda de pior qualidade: a telenovela. Assim, o teatro — arte nobre — teria sido, em alguma medida, suplantado pelo teleteatro e este, em seguida, fagocitado pela telenovela. O processo de degenerescência criativa e da produção seria, assim, acelerado, aumentado.

O teleteatro é visto como preenchendo uma lacuna na TV brasileira, por isso seria um programa que contribui para a cultura e a educação. Mais do que pensar que o teleteatro foi abandonado e suplantado pela telenovela, cumpre compreender aquele como uma linguagem específica que, à luz das dimensões históricas do início da televisão, aponta a existência de uma teledramaturgia. Essa teledramaturgia quase que inevitavelmente daria espaço pouco a pouco a outra linguagem pelo próprio meio de expressão ser de outra ordem. Assim, aos poucos a ficção televisiva foi encontrando, nos profissionais envolvidos desde a criação até sua finalização, uma percepção de que a ficção para a televisão requeria uma característica própria. Uma peça de teatro levada ao ar pela televisão, ao vivo ou não, não pode ser considerada como uma encenação teatral. Por outro lado, não se pode considerar que a telenovela suplantou o teleteatro, como sendo este uma linguagem mais “pura”, uma vez que o teleteatro é a mescla das técnicas teatrais, radiofônicas e cinematográficas, com outro suporte, ou seja, outra linguagem. Renato Ortiz reforça a contradição entre teleteatro e telenovela, indicando que a vitória da telenovela seria a da indústria cultural.

Vianinha era um homem de teatro que veio para a televisão, o que foi ruim para o teatro e bom para a televisão. **A televisão se aproveitou das dificuldades que o teatro vivia: repressão e falta de dinheiro.** A TV Globo era a única emissora que oferecia estabilidade financeira para todos esses profissionais e, no caso de Vianinha, a chance de morrer dignamente, com todo o apoio que recebeu na época do câncer que o minou durante um ano e meio. Um de nossos melhores autores nos deixou aos 38 anos⁸³ (grifos nossos).

Arlindo Machado contesta as análises feitas por críticos da mídia “televisão” que não levam em consideração programas isolados e de qualidade, apenas generalizam o “meio” como um empreendimento mercadológico que sustenta o regime econômico e moldam o imaginário do indivíduo. Para Machado, a crítica criteriosa e rigorosa eleva

⁸³ FILHO, Daniel. *O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 47.

os níveis de exigência e audiência e, conseqüentemente, valoriza os profissionais que se esforçam para fazer da televisão um importante meio de comunicação.

Ferreira Gullar, Vianinha, Paulo Pontes, Dias Gomes, cada um a seu tempo, apontaram por meio de suas obras as potencialidades da cultura de massas. A entrada desses artistas foi, acima de tudo, uma questão de mercado, em vários sentidos, tanto pela censura às expressões artísticas que limitou as oportunidades de emprego como pela necessidade de a emissora se reposicionar, ganhar novas imagens.

Eu acho que é muito significativo trabalhar na televisão brasileira e lutar nela, da mesma maneira que trabalhar na imprensa, trabalhar no rádio, trabalhar em qualquer meio de comunicação. A televisão não é um meio de comunicação “maldito”, ou amaldiçoado pela sua própria natureza.⁸⁴

De distintas formas, os artistas de esquerda na televisão não abandonaram sua trajetória, mesmo que encontrassem diversos limites, como a autocensura e aquela feita pelos órgãos do governo, além das pressões do mercado e dos diretores da emissora. Por exemplo, a teledramaturgia da Rede Globo, com a entrada de Dias Gomes e de Vianinha, mudou de perfil, deixando o tom melodramático e, como analisa Esther Hamburger, serviu como espaço de discussão da realidade nacional⁸⁵. Nesse aspecto, a escolha da entrada desses artistas de esquerda para a televisão, e em especial de Vianinha, ocorre fundamentada por um repertório já incorporado pelo autor e por suas discussões sobre a cultura de massas. Tendo que lidar com um público pagante, as formas de arte e o relacionamento de Vianinha com elas não poderia ignorar a indústria do entretenimento no Brasil. O caráter polêmico da ida desses artistas para a TV não pode ser evidenciado sem as intenções de Vianinha com a fruição de sua obra.

Fernando Peixoto – E o pessoal que escrevia, na época, aceitava a televisão sem problemas?

G.Guarnieri – Não, havia resistência. Alguns se interessaram, outros não. Muitos achavam que a televisão era inferior, degradação, sei lá. Não era expressão de arte. Mas o Chico de Assis escreveu, o Roberto

⁸⁴ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Entrevista a Ivo Cardoso (Fev/1974). In: PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha: teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 185.

⁸⁵ Cf.: HAMBURGER, Esther. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000, p. 84-120.

Freire também. Se juntaram aos que já escreviam TV, como o Walter George Durst e outros.⁸⁶

Vianinha percebe que a importância está na comunicação independente do meio. Para o dramaturgo, aqui está o mote para o debate: “o que” se diz é mais importante do que “onde” se diz. Dessa feita, ele não credita valores negativos a priori à televisão.

Já na década de criação da TV, o crítico teatral Sábato Magaldi destacava que a televisão não substituiria o teatro. Magaldi apresentava a discussão, chamando a atenção para a inquietação que houve em relação ao teatro quando da criação do cinema. Observava que grande parte dos livros de teatro tinha naquele momento capítulos destinados à ameaça do cinema. Para o autor, os livros de teatro produziram o mesmo efeito concorrente em relação à TV: “as múltiplas exigências do público admitem a pluralidade de instrumentos e, com efeito, nenhuma arte substitui inteiramente aquilo que lhe pode propiciar outra. O contato direto do ator com a platéia estabelece uma comunicação que não tem correspondência com o espetáculo doméstico oferecido pela TV”⁸⁷. Magaldi trata essa “concorrência” em alguns aspectos: 1- utilização de uma dramaturgia que não é própria dos requisitos técnicos e artísticos da TV. O autor questiona: com que direito os programas de TV indicam o título da obra e seu autor se muitas vezes o texto é reduzido de 3 horas para uma hora? Há para ele, nessa estrutura, um desrespeito pela criação literária; 2- A questão do ator. Reforça que se os ensaios duram no teatro uma média de um mês, na TV eles passam a se realizar em uma semana.

[...] as peças foram escritas para o palco e não se deveria, em hipótese alguma, consentir em sua mutilação na TV. Pura e simplesmente a SBAT poderia proibir a apresentação de textos, a não ser com o consentimento expresso do autor. Já que essa posição ideal não pode ser mantida, que ao menos haja um critério mais rigoroso para a liberação de peças e que os direitos cobrados sejam condignos. A televisão será de fato uma arte quando os autores escreverem especialmente para ela.⁸⁸

⁸⁶ GUARNIERI, Gianfrancesco. Entrevista a Fernando Peixoto. In: PEIXOTO, Fernando (org.). *Teatro de Gianfrancesco Guarnieri: textos para televisão*. São Paulo: Hucitec, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1988, p. 10-11.

⁸⁷ Cf.: MAGALDI, Sábato. O teatro na televisão. *Suplemento Literário*. 13 de julho de 1957, p. 05.

⁸⁸ Idem.

Ao optar por trabalhar na televisão, apesar das críticas que o veículo sofria, ele o fez buscando ou ampliar seu público ou experimentar novos veículos, porém, também em razão da trajetória de Oduvaldo e Deocélia que, décadas antes, já se vinculavam a uma produção artística bastante diversificada.

No que tange à produção de Vianinha, mais do que uma inspiração, o teatro cômico é uma referência, haja vista a capacidade desse gênero de lidar com a realidade e construir a crítica a respeito dela. No entanto, há em sua apropriação uma dinâmica de superação do gênero, quando, segundo Vianinha, a ele se atribui a função não apenas de identificar a realidade, mas propor, a partir dela, uma interpretação. Vemos nisso uma fonte de originalidade na dramaturgia de Vianinha. O processo de assimilação do teatro cômico no Brasil constrói, no contexto da obra de Vianinha, uma referência ao que Walter Benjamin chamou de redenção dos mortos do passado. Ao retornar ao passado, nesse caso, a uma forma estética (cômico, a comédia de costumes, a revista), que tinha como mote a crítica à modernidade⁸⁹, Vianinha está escrevendo uma “história a contrapelo”.

⁸⁹ Ver especialmente o terceiro capítulo “A Macarrônea dos desenraizados: humoristas em São Paulo” de *Raízes do Riso*. SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.



CAPÍTULO III

Humor, política e a proximidade com um teatro popular: “Bilbao, Via Copacabana” (1957), “A Mais Valia Vai Acabar, Seu Edgar” (1960) e “Cia Amafeu de Brusso” (1961)

Luiz Carlos Buruca no papel de Clotilde Quiroga na encenação de “Cia Teatral Amafeu de Brusso” em 1985. Direção: Zeno Wilde.

Disponível em: <http://luizcburuca.multiply.com/photos/album/11/11#photo=16>

Não consigo saber das razões, mas as pessoas têm preconceito contra a comédia.

— Vianinha

É DESSA FORMA QUE Oduvaldo Vianna Filho expressava em 1973 sua opinião em relação à estética do riso, sobretudo no que diz respeito à recepção por parte da chamada *intelligentsia*¹. O que intrigava Vianinha era como as pessoas podem se divertir com o espetáculo e não gostar dele ao mesmo tempo. O comentário instiga reflexão, porque carrega uma questão essencial, a da existência de determinada hierarquia no campo intelectual — de onde o autor fala e de quem ele fala — que incide sobre o teatro de comédia. Para o dramaturgo, a justificativa para tal “preconceito” seria a de que “como a comédia geralmente tem uma linguagem direta e simples, as pessoas se sentem pouco inteligentes”².

Essa observação de Vianinha insinua referência a uma tradição que valoriza o drama e desqualifica a comédia³. A associação que ele faz da linguagem da comédia (direta e simples) ao pressuposto de que o público se sentiria rebaixado⁴ intelectualmente sugere, por um lado, que o público intelectual ao qual o dramaturgo se refere se orienta por um padrão estético partilhado na cultura ocidental e, por outro lado, indica uma oposição de Vianinha à idéia de que a função do humor — distante da

¹ FILHO, Oduvaldo Vianna. Vianinha, em ritmo de *Allegro Desbum*. *Diário de Notícias*, quarta-feira, 22 de agosto de 1973.

² Idem, *ibidem*.

³ Conferir discussão feita no primeiro capítulo deste trabalho.

⁴ O conceito de rebaixamento não é entendido aqui no sentido utilizado por Mikhail Bakhtin, para quem o rebaixamento, a degradação, é o que faz com que todas as coisas sérias, elevadas, sagradas, sejam submetidas ao elemento corpóreo e ao riso, ao baixo, ou seja, o riso as destitui de sua aura de grandeza. Para Bakhtin (1987, p. 19), “degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e, portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação”. BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UnB, 1987.

possibilidade de expressar uma crítica social e política — estaria restrita a provocar o riso apenas como descontração e divertimento.

Entender a utilização da comédia, a fim de discutir acontecimentos políticos e sociais, é fundamental para compreendermos a atenção dada por Vianinha a esse gênero. Somente voltando-nos para esses textos é que podemos dimensionar a tradição de teatro que eles confrontam.

Este capítulo propõe discutir a perspectiva dialógica⁵ que Vianna Filho estabelece ao voltar-se para a comédia e com sua própria obra. Daí a escolha de *Bilbao, via Copacabana* (1957), *A mais valia vai acabar seu Edgar* (1960) e *Cia Amafeu de Brusso* (1961). A preocupação com o universo da produção cultural⁶ é uma idéia permanente em Vianinha. A comédia pode parecer matéria estranha ao conjunto de sua obra, no entanto, somente à luz de sua produção, das intenções e concepções resgatas da trajetória de Vianinha é que se torna compreensível a coerência de sua dramaturgia.

⁵ CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.

⁶ Entendemos aqui a produção de cultura associada à indústria de divertimentos no Brasil, mais do que propriamente uma indústria cultural, termo que agrega uma série de interpretações e uma temporalidade que não contenta a este trabalho. Em 1947 o termo “indústria cultural” foi definido por T. W. Adorno e M. Horkheimer (ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002). No Brasil, de acordo com Renato Ortiz, é somente a partir da década de 1940 que se pode apontar o início de uma sociedade de massas, “porque se consolida nesse momento o que os sociólogos denominaram de sociedade urbano-industrial” (ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988, p. 38.). Consideramos a problemática da indústria de divertimentos a partir do momento em que, em grande escala, há uma relação entre o produtor do entretenimento, os profissionais de feitura da obra (autor, ator, diretor, cenógrafo, iluminador) e um vasto público consumidor da obra. Tal indústria está presente desde o início do século XX no Brasil com o teatro de revista e as diversas companhias teatrais, abrangendo nesse período a imprensa e o cinema, posteriormente o rádio e depois dele a televisão na década de 1950.

Sobre a indústria de divertimentos no Brasil no início do século XX, conferir o trabalho de GOMES, Tiago de Melo. *Como eles se divertem (e se entendem): teatro de revista, cultura de massas e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos 1920*. 2003. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

ODUVALDO VIANNA FILHO EM *BILBAO, VIA COPACABANA*: AINDA TEMOS TEMPO PARA RIR

No texto sobre *Bilbao, via Copacabana*, Vianinha apresenta o seu conceito de comédia e revela questões que evidenciam sua percepção estética. Ele admite a existência de dois tipos de comédias: as que são despreocupadas e as que não negam suas características de anti-realismo. A questão que primeiro se impõe para Vianinha é a de saber como se expressa a condição humana em seu aspecto trágico e como, a partir disso, a comédia se manifesta: “Enquanto a condição humana é reduzida violentamente ao seu mais triste grau de expressão, envolvida por um sem-número de extorsões da sua dignidade, flauteiam, suaves, brejeiras, fazendo rir porque sim.”⁷

A temática social é abordada desde *Bilbao, via Copacabana* em Vianinha. O enredo é centrado nas peripécias do malandro Pablo, que aplica golpes nos moradores de um prédio de classe média em Copacabana. Pablo é um homem esperto e cheio de artimanhas que arruma uma maneira de ganhar dinheiro, trapaceando a vizinhança de um edifício. Para garantir o sucesso dessa ação, lança mão de uma série de mentiras que só serão descobertas ao final do enredo. O personagem encarna o cosmopolita para conseguir passar a perna na burguesia. Seu objetivo é conseguir dinheiro e para isso vende talheres de um faqueiro que não existe e também perfumes, dizendo serem importados. Utiliza-se basicamente de sua “lábria”. Em sua linguagem é que se encontram os traços cômicos; a troca e a negação de informações é que o torna parte da estrutura cômica da narrativa.

O argumento desse conflito é uma situação na qual as mentiras de Pablo e os equívocos por ele causados fazem diversas vítimas. O que seria o defeito de um homem, a mentira, é aqui ressaltada por Vianinha como característica da comédia, não no sentido de ofensa, mas como transgressão à norma. Conforme Propp, “cômicos são os defeitos, mas somente aqueles cuja existência e aspecto não nos ofendam e não nos revoltem, ao mesmo tempo não suscitem piedade e compaixão”⁸.

⁷ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Sobre “Bilbao, via Copacabana”. In: MICHALSKI, Yan (org.) *Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. v. 1. Rio de Janeiro: Ilha, 1981, p. 29.

⁸ PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992, p. 60.

Em *Bilbao*, a enganação praticada por Pablo para tirar proveito e vantagem da situação é repetida diversas vezes. A repetição do discurso e da ação de Pablo também é um dos principais motivos cômicos. A cena que indica o golpe que virá a acontecer se dá no primeiro diálogo entre a dona da casa (Patroa) e a empregada (Rainha). Patroa e Rainha estão pendurando quadros na parede para Rainha fazer uma surpresa ao seu marido pelo aniversário de casamento, quando Rainha desconfia da autoria dos quadros:

RAINHA – (*Arrumando*) Só do lado de cá? (*Desconfiada*) Que engraçado! (*Tom*) Essas pinturas são mesmo do seu Grinaldo? (*Pega outro quadro que a patroa lhe dá*).

PATROA – Grinaldo, Rainha.

RAINHA – Princesa, patroa.

PATROA – São, sim! Todos pra mim! (*Tom*) Por que é que é engraçado?

RAINHA – Por causa do baliza, sabe? (*Explicando*) O namorado da rainha! Aquela tonta. (*Tom*) Ele ganhou a vida muito tempo assim!

PATROA – (*Estranhando*) Com a rainha?

RAINHA – (*Negando*) Ahn, Ahn. (*Tom*) Co’os moderno, aí! Ele pintava às dúzia de manhã e de tarde vendida às dúzia pra granfinada (*Tom*) Ele fala o francês!

PATROA – O baliza?

RAINHA – Imita bem! Ele vendia as pintura como sendo dos francês. Ganhou dinheiro que não foi vida. Vigariando os outro, tá bom? (*Tom*) Eu, por eu, pra dizê a verdade, não vejo a diferença!

PATROA – Mas há, Rainha. Ora! Muita diferença.

RAINHA – Por eu, só no tamanho.

PATROA – Esse quadro é do meu marido! É o melhor arquiteto da cidade!

RAINHA – Ele é o melhor baliza, patroa!

PATROA – Só gente muito boba pode comprar gato por lebre desse jeito! Virgem!

RAINHA – Eu pensei que essas pintura fosse do baliza!

PATROA – Pode tirar o cavalo da chuva! Eu não caía nessa!

RAINHA – Não se deve de dizê “dessa água não tomarei”!

PATROA – Ora, Rainha.

RAINHA – O baliza sabe fazê as coisa, patroa! Todos os **vigário**, sabe. (*Bate o prego na parede*)⁹ (grifos nossos).

Se Patroa não tivesse sido inicialmente avisada por Rainha não teria o mesmo efeito na estrutura cômica. O engano, a trapaça e o prejuízo são ações típicas do malandro e comuns aos contos do vigário ao qual Rainha se refere¹⁰. Quando alude a

⁹ VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Bilbao, via Copacabana* (1957). In: MICHALSKI, Yan (org.) *Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. v. 1. Rio de Janeiro: Ilha, 1981, p. 38-39.

¹⁰ A ação conhecida como conto-do-vigário chama a atenção sobretudo por ligar a imagem de um eclesiástico a práticas de engodo, trapaça e mentira. “A locução conto-do-vigário é empregada unicamente em Portugal e no Brasil, pode-se suspeitar que seu surgimento esteja ligado a acontecimentos

determinada prática que remete ao engano, a personagem indica que, por sua própria experiência de vida, está preparada para armadilhas.

A idéia de internacionalidade demonstrada na fala de Pablo é o que faz com que ele ganhe a confiança daquele grupo social e, ao mesmo tempo, é motivo de riso quando evidencia o exagero do estrangeirismo. A fala estrangeira pode ser ridícula quanto mais se distanciar da fala de origem¹¹.

PABLO – (*fala pela primeira vez [...]*) Thank you! (*Tom*) You speak English?

PATROA – Não, senhor.

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

PATROA – Não.

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

PATROA – Um pouco. Entende-se!

PABLO – Muy ien, señorita! (*[...] Espanhol Macarrônico*)¹²

[...]

PATROA – Saúde! (*Tom*) Obrigada, Senhor... (*Hesita um pouco*).

PABLO – (*Precipita-se. Muito seguro*) Fioravanti!

PATROA – (*Diz junto com Pablo*) Pablo! (*Pausa enorme*)

PABLO – Pero esse... (*Tom. Salvação*) Pablo. Pablo Fioravanti. Descendência italiana, per La madona! (*A partir daqui Pablo vai introduzir algumas palavras de italiano*) Ciudadon Del mundo. Pablo Fiovaranti um criado suyo!¹³

A diferença do estrangeiro é usada por Pablo como acionadora da cobiça dos moradores daquele edifício. O tom reforçado nas rubricas de Vianinha e o espanhol macarrônico ampliam o efeito de comicidade. O engano dos nomes e a rapidez com que Pablo consegue reverter a situação revelam sua esperteza e a comicidade da cena. A desatenção de Pablo é motivo de pequena confusão que logo ele mesmo desfaz, representando uma malandragem típica da sua personalidade astuta, característica

passados que, de alguma forma, atingiram esses países de maneira particular — eventualmente, a disseminação de um golpe determinado, dentro do qual aqueles que se apresentavam como representantes da Igreja de fato não o fossem (posto que a adoção de identidades falsas será sempre um expediente utilíssimo para enganadores empenhados em não se deixar localizar após a efetivação do engano)”. DIAS JÚNIOR, José Augusto. *Os contos e os vigários: golpes, trapaças e mentalidades em São Paulo, 1930-1960*. 2004. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004, p. 12.

¹¹ Cf.: PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*, op. cit.

¹² VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Bilbao, Via Copacabana*, op. cit., p. 44.

¹³ Idem ibidem, p. 57.

comum à sabedoria de todos os vigários, como indica Rainha. Não por acaso o enredo se estrutura sobre a possível mobilidade de Pablo que, além de ser uma das artimanhas que ele utiliza para trapacear as pessoas do prédio, é também uma das peculiaridades do herói picaresco, um viajante, um cidadão do mundo: “Cidadon del mundo, señora! Brasil es outra parte del mundo!”¹⁴.

A repetição das desconfianças de Rainha causa um efeito cômico.¹⁵

RAINHA – Desculpe, patroa! Mas ele disse que o perfume aí é de Marranguechi. (Tom) Só se o homem mudou pra São Cristóvão!
PATROA – Que homem?
RAINHA – O de Maran... não sei o quê! O cheiro é o mesmo! (*Pegando o vidro*) A cor é a mesma! São Cristóvão puro, patroa. Purinho!¹⁶

Gravada para o carnaval de 1953¹⁷ pela cantora Heleninha Costa, a música *Barracão*¹⁸, de Luís Antônio e Oldemar Magalhães, é o samba que Rainha entoa desde o início da peça. A designação de barraco/barracão para remeter à favela¹⁹ é utilizada por Vianinha também nas rubricas para reforçar a idéia de que o lugar de onde Rainha fala, além de identificá-la socialmente, revela sua criticidade e sagacidade em sua não

¹⁴ Idem, ibidem, p. 64.

¹⁵ Cf.: BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980, p. 51.

¹⁶ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Sobre “Bilbao, Via Copacabana”, op. cit., p. 67.

¹⁷ Em alguns lugares, *Barracão* encontra-se registrada como sendo de 1952, como no SongBook. Cf.: SONGBOOK. *As 101 melhores canções do século XX*: 51 músicas. v. 2. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2004.

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

¹⁸ TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro: século XX*. 2ª parte. v. 3. São Paulo: Editora 34, 2002, p. 236.

¹⁹ “Desde os anos 20 até os dias atuais, a MPB vem se constituindo como um dos maiores e mais importantes acervos documentais sobre a favela. Aí a favela se afirma, antes de mais nada, a partir de suas características físicas, de seus aspectos visíveis, emergindo como o espaço da habitação precária e improvisada, do predomínio do rústico sobre o durável, da ausência de arruamento, da escassez de serviços públicos — em poucas palavras, o espaço do não”. OLIVEIRA, Jane Souto; MARCIER, Maria Hortense. A palavra é: Favela. In: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (org.). *Um século de favela*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004, p. 73.

aceitação das histórias de Pablo. Quando ele oferece um perfume para Patroa, dizendo ser de Marrakesh e que levava anos para fazer um frasco apenas daquela essência, Patroa sente-se lisonjeada, passa um pouco da essência atrás do ouvido. Rainha cheira ao longe e pergunta:

RAINHA – [...] Igual ao meu?
 PATROA – (Escandalizada) O de São Cristóvão?
 PABLO – (Rápido) Marrakech!
 RAINHA – (A Pablo) Aquele quadro num tá de barriga pro ar?
 PABLO – (Seguro) No, senorita.
 RAINHA – (Mais segura ainda) Então, é **Marranguechi!** (Rainha sai triunfante. Volta para o banheiro. **Volta o samba**)²⁰ (grifos nossos).

Neste trecho fica clara a presença do samba como associação à criticidade e desconfiança de Rainha: para ela é Marranguechi. O lugar de onde ela fala define sua desconfiança. No final dos anos 1950, uma conjuntura marcada pela possibilidade de tomada de poder pelas forças de oposição fez com que muitos artistas e intelectuais buscassem um “novo lugar” onde poderiam ver suas concepções ideológicas reveladas.

Essa concepção da História internalizou-se em alguns compositores Edu Lobo, Zé Ketti, Sérgio Ricardo, Carlos Lyra ou dramaturgos, como Oduvaldo Vianna Filho, através da mitificação dos chamados *novos lugares* da memória: o *morro* (favela + miséria + periferia dos grandes centros urbanos industrializados) e o *sertão* (populações famintas, manipuladas pelo imaginário conservador, o messianismo religioso – catolicismo + culturas afro-brasileiras – e o mandonismo político local – coronelismo).²¹

Assim, Vianinha e, nesse momento, seus parceiros do Arena não se viam sozinhos nessa empreitada. Vianinha vê no morro (barracão) uma demonstração de determinada posição a partir de Pablo e Rainha. Eles compartilham um mesmo grupo social, por isso Rainha é “desencantada”, pois ela compartilha o universo do desengano e da desilusão do malandro Pablo. O sarcasmo de suas falas dirigidas a Patroa revelam uma sátira a outro grupo.

²⁰ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Bilbao, Via Copacabana, op. cit., p. 56.

²¹ CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 18, n. 35, 1998, p. 18.

Bilbao tem seu enredo situado no princípio do *qüiproquó*²² — traduzido por uma situação onde duas ou mais personagens são vítimas de um equívoco, um engano, que se desenrola dentro de acontecimentos que lhes dizem respeito e se inicia com uma troca de informações, uma confusão no enredo. É o que acontece durante vários momentos em *Bilbao*. João pega uma conversa em andamento entre Patroa e Vizinha e, acreditando estarem falando do amigo de uma delas, quando estas se referiam ao possível amigo dele, dá início a uma série de descobertas dos enganos ocorridos. O *qüiproquó* desencadeia uma grande confusão e é revelado ao final para Patroa, Vizinha, João e Rainha.

Patroa: primeira trapaça de Pablo. Entrada de Vizinha em Cena. Descobre-se a segunda trapaça de Pablo. *Bilbao* dá a impressão de ser criada em função do movimento cômico criado pelas estratégias de Pablo para ludibriar as pessoas do prédio. No entanto, o cômico ali se põe em favor de um único personagem que representa aqui um grupo social que usa desses artifícios para sobreviver. Rainha dá o exemplo de um namorado que fazia o mesmo que Pablo: “Imita bem! Ele vendia as pintura como sendo dos francês. Ganhou dinheiro que não foi vida. Vigariando os outro, tá bom? (Tom) Eu, por eu, pra dizê a verdade, não vejo a diferença!”²³

O personagem de Pablo toma emprestado de múltiplas fontes seus traços cômicos. Vianinha²⁴ compara as armações de Pablo às aventuras cômicas de Cantinflas²⁵ e ainda cita o cômico do cinema Totó²⁶ (Antonio Vincenzo Stefano

²² “É um equívoco que faz com que se tome uma personagem ou coisa por outra. O *qüiproquó* é tanto interno (vemos que X toma Y por Z), quanto externo em relação à peça (confundimos X com Y), como também misto (como uma personagem, tomamos X por Y). O *qüiproquó* é uma fonte inesgotável de situações cômicas e por vezes trágicas”. Cf.: PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 319.

²³ VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Bilbao, Via Copacabana*, op. cit., p. 38.

²⁴ *Ibidem*, p. 31-32.

²⁵ Sobre a comicidade mexicana e sua relação com a brasileira ver: AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*: a chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Cinemateca Brasileira/Companhia das Letras, 1989; BELTRAME, Aline Boldrin. A arte do riso: Cantinflas e Mazzaropi como “tipos” nacionais. *Anais Eletrônicos do VII Encontro Internacional da Anphlac*. Campinas, 2006. Disponível em: <http://www.anphlac.org/periodicos/anais/encontro7/aline_boldrini_beltrame.pdf>. Acesso em: 14 maio 2011.

Conferir também: BRAGANÇA, Maurício de. Cantinflas: um peladito no projeto de modernização do Estado Mexicano. *Revista Eletrônica da Anphlac*, n. 6, p. 38-66, 2007. Disponível em: <<http://www.anphlac.org/periodicos/revista/revista6/revista.xml>>. Acesso em: 14 maio 2011.

²⁶ “Com Totò, aprendemos cedo a não nos envergonhar de nossa condição humana. Ao contrário dos personagens do cinema norte-americano, quase todos heróis de exceção, os personagens de Totò destacavam-se com as artes do improviso à vida. Fantasiando, fazendo de conta que tudo o que não

Clemente), além de Derci Gonçalves. O dramaturgo fornece pistas que acrescentam elementos na composição do tipo de comicidade dessa personagem. A comicidade é evocada a partir de ícones do humor popular das décadas de 1940 e 1950. Espalhados pela literatura, teatro ou cinema, são personagens trapaceiros, mentirosos, enganadores e até ladrões, sem, no entanto, deixarem de ser heróis. Assim como eles, “Pablo é um tipo cômico. Que se confunde — que se desequilibra constantemente entre a altura e o vigor de suas palavras e o que pretende e o que realmente diz”²⁷. Apesar de contextos muito distintos, consideramos que os elementos farsescos de *Bilbao* podem recorrer às características dos personagens cômicos aos quais Irley Machado se refere:

São os personagens “heróis”, os condutores da ação, os criados, os *zanni* dos Italianos. Mas revestem igualmente características próprias aos *pícaros* espanhóis, aos *tricksters* ingleses, ao *renard* do fabulário francês medieval e ao Pedro Malasartes da literatura popular luso-brasileira.²⁸

Na *Dialética da malandragem*, Antonio Candido²⁹ se dedica à demonstração de que *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, não pode ser filiada à literatura espanhola picaresca, manifestando-se pela tese de que é um romance malandro. De acordo com Altamir Botoso, o malandro pode ser visto como uma recriação do pícaro espanhol, sendo tema recorrente na literatura dramática brasileira. Uma das personagens oriundas da literatura oral que personificam esse tipo é Pedro Malasartes, uma espécie de pícaro. A figura do malandro exerce uma função social. Como indivíduo fora das normas estabelecidas, torna-se um sujeito de contestação (fora da ordem), haja vista que a esperteza cria outros paradigmas do que é

éramos na vida real. Com a derrota do fascismo pelas tropas aliadas, a Itália expunha suas misérias humanas, físicas, sociais, e Totò, o ‘príncipe de cara de borracha’, se contorcia para representar, com seu humor, os heróis da resistência. Essa era a chave para que os filmes já nascessem sem vergonha e sem complexos de inferioridade, garantindo de antemão a identificação por parte das platéias populares. A vida era um improviso, uma chanchada, uma paródia contínua, um deboche, não se levava nada a sério (ou nada tinha o peso da seriedade). [...] Totò, digamos assim, fazia rir para não fazer chorar. Cf.: CAKOFF, Leon. Heróis da resistência. In: PRUDENZI, Angela (org.). *Cinema político italiano: anos 60 e 70*. 12. Ver também: PELLETTIERI, Osvaldo (org.). *De Totó a Sandrini: del cómico italiano al "actor nacional" argentino*. Buenos Aires: Galerna, 2001.

²⁷ VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Bilbao, Via Copacabana*, op. cit., p. 31.

²⁸ MACHADO, Irley. O Auto da Compadecida e um personagem extraordinário. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 11, p. 113-122, dez. 2008.

²⁹ CANDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem: caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Universidade de São Paulo, n. 8., p. 67-89, 1970.

lícito ou ilícito, uma vez que não raro usa da trapaça e da astúcia para se livrar de situações difíceis ou para enganar um adversário poderoso³⁰.

Num processo de integração dessas diversas referências é que Pablo pode ser pensado como uma personagem importante no contexto da obra de Vianinha, que recorre a uma tradição cômica. Por uma tradição mais direta, “antes de *Bilbao, Via Copacabana*, Oduvaldo Vianna Pai e Martins Pena andaram dando lição, cada um no que mais dominava de ritmo e de situação cômica”³¹ ou por seus elementos picarescos.

Quando Vianinha sugere que seu texto pode ser comédia de costumes pode estar se referindo a um tipo de comédia que brinca com os códigos sociais de determinado grupo, nesse caso, a classe média carioca. Esse grupo social e sua preocupação com status são colocados em xeque quando Pablo trapaceia a burguesia que queria ter características de uma classe internacional. Posteriormente Vianinha fará essa crítica à burguesia desejosa por estabelecer padrões de internacionalismo e em *Bilbao* ele formaliza na narrativa essa idéia. Essa burguesia, para Vianinha, busca se aproximar com o que é de fora, por isso vê logo em Pablo a imagem de uma pessoa de “bem”. Almejando ser associada à burguesia estrangeira, essa categoria denigre o que é nacional, exaltando os valores importados. Aqui já está presente em Vianinha a crítica aos valores importados e a adesão à ideologia do nacional-popular.

VIZINHA – (*Ligeira pronúncia inglesa*) 82?

PATROA – Sim senhora! (*Tom*) 92?

VIZINHA – Exatamente.

PATROA – Faça o favor de entrar. (*A mulher entra. Procura alguma coisa com curiosidade*) Sente-se, sim? (*Tom*) Eu ia subir agora! Estava aflita!

VIZINHA – A senhora ter a bondade de me desculpar! Non pude... de nenhum maneira, esperar! Desci eu mesma!

PATROA – Foi muita bondade a senhora ter descido!

VIZINHA – Pensei que o ele (*sic*) tinha se esquecido de avisar o senhora.

PATROA – Não, ele me avisou.

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

³⁰ Cf.: BOTOSO, Altamir. A recriação do pícaro na literatura brasileira: o personagem malandro. *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da PUCRS*, v. 4, n. 1, p. 122-135, 2011. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/issue/view/514>>. Acesso em: 14 jul. 2011.

³¹ VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Bilbao, Via Copacabana*, op. cit., p. 31.

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

VIZINHA – Ele não me avisou nada, esqueceu!

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

VIZINHA – Ele tem uma filha?

PATROA – Geni! Que não vê há oito anos!

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

PATROA – Grande amigo?

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

PATROA – Eu não sabia!

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

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

VIZINHA – E ainda luta! Pelo dinheiro para o amigo cego!

PATROA – Para ver a filhinha!

VIZINHA – What a man!

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

VIZINHA – E o Inglaterra!

PATROA – Todo o seu antigo mundo!

VIZINHA – What a man!

PATROA – Que homem!

VIZINHA – E o faqueiro?

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

VIZINHA – (*Levantando-se*) Vamos.

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

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

PATROA – (Outro passinho. Quer subir) Vamos?

VIZINHA – (*Quer ficar*) Vamos.

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

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

PATROA – Subir!

VIZINHA – Para o quê?

PATROA – O faqueiro!

VIZINHA – (*Desconfia*) Como?

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

VIZINHA – Non. Eu vim ver.

PATROA – Veio ver o quê?

VIZINHA – O faqueiro, dona Matilde?

PATROA – (*Desconfiadíssima*) Matilde?

VIZINHA – (*Com medo*) Matilde, não?

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

VIZINHA – (*Idem*) Elizabeth!

PATROA – Pablo me disse que a senhora era Matilde!

VIZINHA – Pablo?

PATROA – O homem. Pablo Fioravanti.

VIZINHA – (*Arrasada*) Lewis. Robert Lewis.

PATROA – (*Tentativa*) Espanhol?

VIZINHA – Inglês, dona Matilde.

PATROA – Dulce. Dulce Monfort.
 VIZINHA – Prazer. Elizabeth Smith.
 PATROA – Prazer. (*Silêncio*)
 AS DUAS – Mas o faqueiro tinha ficado com a senhora!
 VIZINHA – (*Desmorona*) Esse perfume? (*Cheira*) Southampton?
 PATROA – Marrakech! (*Olhando para o banheiro. Como se falasse de Rainha*) São Cristóvão!
 VIZINHA – (*Senta-se. Arrasada. A porta do apartamento ficou aberta*)
 No, my dear!
 PATROA – Miseravelmente enganadas, dona Matilde.
 VIZINHA – Que horror, dona Matilde!
 PATROA – (*Tira a colherinha*) Isto?..
 VIZINHA – (*Tirando outra igual*) É a minha garantia!
 PATROA – É a minha também... (*As duas*) Era!
 VIZINHA – Que horror, dona Matilde? (*Tom*) How much?³²

A tendência burguesa de enaltecimento de valores importados é questionada. Essa “tradição” motivava um embate que colocada, de um lado, uma burguesia cosmopolita e, de outro, uma burguesia que buscava ressaltar valores nacionais e que execrava o capital estrangeiro. De certa forma esse tema, tão caro às ideologias de esquerda no Brasil dos anos 1950 e 1960, será foco de vários textos de Vianinha. O que tangencia a discussão de Pablo e as personagens por ele enganadas é a discussão entre a classe média que pretende se ver no estrangeiro.

Fala-se aqui da luta entre a burguesia nacional afirmadora do capital nativo e a burguesia cosmopolita. A virada do século XIX para o século XX foi um momento de grandes transformações entre as culturas tradicionais no Brasil e as elites cosmopolitas³³, no entanto, a geração de Vianinha se viu diretamente influenciada por uma expansão teatral voltada para esse cosmopolitismo que o dramaturgo discutirá em textos posteriores:

A curiosidade da geração de Vianinha pelo teatro tinha razão de ser. Desde 1948, a arte cênica brasileira ingressara na era do profissionalismo, com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia. O TBC revoluciona a concepção de espetáculo e as relações de produção. O italiano Franco Zampari, diretor de dez empresas do conglomerado Matarazzo e radicado no país desde a juventude, colocou sua experiência nos negócios a serviço da definição de bases empresariais para o teatro. [...] A expansão cosmopolita de São Paulo,

³² VIANNA FILHO, Oduvaldo. Bilbao, Via Copacabana, op. cit., p. 68-71.

³³ Sobre este assunto conferir: SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

na avaliação de Zampari e seus sócios, permitia que o teatro se estruturasse em moldes avançados, com a montagem de textos clássicos, alternados com comédias de apelo popular³⁴.

Na última cena, quando o caos está instaurado entre as personagens, todos os membros representantes da pequena burguesia se vêem enganados.

RAINHA – Lá vai ele, patroa! (*Na janela*)

VIZINHA – Vamos pegar ele, seu John! (*Correm para a porta. Não há mais tempo. A balbúrdia é enorme. Dulce continua fazendo força para não rir na cara do marido. Seu João e a vizinha querem sair. Gronaldo fala. A Rainha também*)

RAINHA – Não adianta mais! (*Vizinha e João param*) Não adianta, não... Vai indo. Pegou o ônibus. Lá vai. Lá vai. O ônibus saiu. Foi. (*Tom*) Sumiu. Sumiu. (*Tom*) Engraçado. Não tinha visto isso. Ele tem o cabelo inteirinho branco!

GRONALDO – (*Vê Dulce rindo*) Está contente, hein querida? (*Fala – Rainha intercala suas falas com as dele. O público deve ouvir mais um rumor que propriamente essa explicação. A cortina vai fechando. Segredo*) Ele vai voltar por causa de um alto posto! Imagine com quem fui me encontrar! Aí embaixo. Na entrada do prédio. Tem um irmão que é meu colega. Ele logo adivinhou que eu era arquiteto. O irmão reconstruiu Stalingrado, Dulce. Stalingrado. Cinco mil? Pechincha, hein? Que tal, mulherzinha do coração?³⁵

Vladimir Propp, no texto *O fazer alguém de bobo*, analisa esse processo, que ele considera um dos elementos primordiais nas tramas das comédias³⁶. Desprovidas de construções psicológicas, todas as personagens, à exceção de Rainha, acreditam de imediato em Pablo, como relata Patriota:

No entanto, dentre elas, há uma exceção: Rainha. Essa, em momento algum deixa-se envolver pela conversa de Pablo, que ouve enquanto está no banheiro lavando roupas. Pelo contrário, diversas vezes procurou interromper o diálogo entre ele e a Patroa por considerar aquelas idéias muito estranhas, assim como observou que o perfume, ofertado às vítimas pelo malandro, era semelhante àqueles vendidos em São Cristóvão. Não se deixando envolver pelas aparências, desconfiando da extrema presteza e da postura do inusitado visitante, a personagem tornou-se o olhar externo e crítico da narrativa, em sintonia com sua origem social, que lhe propiciou a sabedoria de não se deixar seduzir pelas facilidades imediatas.³⁷

³⁴ MORAES, Denis. *Vianinha: cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991, p. 47.

³⁵ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Sobre “Bilbao, Via Copacabana”, op. cit., p. 78.

³⁶ Cf.: PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*, op. cit.

³⁷ PATRIOTA, Rosângela. *A crítica de um teatro crítico*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 8.

É fundamental mencionar que o discurso de Pablo é produzido com base num conjunto de significações construídas por Vianinha a partir de apropriação — conceito usado aqui no sentido dado por Roger Chartier: a construção de sentidos que o sujeito cria quando toma determinada obra e a decompõe para depois recompô-la.

Restituir essa historicidade exige em primeiro lugar que o “consumo” cultural ou intelectual seja ele mesmo tomado como uma produção, que certamente não fabrica nenhum objeto, mas constitui representações que nunca são idênticas àquelas que o produtor, o autor ou o artista investiram em sua obra. É por essa razão que se deve, sem dúvida, dar um alcance geral à definição que dá Michel de Certeau do consumo cultural de massa que caracteriza atualmente as sociedades ocidentais [...]

Anular o corte entre produzir e consumir é, primeiramente, afirmar que a obra só adquire sentido através das estratégias de interpretação que constroem as suas significações. A do autor é uma dentre outras, que não encerra em si a “verdade”, suposta como única e permanente, da obra.³⁸

³⁸ CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002, p. 52-53.

A MAIS VALIA VAI ACABAR MARCA A FASE DO TEATRO EXPERIMENTAL DE VIANINHA PARA OS CRÍTICOS

O artista colabora na criação de condições para a intervenção humana sobre a realidade.

— Vianinha

No *Correio da Manhã* de 24 de julho de 1960 a peça *A mais valia vai acabar, seu Edgar* foi divulgada como uma encenação que marcava o início das atividades do Teatro Jovem fundado por Kleber Santos e Moysés Ghivelder. O artigo revelava o surgimento de mais um grupo que despontava no panorama teatral com um programa ambicioso:

Tanto no campo dos espetáculos propriamente ditos, como também no que diz respeito a atividades culturais ligadas a teatro, como sejam exposições, conferências, debates, etc. Quanto aos espetáculos, pretende o grupo realizar até o fim de 1960 uma fase experimental.³⁹

Convênio com o Diretório Acadêmico da Faculdade Nacional de Arquitetura marcou o primeiro espetáculo da temporada. Alguns elementos são apontados como novidades nessa apresentação, como a projeção de filme concomitante à encenação, gerando uma expectativa no meio intelectual. Depreende-se da crítica do *Correio da Manhã* que a encenação da *Mais valia* foi recebida como inovadora no cenário teatral em função de alguns recursos técnicos utilizados, constituindo um momento importante do teatro experimental.

Em sua crítica, Miguel Borges considera que “*A Mais-valia vai acabar, seu Edgar* é a primeira experiência real plenamente lograda, no Brasil, de um teatro político-social”⁴⁰. Em texto publicado na *Tribuna da Imprensa* em 1960, o autor aponta para um teatro que efetivamente estaria vinculado à coletividade, não fugindo à realidade de fenômeno artístico. Ressalta a proximidade da peça com o a dramaturgia de Brecht, que elimina o personagem e o conflito entre as personalidades, além de rejeitar uma dramaturgia que encara o homem como ser passivo.

³⁹ TUDO Sobre a Mais-Valia vai Acabar seu Edgar. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 24 de julho de 1960.

⁴⁰ BORGES, Márcio. Moços fazem teatro de participação. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 25 de junho de 1960.

Pode parecer complicado, e talvez seja. Estamos habituados, em teatro como em literatura ou cinema, ao bombardeio de personalidades que projetam sobre nós seus problemas individuais, propiciando uma identificação nossa com personagens que falam à nossa emoção. Muitas dessas personalidades (Tennessee Williams, Clifford Odets, Ugo Betti, Abílio Pereira de Almeida) aprenderam a agradar-nos e a levar-nos à bilheteria, onde contribuímos para aumentar sua renda anual.⁴¹

Borges reforça o talento de outros dramaturgos, citando Sartre e Pirandello, mas acentua que, mesmo com esse talento, a encenação envolve o público, interrompendo o que para ele é fundamental: o mecanismo de reflexão racional do espetáculo.

É necessário aclarar a afirmação de Borges quando ele afirma que se trata da primeira experiência de teatro político e social no Brasil. Tal assertiva poderia deixar no esquecimento o teatro anterior à peça *Mais valia*, especialmente aquele do qual o próprio Vianinha fez parte no teatro de Arena. Segundo Iná Camargo Costa, a montagem pelo teatro de Arena da peça *Eles não usam black-tie* já marcava o aspecto político no sentido do engajamento no teatro⁴².

Já Chico de Assis evidencia, em sua crítica *A “Mais valia”: pensando num mundo melhor*, a importância do Teatro de Arena na construção de um teatro político no Brasil. Contudo, esclarece que a partir do momento em que ele deixou esse grupo, junto com Miguel Borges e Vianinha, era preciso dar um passo à frente no que se referia à recepção das peças produzidas por parte de um público mais amplo.

Para a época a peça era bem avançada. Muita gente não entendeu no início que aquele texto estava propondo novos caminhos para o teatro nacional. Todos nós sabíamos que era preciso dar um passo a frente do Arena. Tínhamos chegado a um ponto onde a diversificação era desejável. *A Mais Valia vai Acabar seu Edgar* foi o início de um dos vários movimentos que tentaram estabelecer uma proposta de teatro popular naquela época.⁴³

⁴¹ BORGES, Mário. *Moços fazem teatro de participação*, op. cit.

⁴² COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 22.

⁴³ ASSIS, Chico de. *A “Mais Valia”: pensando num mundo melhor*. In: MICHALSKI, Yan (org.). *Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. Rio de Janeiro: Ilha, 1981, p. 213-214.

No texto em que Vianinha expõe os motivos de sua saída do Arena, intitulado *Do Arena ao CPC*, ele enfatiza a importância daquele movimento e suas divergências em relação ao grupo:

O Teatro de Arena, porém, trazia dentro de sua estrutura um estrangulamento que aparecia na medida mesmo em que cumprisse a sua tarefa. O Arena era porta-voz das massas populares num teatro de cento e cinquenta lugares... O Arena não atingia o público popular e, o que é talvez mais importante, não podia mobilizar um grande número de ativistas para o seu trabalho. A urgência de conscientização, a possibilidade de arregimentação da intelectualidade, dos estudantes, do próprio povo, a quantidade de público existente, estavam em forte descompasso com Teatro de Arena enquanto empresa. Não que o Arena tenha fechado seu movimento em si mesmo; houve um raio de ação comprido e fecundo que foi atingido com excursões, com conferências etc. Mas a mobilização nunca foi muito alta porque não podia ser muito alta. E um movimento de massas só pode ser feito com eficácia se tem como perspectiva inicial a sua massificação, sua industrialização. É preciso produzir conscientização em massa, em escala industrial. Só assim é possível fazer frente ao poder econômico que produz alienação em massa. O Teatro de Arena, esbarrando aí, não teve capacidade, naquele momento, de superar esse antagonismo. O Arena contentou-se com a produção de cultura popular, não colocou diante de si a responsabilidade de divulgação e massificação.⁴⁴

Vianinha faz uma crítica à postura do Arena por não se aproximar das camadas populares, referindo-se à necessidade de colocar no palco não apenas temas que se aproximassem do público, mas também formas que causassem um impacto imediato no espectador, ou seja, formas já conhecidas desse público⁴⁵. Para ele era preciso, a fim de se alcançar um público popular, fazer uma pesquisa nas formas ditas populares. O importante era investir em “velhas” formas com o intuito de inserir novas temáticas.

Não podem haver cenas, acontecimentos, personagens, situações que necessitem de uma visão de mundo que esteja acima e fora do mundo teatral criado. As peças ideologicamente perfeitas podem ser mudas para o povo se não lhe der meios para a compreensão. É preciso um teatro ajustado à capacidade intelectual do povo brasileiro. Um teatro com formas já consagradas pela percepção popular. A forma nova será

⁴⁴ VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Do Arena ao CPC*. In: PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha: teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 93.

⁴⁵ Nas considerações de Vianinha, “o Arena era porta-voz das massas populares num teatro de cento e cinquenta lugares...”. Idem, *ibidem*, p. 93.

nova historicamente, será nova em relação à situação cultural da sociedade - não necessariamente nova na história da arte.⁴⁶

Muito próximo das noções de Vianinha em *Do Arena ao CPC*, o artigo publicado na revista *Movimento* em 1962 esclarece que o Centro Popular tinha preocupação em atingir as massas populares, ao contrário do Arena, daí a grande divergência entre Vianinha e este grupo.

C.P.C. não é uma entidade destinada a minorias – para isso precisa de um aparelho administrativo dos mais vastos, de uma enorme quantidade de ativistas, de um alto poder de propaganda e mobilização social de massa popular. É a consciência de que uma ação de cultura popular só pode reforçar politicamente as entidades do povo brasileiro é que permite a mobilização de uma grande quantidade de ativistas dessas mesmas entidades. A grande extensão dos trabalhos de cultura popular, ligados aos aspectos ideológicos aí existentes, torna evidente a necessidade de ligar os C.P.Cs. a entidades universitárias, camponesas, operárias, etc.⁴⁷

Mesmo antes da sua saída do Arena o dramaturgo já fazia considerações acerca da necessidade de rever a concepção cênica do grupo, uma vez que, para Vianinha, essas noções estavam distantes do “povo”.

O Teatro de Arena continua a manter o homem como ele é; sem procurar discutir como ele não é. A perplexidade do homem diante da sociedade é espantosa. Ele pensa, age, sente, em termos de indivíduo. O Teatro de Arena não procurou golpear e demolir o indivíduo, e jogá-lo dentro da massa e dos seus problemas e sentimentos como massa. A idéia de que o indivíduo desaparece pode assustar a pequena burguesia. Não assustará o proletariado – é a sua libertação se livrar do pesado fardo de indivíduo que carrega, retido mesmo no seio do problema do homem social.

Chapetuba Futebol Clube tem os mesmos defeitos de *Eles não Usam Black-Tie*. O homem que pensa, que procura racionalizar – trai. Há um susto da teoria no Teatro de Arena, ele que põe uma teoria, ainda que simplista, do teatro brasileiro. A objetividade, o real, é confundido com sua descrição, não com sua síntese. As peças são sobre o homem consumindo.

Black-Tie – uma greve – tudo se passa numa favela. Nunca se colocam os sentimentos e os critérios de valores para o homem dirigir

⁴⁶ Idem, ibidem, p. 94.

⁴⁷ CULTURA POPULAR: CONCEITO E ARTICULAÇÃO. *Revista Movimento*. Rio de Janeiro: UNE, n. 4, p. 11-12, julho de 1962, apud SOUZA, Miliandre Garcia de. “Do Arena ao CPC”: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964). 2002. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002, p. 165-166.

a sociedade. Mostram-no sempre enquanto vítima – nunca enquanto agente de sua própria condição.⁴⁸

Para Vianinha, a relação com o Arena foi impossibilitada por divergências entre perspectivas estéticas e políticas e principalmente porque ele almejava alcançar um público maior.

Em seu texto sobre *A mais valia*, Vianinha evidencia o caráter político do espetáculo, expressando que era preciso fazer peças que não desenvolvessem ações, mas sim representassem condições. A intenção do dramaturgo era escrever sobre os mecanismos que acionam o processo de mais-valia, com o objetivo de estabelecer a crítica ao avanço do processo de industrialização e ao capitalismo vigentes na sociedade brasileira daquele período.

Contra a estética do realismo, Vianinha valorizou o retorno ao passado⁴⁹ — assim como fizeram Brecht e Meyerhold —, em busca de uma teatralidade, valorizando o teatro cômico no Brasil como um movimento de sátira social apropriado para a construção de um novo fazer teatral.

Em oposição a uma estética que pretendia mostrar o imutável e a uma ação que se desenvolve de outra ação, Vianinha montou *A mais valia* com formato de musical cômico. A peça, de acordo com o dramaturgo, não desenvolve ações, mas revela, a partir da teoria da mais-valia, que para Vianinha toda condição é suscetível de mudança, podendo transformar tanto determinada condição de vida humana quanto a relação ator-público no nível da cena. Essa possibilidade de transformação era o que o teatro realista afirmava, mas a partir de valores que se formulam exclusivamente com base nas necessidades individuais.

Cada espetáculo realista é a consagração de valores que definem nossa irresponsabilidade social e formulam a responsabilidade do indivíduo

⁴⁸ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Quatro instantes do teatro no Brasil. In: PEIXOTO, Fernando (org.) *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 51.

⁴⁹ Nesse momento, Vianinha dá indícios da aproximação que queremos estabelecer entre a sua dramaturgia e a “escrita de uma história a contrapelo”, como diz Walter Benjamin. “A linguagem de teatro utilizada pelo CPC, em nível popular, era uma linguagem muito próxima das chanchadas. [...] Daí o grande carinho que tinham as pessoas pelos artistas populares, aqueles comediantes populares que a crítica ficou um pouco olhando de lado, como se fossem qualitativamente inferiores, por não conhecerem uma cultura mais universal sobre o fenômeno do teatro, ou da literatura teatral, mas nos quais o CPC da UNE e os artistas de lá sempre se inspiraram”. MIRANDA, Carlos. Entrevista. In: BARCELOS, Jalusa. *CPC DA UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 124.

segundo suas exclusivas necessidades. O teatro realista é utilitário e político. Político no sentido de procurar para cada manifestação um valor de correção e não uma atitude global que possa abranger e interligar as mais fundas experiências que podemos descobrir em nossas condições. [...] Abordar temas políticos é uma coisa; escrever peças políticas é outra.⁵⁰

O dramaturgo percebeu nessa estética da revista musicada a possibilidade de ultrapassar o formalismo realista no que se refere ao processo de mero envolvimento com a ação representada pelo ator, não permitindo assim a tomada de consciência que era seu objetivo. Ele entendia que a relação de distanciamento adotada por essa concepção estética poderia ser mudada com recursos de teatralidade que o teatro de revista possuía.⁵¹

A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar é peça política mesmo circunstancial. Os valores formulados são simplistas e esquemáticos, viciados na ação que corre e se movimenta deixando o objeto de representação estático e emburrado. Só tentei realizá-la como teatro político. A mais-valia é o fenômeno econômico que desencadeia a lei do valor que caracteriza o ser social que vivemos. Na mais-valia e na lei do valor estão contidos o desemprego, o utilitarismo, a individualização, o mundo segundo nossa consciência. Na mais-valia está encravada a progressiva pauperização do proletariado, a estagnação das forças produtivas, o desfalecimento e o abandono. A mais-valia esconde a nossa real condição.⁵²

Para Vianinha, a comunicação na obra de arte é um dos fatores mais importantes na medida em que o artista parte de si mesmo, ou seja, dos seus sentidos e de sua sensibilidade, para transmitir a realidade que se encontra no seu exterior. Os sentidos subjetivos que são utilizados para a comunicação são os instrumentos do artista, que só têm valor à medida que transportam para um objetivo além de si mesmo. Assim, a forma que o artista propõe para revelar sua subjetividade tem de projetar no seu tempo

⁵⁰ VIANNA FILHO, Oduvaldo. A mais valia tem que acabar seu Edgar. In: MICHALSKI, Yan (org.) *Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. Rio de Janeiro: Ilha, 1981, p. 219.

⁵¹ “Vsevolod Meyerhold, ao propugnar o *teatro teatral* por ele forjado, insistia em destacar na cena exatamente sua característica construída, artística, resultado de signos inflados de significação que poderiam, facilmente, ser tomados como símbolos. A teatralidade, nessa acepção, surge valorada positivamente, como uma virtude artística”. MOSTAÇO, Edelcio. Considerações sobre o conceito de teatralidade. *Revista de investigação em artes*. Florianópolis, v. 2, n. 2, ago. 2006/jul. 2007. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas/edelcio.pdf>. Acesso em: 18 maio 2011.

⁵² VIANNA FILHO, Oduvaldo. A mais valia tem que acabar seu Edgar, op. cit., p. 221.

uma expressão que surpreenda as experiências das condições materiais (vivências externas). Nesse sentido, a forma deveria servir para atender as novas propostas que surgem, já que o sentido da obra de arte é a comunicação.

Um teatro que se volta a prender o homem aos seus sentidos, nos dados imediatos; sentidos humanizados em contato com fenômenos sociais que entretanto só podem ser relacionados para capacitar nossa intervenção individual sobre eles. O teatro realista eterniza e empaca os transitórios valores culturais que um determinado processo histórico projeta na consciência social.⁵³

Em sua dramaturgia Vianinha pretendia revelar tudo aquilo que o espectador não costumava ver, principalmente no teatro realista e naturalista. Se há uma organização das ações a fim de consagrar o condicionamento social como algo natural e imutável, no plano das ações concatenadas, Vianinha se reporta para uma forma que revele o conteúdo que ele quer comunicar, qual seja, o jogo da aparência das coisas, pela mais-valia.

Para a construção da peça *A Mais Valia*, Vianinha retoma o conceito tão caro a Marx: “Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado”⁵⁴.

Partindo dessa idéia expressa por Marx, Vianinha admite que o realismo se adaptou às condições do sistema capitalista e, portanto, dificulta a tomada de consciência por parte dos indivíduos, não permitindo que eles verifiquem seu condicionamento social como fruto de um processo histórico de alienação forjado por esse mesmo sistema. O dramaturgo entende que a arte tem a função de permitir a visualização de relações que se estabelecem independentemente das vontades individuais para que o sujeito tenha condições, a partir da tomada de consciência, de transformar todo o sistema. Tal idéia é reforçada por Vianinha quando afirma que “no realismo é a consciência social que precisa ser conhecida; seus vícios imutáveis, suas razões inescrutáveis. A este conhecimento corresponderá uma vida mais tranqüila com a coca-cola, torradeira, guerras, com a vitória garantida, etc.”⁵⁵

⁵³ Idem, *ibidem*, p. 218.

⁵⁴ MARX, Karl. *O 18 Brumário e Cartas a Kugelmann*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, p. 17.

⁵⁵ VIANNA FILHO, Oduvaldo. *A mais valia tem que acabar seu Edgar*, op. cit. p. 219.

Na efetivação dessa proposta, coube à estética do teatro cômico musical oferecer, com elementos da farsa, os dispositivos de teatralidade para explicitar o caráter anti-realista da situação.

O CPC da UNE resolveu-se inicialmente pela revista, procurando reavivar e manter uma tradição de sátira impiedosa, de crítica de costumes – espetáculos com quadros isolados, com uma ligação dinâmica que permita a permanente chamada de atenção do público, com música, poesia e as formas mais variadas que permitam sempre uma mudança no tom do espetáculo.⁵⁶

Para conseguir esse efeito, as mais de trinta músicas de Carlos Lyra compostas para o texto de Vianinha, se em alguns momentos serviam para sublinhar a ação teatral, em outros serviam para contrapor a ação. Além das músicas incidentais e da projeção cinematográfica, o teatro de Vianinha passou a contar com slides, montagem de filmes já realizados, apresentação de desenho filmado feita por Leon Hirzman. As máscaras nos figurinos e os telões giratórios também compunham o caráter de teatralidade do espetáculo.⁵⁷

Havia música, e por isso convidei Carlos Lyra, um dos iniciadores do movimento da bossa-nova, para compor as canções que o Vianinha tinha criado para a peça. Entendi que a Arena da Arquitetura, grande como era, devia ter um cenário monumental, e assim um grupo de estudantes de arquitetura passou a criar um cenário de 15 metros de altura com vários planos. Num deles iria ficar o conjunto musical, e nos outros se desenvolviam cenas. Também no plano do chão a peça se desenvolvia. Depois pensamos em usar cinema, e Leon Hirszman veio trabalhar com a gente. Depois do cinema inventamos slides e fomos inventando uma parafernália de meios que redundou numa revista musical.⁵⁸

⁵⁶ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Teatro de rua. In: PEIXOTO, Fernando. (org.). *Vianinha: teatro, televisão e política*, op. cit., p. 99.

⁵⁷ CORREIO DA MANHÃ. Tudo sobre a Mais valia vai acabar, seu Edgar. 24 de julho de 1960.

⁵⁸ ASSIS, Chico de. *A mais valia: pensando num mundo melhor*. Disponível em: <<http://www.carloslyra.com/portugues/pecas.asp?secao=pecas&str=maisvalia&pagina=1>>. Acesso em: Maio de 2011.

ENREDO E PERSONAGENS DE *A MAIS VALIA VAI ACABAR, SEU EDGAR*

Queremos fazer vocês rirem da graça que ninguém tem.

— “A mais valia vai acabar, seu Edgar”

Somos tristes e cansados

Há mil anos sem parar.

Eu nunca ri, eu nunca ri - sempre trabalhei.

— “A mais valia vai acabar, seu Edgar”

A peça é uma exposição da teoria marxista da mais-valia⁵⁹. Nenhum dos personagens tem nome; são conhecidos apenas por suas funções no enredo. A ação se dá pela contraposição entre os desgraçados, que representam o povo trabalhador e sofrido, e os capitalistas, que inventam histórias para os populares a respeito de suas trajetórias sofridas e trabalhosas até se tornarem ricos capitalistas.

*A mais-valia vai acabar, seu Edgar*⁶⁰ (1961), de Vianinha, foi escrita, segundo Iná Camargo Costa, sob influência de vários elementos da revista. A autora destaca a presença da personagem Sujeito — ele anuncia os acontecimentos, faz a própria apresentação e proclama, ao final, o título da peça —, que é um elemento utilizado na revista⁶¹. Para obter “o efeito de distanciamento” nessa peça, representativa das inovações cênico-literárias, Vianinha recorre a vários recursos como slides e cartazes, nos quais comenta situações ocorridas. Como o intuito é realçar a exploração do sistema

⁵⁹ Mais-valia é o termo empregado por Karl Marx para definir a diferença entre o valor da mercadoria produzida e a soma do valor dos meios de produção e do valor do trabalho, que seria a base do lucro no sistema capitalista. Ver: ROSDOLSKY, Roman. *Gênese e estrutura de O Capital de Karl Marx*. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora da UERJ, 2001.

Segundo Marx, “a miséria se perpetuava no mundo capitalista mediante os baixos salários oferecidos aos operários [...] Mais do que uma simples opção, o baixo salário era parte integrante dos instrumentos que garantiam os lucros almejados pela empresa. [...] Marx indicou que o salário destinado a um trabalhador poderia ser pago com as riquezas que ele produz, por exemplo, ao longo de dez dias de um mês. Contudo, segundo o contrato de trabalho, o operário seria obrigado a cumprir os demais vinte dias restantes para receber o seu salário de forma integral. Dessa forma, o dono da empresa pagaria o valor equivalente a dez dias trabalhados e receberia gratuitamente a riqueza produzida nos vinte dias restantes”. SOUSA, Rainer Gonçalves. *Teoria da mais-valia*. Disponível em: <<http://mundoeducacao.uol.com.br/historiageral/teoria-mais-valia.htm>>. Acesso em: 24 jun. 2011.

⁶⁰ VIANNA FILHO, Oduvaldo. *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* (1961). In: MICHALSKI, Yan (org.). *Oduvaldo Vianna Filho*. v. 1. Rio de Janeiro: Muro, 1991.

⁶¹ COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 89.

capitalista, o dramaturgo divide as personagens centrais em dois blocos: capitalistas (C1, C2, C3, C4) e proletários (referidos como os desgraçados: D1, D2, D3, D4). Ao longo das esquetes, numerosas situações surgem para ocultar dos desgraçados a verdadeira condição de explorados.

Entretanto, D4 busca essa verdade ao tentar compreender tal exploração. Na cena da feira, já quase no fim da peça, D4 — após ter descoberto o percurso da mais-valia — explica-o a D1. De forma bastante didática, ele leva D1 a uma feira imaginária, mas diz a ele que só pode comprar o que compraria na vida real. Quando da entrada de D1 na feira, um porteiro lhe concede vales que correspondem a oito horas de trabalho. D1 então compra feijão, por 30 minutos; barraco com goteiras, equivalente também a 30 minutos; terno usado, 40 minutos; bem como um jornal e um ingresso, cinco e dez minutos respectivamente. A partir daí, D1 começa a querer comprar caviar, viagem ao Guarujá, automóvel, geladeira, mas é impedido por D4: só se permitia comprar o que o acordo previa. D1 então resolve ir embora, pensando que levaria consigo as quatro horas que havia sobrado de seu tempo de serviço; o porteiro, porém, o impede, e D4 explica: “as outras seis horas... ficam na feira... é o lucro”⁶².

Um dos desgraçados (D4) inicia seu processo de investigação da sua condição de miséria. A partir daí, na sua própria vivência, ele toma conhecimento da origem do lucro do patrão e da mais-valia. Indo a uma barbearia, ele descobre o lucro:

BARBEIRO 2 – sabe quanto me custa fazer uma barba? Cincão. Sabe quanto eu cobro? Dezoito⁶³.

[...]

Rubrica (Desgraçado 4 começou a rir)

D4 – Vocês são pobres? Vocês são burros!

Coro – Está rindo! É ele o ladrão! Quem ri neste mundo é bobo, está dormindo, se enganou, é criança, rico ou ladrão, pão, pão.

D4 – Estou rindo porque descobri uma coisa sozinho da Silva aqui na minha cabeça. Sujo, rasgado, sem cueca, sem ver peru, descobri uma coisa. No começo dessa peça sem graça de desgraça, um homem muito rico, de muito bom bico, disse que ele tinha lucro porque vendia um pouco mais caro o que ele fazia trabalhando como burro chucro! E era mentira. E é mentira. Ele mentiu e fingiu e fugiu. Se ele vendesse

⁶² VIANNA FILHO, Oduvaldo. A mais-valia vai acabar, seu Edgar, op. cit., p. 271.

⁶³ VIANNA FILHO, Oduvaldo. A mais-valia vai acabar, seu Edgar, op. cit., p. 251.

um pouquinho mais caro do que é, comprava dos outros um pouquinho mais caro do que é – e tudo acontecia sempre como aconteceu com vocês – ganhava vendendo, perdia comprando, ganhava vendendo...⁶⁴

A situação do lucro dos barbeiros está ligada apenas à esperteza dos comerciantes, uma vez que o lucro é perdido ao pagarem pelo serviço que executam. Em outra situação, numa loja de carros, D4 tenta comprar um veículo com uma cartinha de sua avó:

D4 – (...) O velostec não é dois milhões?

Vendedor – É.

D4 – (...) A carta de minha avó vale mais que isso.

Vendedor – Pra você que bebe, fuma maconha, faz curra como você.

D4 – Vale mais do que dinheiro que anda na mão de todo mundo, sujo, com gente barbuda e mentirosa na capa.

Vendedor: - (...) tem valor que não enche barriga, tem valor que enche...

D4 – Não. Só existe um valor na vida.

Vendedor – Ah, é? E quanto você paga pelo ar que respira?

D4 – Nada.

Vendedor – Mas pelo velostec, se quiser sempre ir já chegando, precisa pagar⁶⁵.

Moço – O va... valor das mer... merca ...dorias é deter...determinado pelo tem... tempo de trabalho que se con...consome na sua fa... fabricação. [...] Se o tem... tempo de trabalho gas... gasto na pro... produção de um par de as... sapato é de duas horas e o tem... po gasto na produção de um qui... quilo de trigo é de ... uma hora... Um par de sapatos vale dois quilos de trigo. [...] O tem... tempo de trabalho so... socialmente necessário... [...] A força de trabalho virou mercadoria. E apareceu a mais valia.⁶⁶

No processo de tomada de consciência, ele se depara com uma série de questões até a explicação do processo de exploração econômica do capitalismo em uma reunião de velhos economistas.

Segundo Iná Camargo Costa, a alegoria é um recurso utilizado por Vianinha, apropriado do teatro de revista, para reverter a determinação negativa da personagem.

⁶⁴ Idem, *ibidem*, p. 253.

⁶⁵ Idem, *ibidem*, p. 257.

⁶⁶ Idem, *ibidem*, p. 263-264.

Pelas revistas de ano, ao focar a cidade, passeavam personagens tipo que encarnavam o perfil acabado do carioca, às vezes malandro, às vezes cômico. Também imigrantes portugueses, ingênuos sertanejos pasmados diante do progresso, mulheres fatais, doutores e uma galeria sem fim de caricaturas vinham se juntar às alegorias, oferecendo um panorama tão ou mais fiel para a história do que a comédia de costumes... As doenças, os problemas financeiros e a imprensa surgiam [...] alegorizados. O *quadro dos teatros* era obrigatório e nele se criticavam os acontecimentos teatrais do ano anterior [...] O Ano Velho e o Ano Novo eram fisicamente representados... A ligar tudo isso, estava a figura do *compère* (compadre), que apresentava os quadros, comentava-os, intervinha com histrionismo, pactuava com a plateia.⁶⁷

São seis as canções compostas por Vianinha com Carlos Lyra para *A mais valia*: A paga; Canção da farinha; Valsa do feliz; Hei de vencer; Gingle do velostec; O melhor, Mais bonito é morrer. Na ópera e na opereta, a maioria dos atores, para se apresentar ao público e situar a personagem no enredo, entra em cena cantando recitativos. Essa prática denominada coplas (*couplets*) de apresentação é feita em pequenas peças em verso a serem cantados que faziam parte do texto dramatúrgico. Além das coplas, havia as canções, danças, números musicais de maior porte (apoteoses) ou grupos formados por duetos ou tercetos. As apoteoses em geral encerravam o ato ou o espetáculo sem ter a função de gancho para o próximo ato como os *finales* da ópera.⁶⁸

Dois momentos na peça marcam no texto a cena anti-realista:

Atenção vai começar a função!
 Não será o melhor espetáculo da terra,
 [...]

queremos fazer vocês rirem
 da graça que ninguém tem.
 titio e titia não brigarão,
 nenhuma dona maria vai chorar,
 titio, titia
 dona maria
 estão cansados de brigar,
 desistiram de chorar.
 estão todos na rua pensando como chegamos até aqui com sono,
 língua de fora,
 camisa poída e a vontade deitando
 só nos velhos palcos se choram, se brigam
 os deslembados que a vida é gastada na rua

⁶⁷ VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade de Campinas, 1991, p. 31.

⁶⁸ Idem, *ibidem*, p. 155.

com jornal, promissória, remédio, trator,
 porta-avião, saudade, gravata, salsicha, canhão.
 procuramos outro caminho
 mesmo enterrado, em graça, raivudo
 para deixar de chorar porque o pinico furou,
 pneu estourou
 caneta tem rabo
 vovó não gosta de nabo.
 somos poucos,
 eu, eu, abreu, Romeu, tadeu, dirceu, zé bedeu
 edivirges, seixas, rosário.
 José não veio com dor na espinha,
 André faltou por que deflorou a vizinha.
 Então é fazer papéis à mão cheia:
 Mudo de roupa sou bom, sou mau, sou gago
 Sou quatro, mocinho, fico na fila
 Atenção!
 Vai começar a função!
 Não será o melhor espetáculo da terra!
 Mas será do melhor de todos nós.⁶⁹

Mostrando que vão fazer diversas personagens, os componentes do elenco revelam ao público que são atores em cena e que não estão “vivendo” estas personagens. As falas “eu, eu, Abreu, Romeu...” e “Mudo de roupa sou bom, sou mau, sou gago” evidenciam que as funções serão múltiplas em cena. As personagens comentam sobre o espetáculo, dando indicações e causando um efeito de distanciamento em relação à própria personagem:

SUJEITO – Com licença. Como a peça, escrita por um principiante tem explicação que não acaba nunca e muito pouco riso, eu fui encarregado pela companhia de fazer alguma graça aos senhores para levantar o ânimo do público. (Dá três pulinhos com a cara mais séria do mundo). Muito obrigado.⁷⁰

D4 –No começo dessa peça, um homem muito rico, de muito bom [...] ⁷¹

Essas falas indicam que o autor quis enfatizar que se tratava de uma peça teatral. Certamente, do ponto de vista estético, sua intenção era promover o distanciamento a que nos referimos antes.

⁶⁹ VIANNA FILHO, Oduvaldo. A mais-valia vai acabar, seu Edgar, op. cit., p. 224-225.

⁷⁰ Ibidem, p. 260.

⁷¹ Idem, ibidem, p. 253.

A primeira rubrica de D2 sugere que ele ri de tudo. Na narrativa dramática ele simbolizaria, na teoria marxista, o sujeito histórico que, a partir da experiência empírica da realidade que o cerca, busca o processo de tomada de consciência.

BARBEIRO 1 – Enguiçou.

D4 – Obrigado. Mas tem gente que ganha e não perde e tem cueca, peru, não come angu e não tem vontade de descobrir! Eu vou descobrir mais só com a minha cabeça, meus olhos, minha vidinha amarela... Eu descobri, bibi! A gente pode descobrir as coisas atrás do jeitão mentiroso que elas têm, Belém bem, bem⁷²

A explicação marcada por esse processo na peça pode ser evidenciada a partir da própria fala de Vianinha quando ele justifica por que se voltou para o estudo da obra de Marx e não de outros filósofos que trataram deste tema: o conceito de mais-valia:

Nós fazemos um teatro determinista que se basta em seguir os processos e causas de um fato inevitável. Nada mais. Determinismos dos puros... Por que Marx? Por que estudar Marx e não Bergson? [...] Mas estudar Bergson? Também não nos basta. Então vamos estudar aquela filosofia que mais vem de encontro à nossa sensação apriorística e empírica da realidade. Vamos estudar o filósofo que funda sua filosofia em cima das relações de produção do homem e em cima da alienação. [...] Vamos a Marx. Não para esquematizar nossas ações, mas ao contrário: para liberá-las. Estou certo que nem esses motivos são suficientes. Só detesto que se deixe de estudar Marx por qualquer tipo de prevenção. Nós não somos débeis mentais, também. Se me convencerem da importância de Bergson, vamos a ele. Mas se, para nós, tudo isso que está acontecendo reside principalmente na mais-valia, na *standard-oil* etc., adeus Bergson. [...] Vamos começar pelo pai de todos, não pelo jardineiro.⁷³

⁷² Idem, *ibidem*, p. 253.

⁷³ VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Alienação e irresponsabilidade*. In: PEIXOTO, Fernando (org.) *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 61.

A COMÉDIA “CIA TEATRAL AMAFEU DE BRUSSO”: UMA SÁTIRA DAS CONDIÇÕES DO TEATRO

A televisão brasileira levou, desde seu início, textos dramatúrgicos para o vídeo, ora sob a forma de narrativas “fechadas” (teleteatros), ora sob a forma das narrativas seriadas (telenovelas). No entanto, essa adaptação de textos dramáticos já estava presente na experiência do rádio no Brasil. A vinculação da TV com o rádio foi, portanto, decisiva para o contexto do teleteatro⁷⁴:

Quando da implantação da TV no Brasil, Chateaubriand chama Demirval Costa Lima para o cargo de diretor artístico, cargo idêntico ao qual ocupava nas rádios Tupi e Difusora de São Paulo. Como assistente, Chateaubriand convida o jovem Cassiano Gabus Mendes que também havia iniciado sua carreira no rádio, escrevendo, dirigindo e fazendo a sonoplastia para peças de radioteatro.⁷⁵

A radionovela (narrativa seriada) e o radioteatro (narrativa levada ao ar de uma única vez, com duração de aproximadamente uma hora, que conta uma história do começo ao fim) foram importantes experiências que posteriormente, ganhando nova linguagem, constituíram o “modelo matriz” desenvolvido na TV. Cumpre notar que essa mudança de *medium* de massa forma a especificidade da TV como linguagem. A atriz Laura Cardoso afirma que esse procedimento adaptatório de parte de quem estava no rádio se deu em geral de maneira tranquila, mas revela em seu discurso uma técnica diferenciada nessas linguagens:

Então a gente não teve tanta dificuldade, lógico que era um veículo diferente, no rádio você está com um microfone na tua frente você vai só soltando a voz, na voz é que você tem que emitir várias expressões e no vídeo não, você tem que mostrar com o corpo, com a cara, com

⁷⁴ Os programas de teleteatro tiveram um papel importante na programação de TV nos anos 1950 e início da década de 1960. MATTOS, David José Lessa (org.). *Pioneiros do rádio e da TV no Brasil: depoimentos à pró-tv*. São Paulo: Códex, 2004, p. 11.

Álvaro de Moya relata que “o teleteatro que fazíamos era feito com textos brasileiros, a trilha sonora era só com música brasileira, os artistas brasileiros participavam de toda programação e havia entre nós um certo orgulho de levarmos ao ar a cultura e a arte de nosso país”. MATTOS, David José Lessa (org.). *Pioneiros do rádio e da TV no Brasil*, op. cit., p. 36.

⁷⁵ PEREIRA, Sidênia Freire. *O teleteatro da TV Tupi de São Paulo: origens e contribuições na teledramaturgia nacional*. 2004. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Departamento de Comunicações e Artes, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004, p. 21.

as mãos o sentido do que você está dizendo, não é verdade? Você tem que expressar o que você está dizendo.⁷⁶

Apesar da experiência do rádio⁷⁷ ter sido fundamental para o teleteatro, é importante ponderar que o teleteatro não é simplesmente o teatro televisionado⁷⁸. A adaptação do texto teatral para a tevê requer, do ponto de vista do diretor⁷⁹, outro domínio técnico (marcação de cena, câmera) e, do ponto de vista do ator — como comentou Cardoso em relação ao rádio — outro tipo de linguagem. Expressão facial, gestualidade, voz, movimentação, enfim, tanto o rádio quanto a tevê e o teatro exigem técnicas de representação diferenciadas.

O conceito de teleteatro nasce nos primórdios da televisão para designar não um mero “teatro filmado”, mas aquilo que a televisão e o teatro têm em comum: a possibilidade de construir uma ficção em tempo presente, com os atores atuando ao vivo durante uma ou duas horas, sem possibilidade de repetição ou eliminação de erros. Os diretores que levaram sangue novo e experimentalismo ao cinema norte-americano nos anos 60 (Sidney Lumet, John Frankenheimer, Arthur Penn, Bob Rafelson, Robert Altman, etc) passaram todos pelo batismo de fogo do teleteatro ao vivo na década anterior [...].⁸⁰

A figura do diretor congregou essa transformação de linguagem, haja vista que, se por um lado tinha-se o diretor artístico que executava funções apoiadas mais propriamente na técnica teatral, por outro, o diretor de tevê desenvolvia técnicas

⁷⁶ CARDOSO, Laura. Entrevista concedida a Sidênia Freire Pereira em 30 de abril de 2003. In: PEREIRA, Sidênia Freire. *O teleteatro da TV Tupi de São Paulo*, op. cit., p. 35.

⁷⁷ Sobre rádio e dramaturgia, consultar: FERRAZ, Nivaldo. *Humor no rádio brasileiro: significado psicossocial, formulação humorística e representação do cômico*. 2001. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001; FAOUR, Rodrigo. *Revista do rádio, cultura, fuxico e moral dos anos dourados*. Rio de Janeiro: Relumé-Dumará, 2002; SILVA, Flávio Luiz Porto. *Rádio em revista: os caminhos do teatro de revista no rádio das décadas de 20 e 30*. 2005. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

⁷⁸ Em depoimento para Fernando Peixoto, Gianfrancesco Guarnieri diz que, em seu início, o teleteatro era simplesmente o teatro televisionado, construindo uma interpretação evolutiva dessa teledramaturgia, a partir da distinção entre o teleteatro produzido nos anos 1950 e os especiais e adaptações de “clássicos” do teatro para a tevê, a partir da década de 1960. Cf.: GUARNIERI, Gianfrancesco. Entrevista a Fernando Peixoto. In: PEIXOTO, Fernando (org.). *Teatro de Gianfrancesco Guarnieri: textos para televisão*. São Paulo: Hucitec/Ed. da USP, 1988, p. 12-13.

⁷⁹ Cf.: MATTOS, David José Lessa (org.). *Pioneiros do rádio e da TV no Brasil*, op. cit., p. 29.

⁸⁰ MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. 4. ed. São Paulo: Senac, 2005, p. 58.

Ver também: PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998, p. 25-26.

pautadas nas estéticas, cinematográfica e radiofônica, construindo um repertório singular da linguagem televisiva:

Naqueles primeiros tempos da televisão, os programas de teleteatro tinham dois diretores: o diretor artístico, que comandava a equipe artística (cenógrafo, sonoplasta, figurinista, maquiador, atores, atrizes, etc.) e o que era responsável pelo texto e pela direção dos atores nas cenas; e o diretor de TV, que comandava a equipe técnica (cameramen, iluminadores, operadores de som, técnicos de áudio, técnicos de vídeo, contra-regra, diretor de estúdio, etc.) e que era responsável pela seleção das imagens colocadas no ar. Nos programas de teleteatro, o trabalho primordialmente técnico do diretor de TV tinha também importância artística, fazendo com que ele se tornasse um dos responsáveis pela direção-geral do espetáculo, ao lado do diretor artístico. Foi na TV Tupi, no programa *TV de Vanguarda*, que se estabeleceu a fórmula de dois diretores para o teleteatro.⁸¹

As preocupações de Vianinha com o universo da produção cultural, que o levaram a refletir sobre a obra, sua produção e recepção, estão presentes como temário da sua dramaturgia. Já no início da década de 1960, ele apresenta um texto teatral que tem como foco as dificuldades de produção de uma companhia teatral.

A comédia *Cia Teatral Amafeu de Brusso*⁸², escrita originalmente para a TV Excelsior⁸³, apresentada na Tv em 1961, período em que Vianinha estava à frente do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE). Foi sua

⁸¹ MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*, op. cit.

⁸² As discussões aqui feitas levarão em conta o texto teatral e não a adaptação televisiva.

⁸³ Conferir os seguintes trabalhos: BRITTO, Sérgio. *Fábrica de ilusão: 50 anos de teatro*. Rio de Janeiro: Funarte/Salamandra, 1996.

COSTA, Alcir Henrique da; SIMÕES, Inimá Ferreira; KEHL, Maria Rita. *Um país no ar: a história da TV brasileira em 3 canais*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

FERNANDES, Ismael. *Memória da telenovela brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

FEDERICO, Maria Elvira. *História da comunicação do rádio e da TV no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1982.

HAMBURGER, Esther. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

SAMPAIO, Mário Ferraz. *História do Rádio e da Televisão no Brasil e no Mundo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

MOYA, Álvaro de. *Glória in Excelsior: ascensão, apogeu e queda do maior sucesso da televisão brasileira*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

primeira experiência com o teleteatro⁸⁴, em março de 1961, Dividida em três atos, narra a história de uma companhia teatral que tem dificuldades para conseguir financiamento e encenar suas peças. Amafeu é ator e dono da Cia Amafeu de Brusso e Félix é o diretor da companhia.

O texto apresenta os impasses de uma companhia teatral independente que oscila entre os ideais de seus membros — principalmente de Félix — e a carência de apoio econômico para subsistir. O conflito de tom farsesco⁸⁵ gira em torno das artimanhas e engodos entre Amafeu, dono da companhia, interessado em convencer o diretor Félix a produzir peças que dêem dinheiro. Para isso Amafeu será capaz até mesmo de vender a esposa a um comendador para obter financiamento.

AMAFEU – O Comendador gosta muito de você.

ENEIDA – Nunca falou comigo, é...

AMAFEU – Ele me disse.

ENEIDA – Aquele velho.

AMAFEU – Não é tão velho assim. Se você falasse com ele, era bem capaz da gente conseguir um alívio...

ENEIDA – Você acha?

AMAFEU – Claro.

⁸⁴ Sobre o teleteatro conferir os trabalhos:

PORTO E SILVA, Flávio Luis (coord.). *O Teleteatro Paulista nas Décadas de 50 e 60*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Documentação e Informação sobre a Arte Brasileira Contemporânea, Idart, 1981. (Cadernos, 4).

PEREIRA, Sidênia Freire. *O teleteatro da TV Tupi de São Paulo*, op. cit.

FARIA, Maria Cristina Brandão de. *Teleteatro: fenômeno singular da televisão brasileira*. UNESCO - Congresso Multidisciplinar de Comunicação para o Desenvolvimento Regional. São Bernardo do Campo/SP. Brasil, 9 a 11 de outubro de 2006. Universidade Metodista de São Paulo, Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora. Disponível em: <http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/6/61/GT2-_CELACOM-_02-_Teleteatro-_Maria_Cristina.pdf> Acesso em: 29 ago. 2010.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*, op. cit.

CARDOSO, João Batista Freitas. *O Cenário Televisivo: linguagens múltiplas fragmentadas*. 2006. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia Helena Simões; RAMOS José; ORTIZ, Mário. *Telenovela, história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

⁸⁵ MACHADO, Irley. A farsa: um gênero medieval. *OuvirOUver*. Uberlândia: Edufu, v. 5, p. 122-137, 2009. “Uma das características mais importantes da farsa é a artimanha, a trapaça. É sempre necessário que alguém seja enganado, logrado e que esta trapaça recaia sobre o próprio trapaceiro, para que a farsa seja inteiramente cumprida. Na farsa acontece encontrarmos pinturas de personagens excepcionais, como Pathelin, por exemplo, entretanto não há conflitos entre as categorias de personagens: o bobo e o esperto, o fraco e o poderoso. Produz-se até mesmo uma inversão de papéis e de categorias, e o idiota pode tornar-se esperto por força das circunstâncias”. Cf.: *Ibidem*, p. 130.

ENEIDA – Então amanhã vou no escritório dele!

AMAFEU – É.

ENEIDA – O que foi, meu bem?

AMAFEU – No escritório tem tanta gente...

ENEIDA – E daí?

AMAFEU – Falar só não adianta. Falar, falo eu...⁸⁶

Logo de início Félix aparece inconformado, perguntando repetidas vezes a Jota e Jota se ele havia mesmo ganhado o prêmio de melhor autor nacional. Depois de confirmar que sim, Félix revela não saber como Jota havia recebido tal prêmio, pois para ele este era um imbecil. A aparição de Amafeu em cena é o momento da apresentação do primeiro motivo da trama: a dificuldade econômica da companhia. Amafeu chega com sua esposa Eneida Pirajá e anuncia a questão que será a demarcação do texto:

AMAFEU – Não há dinheiro, Asolégio, Asolégio. Asolégio, vou repetir mais devagar: não há dinheiro. Ele não pode suspender a publicidade! Diga que eu tenho crupe. Que tenho catapora...

[...]

AMAFEU – Amafeu de Brusso. Não há dinheiro, seu Joaquim. Seu que seu filho está doente; sei que está passando mal, mas... Não está passando mal. Estimo. O senhor espera a bilheteria de sábado e domingo. Muita gente gosta de ver o Hamlet, sim senhor [...]⁸⁷

Esse trecho está voltado diretamente para a introdução do tema das dificuldades financeiras da companhia teatral. A problemática é a rigor a sobrevivência do teatro independente, os dramas de uma companhia teatral “desde a falta de patrocínio, que leva seus integrantes a humilhações em instituições de fomento cultural, até os conflitos humanos gerados pela inveja e ambição pessoal”⁸⁸. São inúmeras as cenas que reforçam essa situação. No entanto, a questão financeira não determina apenas a sobrevivência do grupo, mas a maneira como ela será garantida. Nesse embate, entram em contraposição as opiniões de Amafeu, que quer colocar em cena o espetáculo que maior lucro dará ao grupo, e de Felix, que reluta em dirigir textos nos quais ele não acredita:

⁸⁶ VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Cia Teatral Amafeu de Brusso*. Cópia digitalizada no Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – Nehac. Universidade Federal de Uberlândia (UFU-MG), p. 15.

⁸⁷ Ibidem, p. 3.

⁸⁸ AMAFEU, A estréia de um Vianinha bem-humorado. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 15 de maio de 1985.

FÉLIX – Vou vender cebola, AMAFEU. Vou ser mecânico de patinete; mas não me vendo. Não adianta chantagem comigo. Eu tenho fome só na minha cabeça, AMAFEU. Só idéia é que eu preciso. Vou embora. Me paga o que me deve.

AMAFEU – Não tenho dinheiro.

FÉLIX – Me paga o que me deve.

AMAFEU – Não grita comigo!

FÉLIX – Vou apanhar dinheiro na bilheteria. Vou assaltar a bilheteria!⁸⁹

Uma questão que deve ser levada em consideração é a própria forma como a peça se estrutura, o metateatro⁹⁰, que rompe a ilusão dramática “As formas completas de metateatro provocam reflexões estéticas acerca do fenômeno teatral, promovem a ruptura da ilusão dramática, discutem as relações da representação artística com o real e geram o efeito de distanciamento crítico”⁹¹. A representação dentro da representação possibilita, em *Cia Teatral Amafeu*, uma dupla função crítica: por um lado, uma paródia dos textos vanguardistas e, por outro, a sátira às tentativas de sobrevivência do meio artístico na realidade brasileira. As condições materiais às quais o teatro é submetido pelo custo da produção conduzem a uma discussão sobre a infra-estrutura do teatro engendrada dentro da própria ficção. Nesse sentido, na construção de *Cia Teatral Amafeu* o metateatro é um elemento essencial como recurso de distanciamento necessário nesse contexto para se colocar a questão sob o ponto de vista da comédia.

As características do cômico em *Cia Teatral Amafeu de Brusso* são dadas de início pelo título da peça, determinado a partir do nome do dono da companhia. Ao

⁸⁹ VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Cia Teatral Amafeu de Brusso*. Op. Cit., p. 4-5.

⁹⁰ *Cia Teatral Amafeu de Brusso* é um metateatro em sua forma completa. De acordo com Sonia Aparecida Vido Pascolati, Schmeling “divide as ocorrências do teatro dentro do teatro em dois grupos: as formas completas e as periféricas. As formas completas são aquelas que visam ao *jeu dans le jeu* (representação *dentro da* representação ou peça por encaixe), ou seja, peças nas quais outras se encaixam, caracterizando a autêntica *mise en abyme*. É o caso de peça dentro da peça com coincidência ou não dos atores de primeiro e segundo níveis ou de peças cujos personagens/ atores se desdobram em papéis diferentes na peça moldura e na peça encaixada. Como exemplos, pode-se mencionar *Hamlet* de Shakespeare, peça na qual não há coincidência entre os atores/ personagens que representam a peça moldura – o drama de Hamlet – e a peça encaixada, drama representado pelos atores de uma trupe que passa pelo palácio real. Um exemplo de peça em que os atores são os mesmos representando personagens da peça moldura e da peça encaixada é *A decisão*, de Bertolt Brecht, na qual emissários do partido comunista têm de representar os motivos que os levaram a eliminar um companheiro”. Cf.: PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. *Metateatro: inserção do discurso crítico no texto dramático*. 1a JIED – Jornada Internacional de Estudos do Discurso. 27, 28 e 29 de março de 2008, p. 513-522. Disponível em: <<http://www.dle.uem.br/jied/pdf/METATEATRO%20pascolati.pdf>>. Acesso em: 14 nov. 2010.

⁹¹ Idem, *ibidem*.

caráter despótico e traiçoeiro de Amafeu é contraposto o ridículo do nome Amafeu de Brusso, que indica uma dubiedade sugerida pela associação com “Amafeu de Bruço”. Assim, o próprio título anula o argumento de Amafeu como alguém que deve ser levado a sério. O trocadilho não é apenas uma transposição do sentido próprio da palavra para o sentido figurado, mas uma forma de Vianinha caricaturar Amafeu, dando a ele um caráter cômico. A cena em que o Sujeitinho do governo entra para falar com os atores da companhia demonstra esse instrumento lingüístico na comicidade do texto:

SUJEITINHO – Desculpem a demora.
 AMAFEU – Ora.
 AMAFALDA – Demora? Que demora?
 SALATIEL – Nem tive tempo de contar.
 AMAFALDA – O senhor deve ter tantas ocupações!
 AMAFEU – Nós somos da Cia. Amafeu de Brusso.
 SUJEITINHO – AMAFEU como?
 AMAFEU – AMAFEU DE BRUSSO.
 SUJEITINHO – Pois não.
 AMAFEU – E nós trouxemos um plano de atividades para um ano...
 SUJEITINHO – AMAFEU DE BRUSSO o que é?
 AMAFEU – Sou eu.
 SUJEITINHO – Ah, Claro. Muito prazer.⁹²

A situação é risível porque Amafeu, de sujeito que zomba, transforma-se em objeto de zombaria. Sujeitinho, mais adiante, diz que vai encaminhar ao governo o plano de atividades da companhia:

SUJEITINHO – Vou encaminhar isto hoje mesmo ao governo, senhor AMAFEU DE COSTAS. A cultura nos interessa muito. Ainda ontem encaminhei um auxílio para uma associação que se dedica à cultura de abelhas. A cultura é – como diria melhor? - ... é uma coisa muito interessante, senhor Amafeu de Costas...⁹³

A comicidade em relação a esta personagem é ativada tanto pela maneira como Sujeitinho zomba do nome de Amafeu quanto pelo trocadilho da palavra cultura que revela um desentendimento dele em relação ao tema ali tratado. A narrativa indica vários momentos em que Amafeu ridiculariza os outros, inclusive sua mulher. Assim, o

⁹² VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Cia Teatral Amafeu de Brusso*. Op. Cit., p. 12-13.

⁹³ *Ibidem*, p. 14.

trocadilho de seu nome funciona como um brinquedo que se contrapõe ao desprezo ridicularizante de Amafeu à maneira de representar de Eneida:

AMAFEU – Eneida Pirajá... sua Ofélia não é boa.
 Eneida – Ah, sai prá lá. Não vem descarregar encima de mim agora. Não sou depósito.
 AMAFEU – O Hamlet não faz sucesso, ninguém vai ao teatro, o bilheteiro tem tempo de jogar víspera na bilheteria; porque sua Ofélia não é boa...
 ENEIDA – Você disse que era...
 AMAFEU – Disse prá mimar. Sua Ofélia não existe. É uma Ofélia com uma pedra no rim...⁹⁴

Em seguida, quando Eneida começa a chorar, Amafeu se diz arrependido do que falou e a acalma dizendo que na verdade ela é ótima e que ele é que está nervoso por conta da crise do teatro: “querem acabar com a arte. Vão abrir fábricas de maisena e mandiopã em todos os teatro”⁹⁵. No entanto, a impressão de ser doce e amável é logo adiante desapontada, quando Eneida pede desculpas pelo ocorrido e ele, hesitante, pergunta se são pela Ofélia as desculpas.

ENEIDA – Não arranhou nada com o Banco? Você precisa descansar, Amafeu. Me desculpa?
 AMAFEU – Por você ter feito mal a Ofélia?⁹⁶

O jogo de linguagem causa o riso. Pedir desculpas por uma colocação e logo em seguida “confundir” com o que havia dito anteriormente desmascara a mentira de Amafeu. Preocupado com os destinos da companhia, ele usa de um tom zombeteiro para fazer uma crítica em relação à arte pura, argumentando que “puro nesse mundo nem leite de vaca”⁹⁷.

Disposto a lesar Félix, Amafeu é capaz de vender a própria esposa a um comendador endinheirado para conseguir recursos para a companhia. Eneida se casa com o comendador e vai embora com ele. Amafeu resolve então montar a peça que Félix tanto recusou do autor Jota e Jota e durante os ensaios se interessa pelo papel do

⁹⁴ Ibidem, p. 4.

⁹⁵ Ibidem, p. 5.

⁹⁶ Ibidem, p. 5.

⁹⁷ Ibidem, p. 8.

Miguelinho, que está sendo representado por Oiginaldo (ator). Na condição de dono da companhia, ele quer o papel de Oiginaldo e constrói uma cilada para que o outro possa faltar aos ensaios:

AMAFEU – (COM VOZ DE MULHER) Alô? Por favor, minha senhora. Podia dar um recado para o senhor Oiginaldo. É. O vizinho. É a tia dele. A senhora mande avisar que eu estou passando mal. É. Para ele vir até Campinas hoje mesmo. Sem falta. É. Não sei se agüento mais meia hora. Mas diga que vou ficar agüentando... Ai. Muito obrigada. Como? Chá de laranjeira? Vou tomar. Muito obrigada.⁹⁸

A armação de Amafeu não dá muitos resultados, porque Oiginaldo retorna sem entender o ocorrido. No entanto, em uma discussão com Félix sobre a qualidade do texto teatral, Amafalda fala que se um espetáculo não está bom é porque o diretor também não vai bem e isso faz com que Félix a mande calar a boca. Amafalda se demite da companhia junto com Salatiel. Nesse ato, Félix, de forma decidida, manda-os embora, mas Amafeu diz que o dono da companhia é ele, cabendo a ele essa decisão. Félix se demite. Sem titubear, Amafeu diz:

AMAFEU – Já que você insiste...
FÉLIX – Não. Eu fico.
AMAFEU – Não posso aceitar esse sacrifício, Félix.
FÉLIX – Que sacrifício? Preciso comer, não é?
AMAFEU – Por mim. Sabe eu quero bem você, Félix. São eles...⁹⁹

Quando Félix se arruma para ir embora descobre que todas as intrigas foram causadas por Amafeu, que nem o autor Jota nem os atores haviam falado mal dele. Félix sai da companhia, mas antes dá um soco em Amafeu, que começa a dirigir a peça. A direção não funciona bem e ele acaba ficando sem a personagem que cobiçava:

SUZANA – Não deu certo, não é?
AMAFEU – O que?
SUZANA – Você fez tanta coisa. Mandou o Félix embora, decorou o papel... e acabou sem fazer o Miguelinho...¹⁰⁰

⁹⁸ Ibidem, p. 31.

⁹⁹ Ibidem, p. 98.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 39.

A seqüência do enredo revela que Amafeu engana, mente, ludibria, mas para aquele que aplica o golpe há o retorno da ação. Assim, ele sofre o retorno direto da ação: são reveladas suas artimanhas e os enganados não se sujeitam a continuar no espetáculo. Quando ficam somente Amafeu e Suzana em cena, a comicidade se dá pela ridicularização do corpo de Amafeu e de sua tentativa de suicídio. A situação se torna engraçada porque Suzana expõe o ridículo de Amafeu, que tenta se matar com pólvora seca. Por fim, o grotesco surge na peça, novamente na fala de Suzana, quando ela aponta uma característica física marcante de Amafeu (o tamanho da barriga), depreciando-o pelas formas exageradas do corpo e incitando um riso de zombaria:

SUZANA – É pólvora seca, Amafeu. Você sabe melhor do que eu. Volta logo prá casa. Não para no meio do caminho prá comer chocolate que aumenta a barriga...

AMAFEU – Barriga? Quem é que tem barriga? AMAFEU DE BRUSSO não tem barriga. Artista não tem barriga: Cambachirras. Bastaqueras.¹⁰¹

Eneida já havia ironizado o corpo de Amafeu, falando que não dava para ele encenar o Hamlet porque “Hamlet não tem barriga”¹⁰². Acentuar a barriga avantajada de Amafeu é um recurso cômico pela ampliação do traço físico que, nesse caso, causa uma exclusão pelo efeito do ridículo da personagem¹⁰³, pois a disformidade do traço físico apontado na personagem a desqualifica para atuação em papéis no teatro; afinal, Hamlet não tem barriga, nem artista. É como se a disformidade física fosse um reflexo da disformidade moral.

Neste texto Vianinha cria uma situação em que se discutem experimentos estéticos a partir de um antropomorfismo em cena. Amafeu, em busca de financiamento para montagem de espetáculo, procura dona Clotilde Quiroga, que fará um empréstimo em banco para a companhia, mas antes ela faria a leitura de um texto seu para a companhia apresentar. A cena remete ao grotesco que extrapola os limites da realidade e se volta ao fantástico:

¹⁰¹ Ibidem, p. 40.

¹⁰² Ibidem, p. 5.

¹⁰³ Para Vladimir Propp se a obesidade for decorrente de um defeito moral, a pessoa obesa, doente nos termos de Propp, pode ser motivadora do ridículo. O cômico, por sua vez, “não está nem na natureza física, nem na natureza espiritual do doente. Ela se encontra numa correlação das duas, onde a natureza física põe a nu os defeitos de natureza espiritual do doente”. Cf.: PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992, p. 46.

CLOTILDE: (RINDO) Cena final. Entram a pedra e a saudade. PEDRA (COM CURIOSIDADE) Quem sois? SAUDADE: Sou a Saudade. PEDRA: (PROCURANDO LEMBRAR-SE) Nunca ouvi falar de vós. SAUDADE: As pedras não têm saudade. Só moro no coração dos homens. PEDRA: Não tenho coração. Não passo de uma pedra. SAUDADE (AFLITA) Choras? (A PEDRA TENTA ESCONDER SUAS LÁGRIMAS. DEBALDE) SAUDADE: Choras. PEDRA: Ser pedra não é só duro. É triste. SAUDADE: (COM UM SORRISO DE BENEVOLÊNCIA) Como te enganas, amiga pedra. Conheço o coração dos homens: são pequenos. Mal caibo dentro. (PERGUNTA AO AUDITÓRIO) É caibo ou cabo?

AMAFALDA – Não sei. Cabo fica mais bonito.

CLOTILDE – Mal cabo dentro. Enquanto tu: não sofres e ajudas a natureza. PEDRA: (UM FIO DE VOZ) Como? (SAUDADE BATE PALMAS. ENTRAM OS COGUMELOS) SAUDADE: Viveríeis se não fossem as pedras? CORO DOS COGUMELOS: Não. SAUDADE: Viste? Vive para sempre sem coração, porque só no coração mora a saudade. (A SAUDADE SE VAI. A PEDRA E OS COGUMELOS DIZEM ADEUS) Fim da história de uma pobre pedra.¹⁰⁴

A utilização de um diálogo antropomórfico ajuda a manter o tom abstrato e o riso pela banalidade da história da pobre pedra destinada a viver sem coração. Esses elementos estabelecem uma base que divide a companhia. Amafeu, de um lado, tenta remediar a situação, utilizando-se da ironia, tentando demonstrar o interesse da companhia pela peça:

AMAFEU – Gostaria muito de montar a sua peça, dona Clotilde. Agora... não sei se é a época apropriada.

AMAFALDA – É. Muito calor, não é?

AMAFEU – Não é por causa do calor. É... é... a companhia começou agora: montamos a peça de estréia só. Não sei se poderíamos nos lançar já a uma experimentação de vanguarda como essa¹⁰⁵.

Por outro lado, Félix, que não se submete ao que não considera boa arte, diz diretamente que a peça de Clotilde é mole: “Parece feita de leite condensado”¹⁰⁶, que “A peça me lembrou muito uma galinha d’angola... tô fraca... tô fraca...” e, mais adiante,

¹⁰⁴ VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Cia Teatral Amafeu de Brusso*. Op. Cit., p. 9.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 10.

¹⁰⁶ Ibidem, p. 09.

satiriza dizendo que “prá ser artista não é preciso ser idiota, não, madame”¹⁰⁷. A sátira, ao estilo como a peça foi escrita, é um ativador cômico direto ao rebaixamento do vanguardismo. O diálogo se estabelece por meio da ironia de Amafeu para escamotear a realidade, num tom de esperteza, e da sátira de Félix que ridiculariza a escrita da peça. Se no pré-1964, no momento em que Vianinha escreveu *Cia Teatral Amafeu de Brusso*, era possível estabelecer essa ridicularização por meio do debate entre arte pura e arte comercial, no pós-1964 Vianinha redimensionou essa concepção. Em 1968 Vianinha assume, no texto *Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém*, que no regime ditatorial não é possível mais ridicularizar qualquer tipo de produção artística:

Na verdade, a contradição principal é a do teatro, como um todo, contra a política de cultura dos governos nos países subdesenvolvidos. Não estamos querendo dizer com isso, que de agora em diante, a classe teatral deve viver num mar de rosas. Claro, as posições estéticas devem ser afirmadas, aprofundadas, defendidas, mantidas na sua independência; porém reconhecendo, proclamando, defendendo, precisando das conquistas estéticas alcançadas no outro setor. A luta pela vanguarda não é uma corrida. Me parece que vanguarda é ser expressão de todos que, de uma ou outra maneira, almejam determinadas e decisivas conquistas a cada determinado momento.

A noção de luta entre um teatro de “esquerda”, um teatro “esteticista” e um teatro “comercial”, no Brasil de hoje, com o homem de teatro esmagado, quase impotente e revoltado, é absurda¹⁰⁸ (grifos nossos).

No entanto, é interessante observar que no momento anterior ao golpe, ocasião em que as liberdades democráticas não haviam sido suprimidas, a crítica da “arte pela arte” é apresentada em *Cia Teatral Amafeu...* pelo grotesco¹⁰⁹. Na construção da cena da leitura da peça antropomórfica, Vianinha revela a crítica do abstracionismo que ele faz

¹⁰⁷ Ibidem, p. 10.

¹⁰⁸ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém. In: PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha: teatro, televisão e política*, op. cit., p. 124.

¹⁰⁹ “Grotesco é aquilo que é cômico por um efeito caricatural burlesco e estranho. Cria o disforme e o horrível por um lado; por outro o cômico e o bufo. A forma de expressão por excelência do grotesco: exagero premeditado, desfiguração da natureza, insistência sobre o lado sensível e material das formas. As razões da deformação grotesca são extremamente variáveis, desde o simples gosto pelo efeito cômico gratuito, até a sátira política ou filosófica. O grotesco está estritamente associado ao trágico-cômico, mantém um equilíbrio instável entre o risível e o trágico, cada gênero pressupondo seu contrário para não cristalizar numa atitude definitiva”. PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 188-189. Já para Muniz Sodré e Raquel Paiva, é “um tipo de criação que às vezes se confunde com as manifestações fantasiosas da imaginação e que quase sempre nos faz rir”. SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002, p. 19.

ao vanguardismo no período do pré-1964. De forma jocosa, representa a vanguarda no universo do grotesco¹¹⁰.

A arte abstrata¹¹¹ era criticada por Vianinha não conseguir colocar os problemas da arte e da cultura dentro de uma perspectiva que se considerava nacional. A crítica era feita a partir de uma idéia de abstração onde a linguagem não possuía raízes, sobretudo nacionais.

FÉLIX – Arranjar dinheiro assim, AMAFEU, é melhor assaltar um banco. Pelo menos, não é tão chato...¹¹²

A atitude de Félix propicia, por seu posicionamento em relação ao campo da produção cultural e aos critérios estabelecidos, uma crítica à maneira pela qual, para sobreviver em meio a essa situação, os grupos reduzem a qualidade artística para operacionalizar a relação produção e investimento.

FÉLIX – (EIS A MORAL DA PEÇA) Não, minha gente. Tenho mesmo que ir embora. Não se faz teatro pra companhia subsistir. Teatro não pode ser emprego; teatro é empregado. Quando o teatro engole a gente, morreu; porque ele não sabe falar sozinho...¹¹³

Uma questão que está posta aí e que instiga discussões sobre a produção cultural é: qual imperativo deve guiar a tomada de decisão na produção cultural? Os valores artísticos sugeridos por Félix? Ou a organização deve usar a cultura para perseguir os objetivos dos imperativos comerciais? A tensão entre estes que lutam para se manter leais aos valores artísticos gera forte embate entre Félix e Amafeu.

Importante função da *Cia Amafeu de Brusso* está em revelar a organização dos meios culturais e os conflitos existentes no domínio da arte que precisa lidar com uma

¹¹⁰ Reforçamos o redimensionamento pós-1964 que Vianinha que antes considerava apenas a vanguarda no sentido de estabelecer uma crítica à autonomia da arte, nesse momento “falava em dois tipos de vanguarda – a que privilegiava a arte pela arte e a que queria poetizar a realidade e conhecê-la profundamente para transformá-la”. Cf.: MORAES, Denis de. *Vianinha: Cúmplice de uma Paixão*. 355. Conferir também a análise que Vianinha faz sobre a vanguarda estética e política em 1974 em: VIANNA FILHO, Oduvaldo. Entrevista e Luís Werneck Vianna. . In: PEIXOTO, Fernando. (org.) *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 165-168.

¹¹¹ Conferir, de 1960, o texto *Alienação e irresponsabilidade*. VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Alienação e irresponsabilidade*. In: PEIXOTO, Fernando. (org.), op. cit., p. 53-63.

¹¹² VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Cia Teatral Amafeu de Brusso*. Op. Cit., p. 11.

¹¹³ Ibidem, p. 30.

economia de mercado. A polarização entre arte de mercado (Amafeu) e arte pura (Félix) resulta na extinção da companhia. Vianinha reforça, a partir da fala de Félix, a moral da peça: a de que “Não se faz teatro prá companhia subsistir; teatro não pode ser emprego; teatro é empregado. Quando o teatro engole a gente, morreu, porque ele não sabe falar sozinho”¹¹⁴.

¹¹⁴ Ibidem, p. 37.



NA SAÍDA DO COLÉGIO,
ERA SEMPRE A MESMA COISA...



ÉLE ME CHAMOU DE
PORCO-ESPINHO!



EU TAMBÉM TINHA O
CABELO REBELDE. AI, MAMÃE
COMPROU GUMEX E VEJA...
NA PRIMEIRA APLICAÇÃO
JÁ FIQUEI ASSIM.

GUMEX É LEGAL!

E FOI ASSIM QUE GUMEX
TRANSFORMOU UM REBELDE NUM
GAROTO BOA PRAÇA... E PAPO
FIRME COM AS GARÓTAS, MORA.



DURA LEX SED LEX, NO CABELO SÓ

gumex



CAPÍTULO IV

Seria trágico se não fosse cômico:

“Dura Lex Sed Lex No Cabelo Só Gumex” (1967)

e “Allegro Desbundaccio (Se Martins Penna Fosse Vivo)” (1973)

Propaganda do fixador de cabelos Gumex.

Basicamente acho que existe toda uma dinâmica na obra de Vianna: ela evolui de peça para peça, mas, na realidade o que ele conta é um problema só: a impossibilidade do indivíduo no sistema. Há uma fala na “Longa Noite” (que vai fechar meu espetáculo) que define muito bem tudo isso: “Eu sei o que era preciso, sei, mas não sei como conseguir”. Então, todas as peças que fiz do Vianna abordaram esse tema. “Dura Lex Sed Lex” – a mais fraca delas – é uma peça que também mostra essa impossibilidade do indivíduo perante a máquina: ele tinha ou que conchavar com o sistema ou, querendo lutar, lutaria, mas cairia – sempre. No “Allegro Desbum”, havia um tratamento bem mais farsesco de uma pessoa – um publicitário – revoltada contra as coisas que tinha que fazer¹.

— Gracindo Júnior

Quando se aproximou dos moinhos, cujas pás giravam tocadas pelo vento, esbravejou:

- Covardes! Não precisais fugir! Não há razão para medo! É um cavaleiro só que vos enfrenta... embora o mais terrível dos cavaleiros andantes!

— Dom Quixote na Batalha dos moinhos de vento²

ESTE CAPÍTULO discute as comédias *Dura lex sed lex no cabelo só gumex* e *Allegro desbundaccio*, escritas por Oduvaldo Viana Filho no período pós-1964. A partir das referidas peças pretendemos mostrar a capacidade de atualização da dramaturgia de Vianinha que, sob o impacto do golpe civil militar, reformula temática e esteticamente sua obra, através do gênero comédia e da alusão a temas contemporâneos que se mostravam mais condizentes com o viés da resistência democrática. Como já apontamos na introdução deste trabalho, não é tarefa fácil estudar as obras cômicas de

1 MARINHO, Flavio. Entrevista a Gracindo Júnior. Uma peça de Vianinha encenada com todas as rubricas. *O Globo*. 25 de agosto de 1976.

2 CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. Tradução e Adaptação Orígenes Lessa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p. 26.

Vianinha, uma vez que já se construiu no campo da história do teatro brasileiro, com raras e honrosas exceções, uma sacralização de suas obras dramáticas.

Essa linha de interpretação se deveu, sobretudo, ao caráter dado por alguns trabalhos que, no momento de sua produção, não foram capazes de estabelecer uma relação de distanciamento com a documentação construída no campo da crítica teatral, responsável por construir uma memória histórica sobre a dramaturgia de Oduvaldo Viana Filho que, sob o rótulo do teatro engajado, privilegiou seus textos de cunho dramático. Nesse sentido, faz-se necessário aqui a, partir das duas peças referidas e das críticas a elas relacionadas, propor um confronto com essa memória que, além de rotular a obra de Vianinha, acaba por depreciar sua produção cômica.

O confronto entre essa memória e as peças se torna necessário à medida em que o próprio dramaturgo, em 1967, sai em defesa da comédia *Dura lex sed lex no cabelo só gumex*³. Em entrevista concedida à jornalista e crítica teatral Germana de Lamare, ele justifica sua opção pela comédia/revista naquele contexto.

Não é fácil responder por que escrever uma revista. Ela teve seu tempo, colagens de fatos como *Opinião*, por exemplo, em 1964. Hoje, que os acontecimentos já foram examinados, a perplexidade está justamente na interpretação de encadeamento dos fatos, logo talvez já seja tarde montar uma revista. De qualquer maneira sempre escrevi na boca do cofre, e não consigo pensar em nada que não possa ser urgente, atualíssimo e imediato, na boca do cofre. E de mais a mais querer uma maior apreensão da realidade, mais rica, densa e profunda, ou seja, uma obra de arte, não basta a vontade de fazê-la. Não tenho dúvidas de que uma obra genial pode atuar muito mais do que uma série de espetáculos normais, mas ninguém pode viver só atrás de obras geniais. Há que viver o processo lógico do movimento, o dia a dia, que é cansativo, estenuante e, sobretudo, miúdo e com isso elaborar toda uma criação, que espero bem, cresça a cada momento⁴.

Denis de Moraes revela algumas questões da relação de Vianinha com a comédia, em especial a revista, mas se pergunta, no que tange à *Dura lex*, por que uma

3 Revista de Oduvaldo Vianna Filho, idealização e roteiro de Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa, Música de Dori Caymmi, Francis Hime e Sidney Waisman, direção de Gianni Ratto. Abaixo desses dados na contra capa a indicação: “primeiro espetáculo do TEATRO DO AUTOR BRASILEIRO”. Ao lado, a informação do nome da Revista (Revista do Teatro Mesbla) elaborada pela editora Jockey Diário LTDA. Diretor responsável: Dr. Domingos Pontes Vieira, coordenador geral: Pedro Petersen, departamento jurídico: Geraldo Matheus. Cf.: VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Dura lex sed lex no cabelo só gumex*. Revista do Teatro Mesbla. Rio de Janeiro: Editora Jockey Diário Ltda, s/d

4 VIANNA FILHO, Oduvaldo. Entrevista a Germana de Lamare. *Dura Lex Sed Lex no cabelo só Gumex*. *Jornal Correio da Manhã*. Guanabara. 24 de dezembro de 1967, s/p.

revista? E responde com as palavras do dramaturgo: “O segredo da comunicação da revista [...] é que os atores e público aceitam uma regra do jogo: falar dos acontecimentos e não do encadeamento deles. (...) a superficialidade da crítica é intimamente compensada pela sua rapidez⁵.”

A preocupação de Vianinha em explicar sua opção com certeza se fazia necessária, já que nem todos os críticos foram tão condescendentes com a peça *Dura lex*. O crítico paulista Yan Michalski, embora tenha considerado interessante a tentativa de reabilitação do teatro de revista, apontando-o como gênero menor que carecia de correção quanto aos excessos e à vulgaridade.

A idéia que inspirou a Oduvaldo Vianna Filho a experiência de *Dura Lex Sed Lex, No Cabelo Só Gumex* – a reabilitação do teatro-revista, através da correção dos seus conhecidos excessos de vulgaridade e mau gosto – é válida e interessante. Poucos gêneros teatrais, ou talvez nenhum, atingiram até hoje no Rio a autêntica comunicação popular que caracterizou, durante muitas décadas, os espetáculos de revista. Este fato não deve ser esquecido e desprezado sob o simples pretexto de que se tratou sempre de um gênero artisticamente menor, e que hoje em dia se encontra num estado de irreversível decadência, esmagado que foi, por um lado, pela evolução do gosto do público e, por outro lado, pelo florescimento de determinados programas de televisão. Pelo contrário, creio que vale a pena tentar salvar esse potencial de popularidade, procurando canalizá-lo numa direção artística e intelectualmente defensável.⁶

Na seqüência, Michalski reafirma sua visão hierarquizada da revista, mesmo enaltecendo a capacidade do dramaturgo. Ele insinua que o sucesso do gênero estaria associado à vulgarização do gosto e ao riso fácil e alienante.

O êxito da experiência foi parcial e, na verdade, talvez mais relativo do que seria de se esperar. *Dura Lex* deixa a impressão de um produto híbrido, diluído e artificial, a tal ponto que parece legítimo indagar se a essência do êxito do gênero revista não está, afinal, indissolivelmente ligada à sua vulgaridade e ao seu primarismo, não suportando, portanto, um tratamento forçosamente mais sofisticado e intelectualizado que um dramaturgo talentoso e inteligente como Oduvaldo Vianna Filho possa lhe dar.⁷

5 MORAES, Denis de. *Vianinha: Cúmplice da Paixão*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991, p. 174.

6 MICHALSKI, Yan. Da Lei Áurea a Dura Lex. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07/01/1968.

7 Ibidem.

Patriota analisa *Dura Lex* no intuito de revelar a historicidade desse texto na obra de Vianinha e indica uma continuidade da luta do dramaturgo na resistência democrática, destacando a importância da reflexão naquele contexto.

Vianinha ao justificar a peça, recuperou a importância do trabalho intelectual, tanto que no programa do espetáculo afirmou: “*a intelectualidade brasileira, como um todo, pode se orgulhar de ser um dos setores da população que mais contribuiu para tirar qualquer possibilidade de renda psicológica do movimento de abril de 64. Tudo pode ter caído – e toda a organização popular realmente foi desmantelada – menos a consciência social, maciça, compacta, contra a seqüência e o endereço político do movimento*”⁸.

Em 1967, após a experiência do Opinião, Vianinha se depara cada vez mais com a realidade de uma atuação cultural dentro das circunstâncias de mercado. A fruição da obra foi algo que sempre permeou o universo de preocupações do dramaturgo. A experiência do teatro de revista no Brasil do início do século XX revela para Vianinha uma adequação do teatro à necessidade da sociedade de massas e ele parte em busca de formas de comunicação ditas populares, como a revista.⁹

Na revista, os atores e público sabem-se levianos e tem imenso prazer nesta cumplicidade, todo mundo aceita as regras do jogo, ou seja falar dos fatos e não do encadeamento deles e sabe também que uma aproximação tão junta à realidade só permite a apreensão de aspectos isolados.¹⁰

8 PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 119.

9 A forma do teatro de revista é importante para a dramaturgia engajada, seja pela repercussão do acontecimento político e de outros temas do presente que a linguagem cênica promove e/ou pelo fato de conduzir a reflexão do espectador aos problemas dele, às questões de seu tempo. A estética da revista terá forte atuação sobre Erwin Piscator. Na obra *Teatro político*, ele se refere à experiência da *Revista Clamor Vermelho* (rrr: *Revue Roter Rummel*) e conclui: a revista político-proletária — como ele assim a denominou — se contrapõe à “forma dramática burguesa” por não ter unidade na ação; além disso, a estrutura própria de situações sobrepostas torna-a, segundo Piscator, ingênua na simplicidade das apresentações. (Piscator, Erwin. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 73.) “*La forma de la revista que lo atrae por su falta de un continuum narrativo, por su división en episodios, todos ellos significativos por sí mismos, por la falta de una tensión dramática unívoca, por su posibilidad de un coloquio directo con el público: pero también por sus posibilidades de “síntesis”, de rapidez expositiva*”. Cf.: Os começos de Piscator (xerox), p. 67.

10 VIANNA FILHO, Oduvaldo. Entrevista a Germana de Lamare. *Dura Lex Sed Lex no cabelo só Gumex*. *Jornal Correio da Manhã*. Guanabara. 24 de dezembro de 1967, s/p.

Vianinha aponta, nesse texto, para uma mudança significativa na estrutura do país. O golpe civil-militar¹¹ de 1964, apesar de não ter pegado as esquerdas de surpresa, uma vez que havia sido denunciada sua preparação, deixou-as no mínimo perplexas diante da ausência de reação, seja do dispositivo militar de João Goulart, seja das forças atribuídas aos movimentos sociais progressistas no país. Afinal, o “clima” golpista estava presente no Brasil desde o início dos anos 1950, durante o governo democrático de Getúlio Vargas, com a tentativa de não dar posse aos candidatos eleitos Juscelino Kubitschek e João Goulart, agravando-se quando da renúncia de Jânio da Silva Quadros em 1961. A ausência, em 1964, da “frente pela legalidade” que garantiu a posse de Jango, pode ser uma explicação para a perplexidade da esquerda.

De uma hora para outra, o discurso progressista e revolucionário ficava emudecido pelo alarido conservador, pela voz da Ordem, da Moralidade, da Pátria, da Família, das tradições-mais-caras-ao-nosso-povo. Surpresa e perplexidade tomavam conta de intelectuais e militantes. Passava-se da euforia à dúvida, da ofensiva ao recuo.¹²

A rápida vitória do golpe militar gerou uma interpretação de surpresa da derrota¹³. Em meio à perplexidade e “desorientação”, um processo de construção de memória começou a se formar. Essa percepção de surpresa esteve presente em considerável parte da esquerda do período e notamos tal sentimento na fala de Vianinha. Era preciso encontrar uma forma (estética, não apenas política) que expressasse a perturbação daquele momento e que, ao mesmo tempo, possibilitasse interpretar os fatos. E Vianinha achou o caminho. Ele não faz uma revista — inapropriada para a conjuntura —, mas se apropria de elementos da revista.

Sob outra perspectiva, a idéia de que antes de 1964 vivia-se em um apogeu dos movimentos sociais e a sensação de que a qualquer momento aquilo iria irromper e

11 “Durante muito tempo falou-se em golpe militar para se referir à deposição do governo institucional de João Goulart. Desde a publicação da tese de René Dreifuss, no início da década de 1980, os historiadores e cientistas políticos têm-se referido ao golpe como civil-militar, destacando a participação decisiva de setores civis na queda de Goulart e na violação da Constituição democrática de 1946”. Cf. ROLLEMBERG, Denise. A ditadura civil-militar em tempo de radicalização e barbárie. In: MARTINHO, Francisco Palomanes. *Democracia e Ditadura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006, p. 11.

12 BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa; GONÇALVES, Marcos. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 14.

13 REIS FILHO, Daniel Aarão. *A revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

gerar o caldo da revolução transmitiram uma noção trágica, haja vista que os acontecimentos passavam da prosperidade para a adversidade¹⁴. Tal interpretação do período da ditadura militar tem similar na ação trágica. Mas o que Vianinha propunha era uma interpretação não afetada pelas características da tragédia. Simplesmente contar a história não bastava, tampouco apelar para a revista na forma como ela vinha sendo elaborada. O dramaturgo queria outra linguagem.

Nesse sentido, o fato é trágico na interpretação realizada pela esquerda sobre os eventos de 1964. O que deve ser percebido nessa concepção do fato é que o suposto período de prosperidade vivenciado pelos movimentos sociais no país e a adversidade não surgiram, portanto, como algo inesperado. Se a historiografia analisou durante muito tempo essa interpretação do golpe de 1964 como um acontecimento inesperado aproximando este fato à noção de tragédia, Vianinha queria encarar essa tragédia de frente e ressignificá-la.

Assim, o modo de configurar uma imagem da ditadura foi o de um momento próspero que se irrompeu para um momento adverso como algo inesperado e improvável. No que diz respeito a essa idéia de ruptura histórica, Paulo Sérgio Pinheiro¹⁵ analisa a ditadura militar no Brasil como situação de continuidade

14 WILLIAMS, Raymond. Op. Cit.

15 Coadunando com a perspectiva adotada por Jaime Ginzburg: “Na perspectiva dada pelos sociólogos mencionados – Pinheiro, Vieira, Dellasopa, Segatto – a resposta deve remeter à idéia de uma continuidade do autoritarismo entre nós, cujo eixo de sustentação se fundamenta no passado colonial e escravista. Como formação social, tornamos graus intoleráveis de violência elementos toleráveis e mesmo rotineiros. De algum modo, é necessário compreender, em termos de psicologia social, como esse paradoxo se mantém firme e resistente às tentativas de mudança”. Cf.: GINZBURG, Jaime. Escritas da Tortura: Diálogos Latinoamericanos, número 3, Universidad de Aarhus Aarhus, Latinoamericanistas, 2001, p. 131-146. Acesso em: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/html/162/16200306/16200306.html>

PINHEIRO, Paulo Sérgio. Autoritarismo e transição. Revista USP. São Paulo: USP, 1991. n.9. 18.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. Escritos indignados. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. Tortura sempre. In: VÁRIOS. Democracia x Violência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

RIBEIRO, Renato Janine. A dor e a injustiça. In: COSTA, Jurandir Freire. Razões públicas, emoções privadas. Rio de Janeiro: Rocco, 1999

SEGATTO, Jose Antonio. Cidadania e ficção. In: VÁRIOS. Sociedade e literatura no Brasil. São Paulo: UNESP, 1999.

VIEIRA, Oscar Vilhena. Sociedade x Estado. Revista USP. São Paulo: USP, 1991. DELLASOPPA, Emílio. Reflexões sobre a violência, autoridade e autoritarismo. Revista USP. São Paulo: USP, 1991. n.9.

correspondente a uma longa história do autoritarismo no país, cujos antecedentes remontam ao passado colonial, império, república velha.

A idéia é não encarar a ditadura militar como algo que aparece subitamente, haja vista a solidez de sua sustentação. Dessa feita, o argumento do autor é de que, havendo grande respaldo social estruturado em hábitos comportamentais, a ditadura militar surgia como um fantasma do passado, uma vez que os horrores e atrocidades do passado surgiam ali nas atitudes dos militares de forma naturalizada. Essa visão cria um antecedente para além da curta duração. Pinheiro se preocupa em ver na ditadura militar uma tradição e, ao fazer isto, retira a visão dos agentes como heróis trágicos. Ao retirar do fato seu caráter conjuntural imediato, Pinheiro o identifica no campo processual que se constitui de elementos que se transformam, variáveis. Essa visão inspira no campo cultural a desvendar a estrutura da tragédia presente no fato de 64. Uma formulação estética desta perspectiva remeteria aos elementos constitutivos de uma ação trágica, esta última vivendo o isolamento do herói e sua transição da "prosperidade para a adversidade". A noção presente em Vianinha remete a ação do herói ao homem comum, tendo de cumprir o seu destino a despeito das adversidades – e, em larga medida, transformada esta ação pelo caráter cômico impingido aos indivíduos e suas vivências em cena, nem sempre conseguindo realizar estas transformações assim como a Virgem Maria não consegue.

ESTRUTURA DE ENREDO EM *DURA LEX SED LEX NO CABELO SÓ GUMEX*: A VIRGEM MARIA NOS MOINHOS DE VENTO

Escrita por Vianinha em 1967, *Dura lex sed lex no cabelo só gumex*¹⁶ retrata os impasses da Virgem Maria que aceita a proposta de Deus para vir à América Latina resolver os problemas do Brasil. *Dura lex* é uma revista de enredo, uma vez que tem um fio condutor específico e origina quadros episódicos a partir dele. É composta por dois atos e oito quadros que delimitam o local e o tema que será tratado em questão. São apresentadas oito músicas no primeiro ato e doze no segundo ato, compostas por Francis Hime, Dori Caymmi e Sidney Waismann¹⁷. Em *Dura lex* a questão que faz com que a Virgem Maria venha à América Latina é indicada no prólogo, onde todas as personagens são apresentadas¹⁸. O conteúdo do prólogo é a revelação das mazelas da América Latina e dos clamores aos céus por ajuda. Para atender aos pedidos, Deus (o Altíssimo) envia à Terra uma representante:

Ave Maria

Ave Maria olhai por nós
 Todo rosto o mesmo rosto
 A mesma falta de destino
 Todo rosto o mesmo rosto
 Chuva, noite, sol a pino
 Todo rosto o mesmo rosto
 Igual como batida de sino
 Ave Maria, Ave Maria

16 VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Dura lex sed lex no cabelo só gumex*. Revista do Teatro Mesbla. Rio de Janeiro: Editora Jockey Diário Ltda, s/d.

17 “1ª Parte: Ave-Maria – Francis Hime; Chegou-Chegou – Dori Caymmi e Sidney Waismann; Somos Todos Desempregados – Francis Hime; Desafio – Dori Caymmi; Apresentação do Quadro da Classe Média – Francis Hime; Porteiro, Abre a Torneira, mas isso vai acabar, A Feira, A Canção do Dinheiro, Canção do Ônibus – Dori Caymmi; É com o pé, é com a mão, Ministério, Comercial – Sidney Waismann; Encerramento da Primeira Parte – Dori Caymmi.” “2ª Parte: Defende a tua Pátria – Francis Hime; Pelo Mundo, pelo Mundo – Sidney Waismann; Ai que Saudade – Francis Hime; Vote na Dona Isabel – Francis Hime; Não vim trazer a paz, mas a espada – Sidney Waismann; Abaixo a Princesa Isabel – Francis Hime; É cravo com canela – Francis Hime; Ai não sou feliz – Francis Hime; Meu pai, meu pai – Dori Caymmi; Já perdi dez vezes – Sidney Waismann; Aqui termina esta revista – Dori Caymmi; Não chora não que tem mais – Francis Hime”. Cf.: VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Dura Lex Sed Lex no Cabelo Só Gumex*. Revista do Teatro Mesbla. Rio de Janeiro: Editora Jockey Diário Ltda, s/d.

18 “No prólogo se acionava o motor que conduziria o fio condutor. Era comum que a motivação dessa mirada em perspectiva fosse gerada pela presença em cena de um personagem estranho à própria cidade. Era de tradição tipicamente francesa, por exemplo, encontrar no prólogo deuses do Olimpo prestes a transfigurarem-se temporariamente para umas andanças entre mortais cidadãos. Cf.: MENCARELLI, Fernando Antonio. *A cena aberta*. A absolvição de um Bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas: Ed. da Unicamp, 1999, p. 168.

Escutai nossa gente
 Vira mês, vira ano, vira tempo
 Vira noite, vira dia
 Não sabemos mais
 Continuar nossa alegria
 Chuva, noite, sol a pino
 Todo rosto o mesmo rosto
 Ave Maria
 Ave Maria,
 rogamos por nós:
 Nos dê uma terra mansa
 Ou levai pra sempre
 Nossa maldita esperança
 Ave Maria¹⁹

A canção situa num tom preciso: “olhai por nós” e, por piedade, o Altíssimo, representado pela Voz, envia a Virgem Maria. Ela, sem saber como faz para chegar à América Latina, recebe a ajuda da Voz:

A VOZ – Está vendo aquele Posto Esso lá embaixo nos Estados Unidos?
 MARIA – Estou
 A VOZ – Vai de Posto Esso em Posto Esso que você chega lá.²⁰

A piada sobre a influência norte-americana na América Latina é apresentada em vários momentos na peça. Elemento básico da estrutura das revistas brasileiras, o prólogo, de acordo com Neide Veneziano, transforma-se no fio condutor para a apresentação de toda a companhia²¹. Na indicação da rubrica em *Dura lex* entra no palco toda a companhia: “Chacrinha, Tiradentes, Generais, Loucos, uma Escola de Samba, uma Dupla Caipira, Estandartes, Alegorias, Cristo Redentor com as Mãos na Cabeça, uma Estátua equestre com o soldado montado ao contrário”²².

Ao final da apresentação musical do grupo há um longo silêncio e aparece Maria em um diálogo que anuncia o primeiro quadro, quando é dito o título da peça:

19 VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Dura lex sed lex no cabelo só gumex*, op. cit., p. 8-9.

20 Idem, ibidem, p. 10.

21 VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, SP: Pontes: Editora da Unicamp, 1991, p. 94.

22 VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Dura lex sed lex no cabelo só gumex*, op. cit., p. 10.

MARIA – Muito estranho. Strangers in the night... Eles variam da alegria extrema à mais profunda depressão. Reações infantis. Muito inconseqüentes.

A VOZ – Não, Maria, não Inha. É a esperança que os faz assim. Ando pensando muito em incluir a esperança entre os pecados.

MARIA – Não respeitam nada, nada. Sabe o que dizem? Dura Lex, sed Lex... no cabelo só Gumex...

A VOZ – Gumex...? (Tempo) Será que é bom... Evita queda de cabelo...?²³

De acordo com Vianinha, o título “maluco” da peça é dado por uma frase que ouviu a vida toda²⁴: “o *non-sense* do título vai da mania de se decidir as coisas de formas absurdas. É o surrealismo deste país”²⁵. Há, portanto, uma relação direta entre a percepção do dramaturgo da realidade do país no contexto do pós-1964 e o jogo construído na revista. O retorno da Virgem Maria é uma solução identificada com o campo do fantástico, do *non-sense*: “minha intenção nesta revista [...] é tentar captar, em diversos aspectos, o abafamento de todo o potencial, de todo o cemitério de ações que é este país”²⁶.

O primeiro quadro se dedica ao *lumpen* proletariado e o local da ação é uma “agência de empregos” situada na Praça dos Estrepado, no interior da qual o Agente oferece empregos diversificados, como o de marginal “barra pesada” e “barra leve”, “assalto de patota” ou avulso, em quadrilha, acagüete de polícia, de aluguel de filhos, galã na rua, amiguinho de bicha velha, relações pública de bordel. Maria considera essa situação uma humilhação inaceitável e faz uma reivindicação para que isso acabe:

MARIA – Não me deixe, meu pai, implorou Cristo muito aflito no horto da Oliveira, quero aqui proceder de igual maneira diante do argumento bem lançado – mas garanto pior que o desgraçado é quem faz da desgraça sua feira.

[...]

VOZES – Explorador! Reacionário! Menchevique! Você nunca perguntou qual era a minha vocação! – Só dão vez prá quem tem mais de um metro e sessenta! – A posteridade me fará justiça! – Eu queria

23 VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Dura lex sed lex no cabelo só gumex*, op. cit., p. 14.

24 A propaganda divulgada nos bondes do fixador de cabelo Gumex, utilizado para esculpir os cabelos masculinos, utilizou um dos bordões mais conhecidos da publicidade: *Dura Lex Sed Lex no Cabelo só Gumex*. Cf.: VIEIRA, Lula. *Incomodada ficava a sua avó: anúncios que marcaram época e curiosidades da propaganda*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

25 VIANNA FILHO, Oduvaldo. Entrevista a Germana de Lamare. *Jornal Correio da Manhã*. Guanabara 24 de dezembro de 1967.

26 Idem.

ser ventríloquo, entendeu? Ventríloquo! – Estou nesta situação porque nunca fui de bajular ninguém!

AGENTE – Ambiciosos! Inconformados. Angrymen. Revisionistas... trinta e oito sentando o rabo nessa cadeira... você prá lá, você em tal lugar... ajeitando o povo... agora me aparece uma Sandra Cavalcanti qualquer e... (*Vai Saindo*) não tem mais agência... se virem... se virem... vou viver de renda...

LUMPEN – Seu Ramirinho, a gente não quis magoar o senhor. Eu lhe garanto – é científico – qualquer libertação repentina da libido abafada dá nesse cu de boi.²⁷

A voz fala para Maria que é melhor ela se retirar, mas ela é pega pela polícia e vai presa:

LOCUTOR – (*Em Play Back*) E atenção, bafafá em Niterói. Presa e autuada em flagrante perniciosa piranha que bagunçava o coreto na Praça dos estrepados, incentivando a massa. A perigosa piranha, cheia de bola na cuca, dizendo-se enviada do céu, desmandava-se em impropérios contra a lei e a natureza humana.²⁸ (p. 21)

O segundo quadro é ambientado na delegacia, onde Maria, motivada pelo sentimento de que o que está se passando ali é uma injustiça e reprovando a maneira como o Comissário trata os sujeitos que ali chegam, questiona a Voz, que decide intervir, fazendo com Maria uma aposta de que ela não conseguiria fazer melhor do que o Comissário:

MARIA – (*Falando com o céu*) Você viu o Comissário? Que coisa desumana. Frio.

A VOZ – Frio é o salário dele. Uns duzentos por mês. O resto é assim – se virando.

MARIA – Olha que eu tenho mania de perdoar todo mundo mas você é demais.

A VOZ – Você acha que fazia melhor?

MARIA – Claro, né?

A VOZ – Estou apostando. Quer valer uma Brahma?

MARIA – está valendo.

A VOZ – Casco escuro.²⁹

Durante a estada de Maria na delegacia como Comissária, ela recebe um telefonema de uma mulher que está sendo assaltada. Ao tentar enviar uma radiopatrulha

27 VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Dura lex sed lex no cabelo só gumex*, op. cit., p. 20-21.

28 Idem, ibidem, p. 21.

29 Idem, ibidem, p. 26.

para realizar a prisão, Maria se depara com as condições objetivas da delegacia e do sistema. A primeira radiopatrulha está sem gasolina, a outra não tem recursos para colocar combustível e a terceira está com a pintura errada. A cena é marcada por uma confusão que acontece numa situação paralela. Enquanto Maria tenta arrumar uma radiopatrulha para a mulher que está sendo assaltada, uma Velhinha surge solicitando uma radiopatrulha para que a levasse em casa, assustada que está, pois tem medo de assombração. A crítica à estrutura do sistema, aos aspectos alarmantes dos males da segurança, é confrontada pela personagem da Velhinha, que é tratada com indiferença por Maria. É apresentada uma dupla armadilha à Maria: entre a mulher e a Velhinha, ela não consegue resolver nenhum dos problemas. A visão cômica aparece no jogo de idéias entre a personagem vinda do céu e a Velhinha:

MARIA – Entende, minha senhora, não existe assombração e não tem radiopatrulha.

VELHINHA – Vou nos jornais reclamar. A senhora pode não ver assombração mas eu vejo. Problema meu.³⁰

A Voz relembra a aposta e a dívida de Maria, que lhe deve uma Brahma. Daí em diante os demais quadros servirão para confirmar a impossibilidade de Maria de agir.

O VÍNCULO DA REVISTA COM A ATUALIDADE: O BOOM DA JOVEM GUARDA E O FIM DAS ELEIÇÕES DIRETAS

O vínculo ativo com temas da atualidade deu à revista um “compromisso com a realidade social, de comentar os fatos presentes”³¹. No quarto quadro, ao final do primeiro ato, anterior à cena do *strip-tease*³², Maria aparece como uma vendedora de imóveis tentando vender um apartamento para Velhinha. Como o texto revisteiro exige atualidade, dá-se a conhecer a discussão sobre a Jovem Guarda:

30 VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Dura lex sed lex no cabelo só gumex*, op. cit., p. 31.

31 VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, SP: Pontes: Editora da Unicamp, 1991, p. 165.

32 De acordo com Neide Veneziano os números de strip-tease foram popularizados na revista a partir da década de 1960. Cf.: VENEZIANO, Neyde. *De Penas Para o Ar: Teatro de Revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p. 277.

MARIA – Mas o senhor quer mesmo mudar?

VELHINHO – Quero.

MARIA – Mas o senhor compreende, nem todos os apartamentos estão vendidos. O seu nome figura na lista dos moradores que interessam muito à nossa imobiliária. O senhor não está satisfeito por quê?

VELHINHO – Porque no apartamento do lado tem um conjunto de iê-iê-iê que toca o dia todo.

MARIA – O senhor se muda para o décimo andar.

VELHINHO – No décimo andar também tem um conjunto de iê-iê-iê.

MARIA – Tem um apartamento vago ainda no décimo sexto.

VELHINHO – Tem um conjunto de iê-iê-iê também.

MARIA – Bem... olhe... no primeiro andar... ao lado mora um casal... é ótimo.

VELHINHO – Primeiro andar?... não, a sala é muito pequena...

MARIA – É só um pouco menor.

VELHINHO – É, mas não dá espaço prá ensaiar o meu conjunto de iê-iê.³³

A sátira à Jovem Guarda, de acordo com Marcos Napolitano, foi compartilhada por vários artistas e intelectuais. “No começo de 1966, os músicos e aficcionados pela MPB se deram conta do ‘fenômeno Roberto Carlos’”³⁴. Segundo Napolitano, instalou-se nesse período uma série de impasses que tiveram como eixo as contradições e os limites da realização do nacional-popular dentro da indústria cultural. O espaço inicial dado à Jovem Guarda na televisão foi associado ao conservadorismo do regime e esse “movimento” era relacionado aos efeitos de “entreguismo” cultural e “alienação” política no seio da juventude e, nesse sentido, a ponta de lança dos militares na guerrilha cultural que o país parecia vivenciar³⁵. Essa tese que via na Jovem Guarda uma manipulação do sistema ideológico vigente deve, para Napolitano, ser analisada com cuidado, sem, no entanto, desconsiderar os embates e lutas por espaço dos próprios agentes envolvidos no processo. A explosão da Jovem Guarda associada à perspectiva de alienação é aludida em *Dura lex...*

UM – Ai, não sou feliz, iê-iê-iê

Não levo a vida como quis iê-iê-iê

De meu mesmo iê-iê-iê

Só tenho boca, dois olhos e um nariz iê-iê-iê

Onde está a alegria? iê-iê-iê

33 VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Dura lex sed lex no cabelo só gumex*, op. cit., p. 50-51.

34 Napolitano, Marcos. “*Seguindo a canção*”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: FAPESP; Annablume, 2001, p. 95.

35 Idem.

(A música diminui. Todos continuam se movimentando)

Esperança não tenho, não
Que esperança não é só esperar, iê
Saudade, não tenho não
Que quando aqui cheguei
Tudo já estava no mesmo mesmo mesmo lugar
E amores não tenho, não
Que não sei onde vou chegar
De meu mesmo
Só tenho boca dois olhos e um nariz iê, iê
E essa vontade de cantar iê-iê-iê.³⁶

O sucesso popular indicado pelo Velhinho, que também quer um espaço para seu grupo de iê-iê-iê, é vinculado a uma imagem de ausência de perspectiva. Na canção está tudo da forma como não deveria estar, mas continua-se cantando iê-iê-iê. A idéia de alienação — presente na frase “esperança eu não tenho...eu não sei onde chegar... iê” — diante dos problemas enfrentados foi vista como a antítese do engajamento.

A jovem guarda tinha sua qualidade questionada e suas “intenções” colocadas em xeque pelos artistas e intelectuais de esquerda. [...] A incorporação, ainda que tímida, de timbres eletrônicos nos arranjos, à base de teclados e guitarras, também não era bem-vista, pois a MPB deveria se manter fiel ao violão e aos instrumentos de percussão ligados ao samba e outros gêneros “autênticos”. [...] As percepções dos artistas e intelectuais ligados à MPB, em meados de 1966, apontavam para um novo impasse. O sucesso popular de Roberto Carlos e outros cantores “jovens” obrigou os artistas engajados a debater as contradições da música como produto industrial e cultural. A configuração definitiva deste impasse só viria mais tarde, com a febre televisiva dos festivais, que coincidiram com acirramento dos impasses político-institucionais do regime militar e das estratégias políticas da esquerda. Antes disso, do início de 1966 até a realização do *II Festival de Música Popular Brasileira*, em outubro daquele ano, um novo debate surgia. Um debate mais agressivo e radicalizado do que os anteriores: *MPB versus Jovem Guarda*.³⁷

36 VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Dura lex sed lex no cabelo só gumex*, op. cit., p. 83.

37 Napolitano, Marcos. “*Seguindo a canção*”: *engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. Op. Cit., p. 97. “No dia 18 de julho de 1967, a “passeata” pela MPB, “contra as guitarras elétricas”, saiu do Largo São Francisco, no Centro de São Paulo e seguiu até o “templo da bossa”, o Teatro Paramount. Tendo à frente Elis Regina, Gilberto Gil, Jair Rodrigues, Edu Lobo, o conjunto MPB-4, a passeata na verdade visava promover o lançamento do novo programa da TV Record, *Noite de MPB*, que deveria suceder *O Fino*. Porém, a passeata acabou sendo vista como uma manifestação ideológica contra o iê-iê-iê” Cf.: Ibidem, p. 168.

O sexto e sétimo quadros tratam das eleições e da política. Como ponto de partida tem-se a apresentação de um tempo em que não há mais eleições, marcado pela saudade:

SLIDE 1 – Maria atendendo a súplica
dos autores desta peça
resolveu se tornar a
Presidente da República

SLIDE 2 – Assim o sexto capítulo
Ah! Será sobre eleições
Uma eleição de verdade
pode matar a saudade.³⁸

CORO – Ai que saudade, saudade
do partido alto, batido no chão
de avenida larga, de terno branco
de Cinelândia em dia de discussão
saudade, saudade
do povo da rua
a sorte que é minha
a sorte que é tua
e tudo se enlaça
e tudo se abraça
o povo na praça
a sorte que é tua
saudade, saudade
é o povo, amigo
trocando receio
trocando perigo
saudade saudade
saudade saudade
do claro do dia
começo do dia
janela aberta
pois é meio dia
e nenhum escuro
o povo na praça
marcando o futuro
e tudo se enlaça
e tudo se abraça
no claro do dia
saudade saudade
saudade saudade
saudade saudade³⁹

38 VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Dura lex sed lex no cabelo só gumex*, op. cit., p. 66.

39 Ibidem, p. 67.

Em nome da mencionada saudade, realiza-se na peça uma eleição “de verdade”. Em outubro de 1965 a publicação do Ato Institucional nº 2 (AI-2) dissolvera os partidos e criara o bipartidarismo: a Aliança Renovadora Nacional (Arena) e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB). Esse ato representou, de acordo com Adriano Codato, uma consumação dos expurgos políticos que ocorrem entre 1966 e 1967 a partir da publicação do AI-2 e gerou o impacto do AI-3, de fevereiro de 1966, que fixou o calendário eleitoral, eliminou as eleições diretas para governadores e regimentou a nomeação dos prefeitos das capitais⁴⁰:

O Ato Institucional n. 2 (de outubro de 1965) marca uma inflexão: suprime os partidos populistas (Art. 18)¹⁷ e determina que todas as eleições presidenciais serão, a partir de então, indiretas (Art. 9.o). O Ato 3 (Art. 1.o) estipula, em fevereiro de 1966, em nome dos “superiores objetivos da Revolução”, o mesmo regime eleitoral para os governadores e a nomeação dos prefeitos das capitais pelos últimos (Art. 4.o). As duas decisões consideravam a “necessidade de preservar a tranquilidade e a harmonia política e social do país” (Ato 3, Preâmbulo) e estavam motivadas muito mais pela visão propriamente militar do processo político do que pelos princípios liberal-democráticos dos setores civis da coalizão golpista.⁴¹

Enquanto Maria revela em seu discurso que “não veio trazer a paz, mas a guerra”, o coro continua cantando o tema da saudade. Baseado no princípio da diversidade, o coro diz ter saudade “de comício, briga boa e algazarra, do vai mas não vai do PSD”. A imagem do Partido Social Democrático satirizada a partir da tendência à construir alianças é feita por meio da paródia do discurso do PSD:

O DO PSD – Bem, o PSD vê como bons olhos a candidatura Virgem Maria. Sem dúvida é uma senhora, perdão, senhorita, que já prestou importantes serviços à humanidade, posso citar entre outros, o fato dela ser mãe de Deus. Mas isso não desmerece a candidatura do Brigadeiro, que é o pai da FAB. Deus e a FAB são duas coisas do céu que o PSD respeita e aplaude.⁴²

40 Conferir: SORJ, Bernardo; ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de (orgs.). *Sociedade e política no Brasil pós-64*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983; FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Revista Brasileira de História*, vol. 24, nº 47. São Paulo, 2004; GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

41 CODATO, Adriano N. O golpe de 1964 e o regime de 1968: Aspectos conjunturais e variáveis históricas. *História: Questões & Debates*, ano 21, n.40, Editora UFPR: Curitiba, 2004, p. 19-20.

42 VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Dura lex sed lex no cabelo só gumex*, op. cit., p. 69.

Nota-se que a associação de Deus à Força Aérea Brasileira é utilizada para ressaltar a importância da candidatura do Brigadeiro. A comparação da Força Aérea a Deus é um recurso hiperbólico que gera o riso pelo efeito de sair dos limites do real. Na entrevista das atrizes com Maria, um diálogo descabido sobre a vida da virgem Maria revela um discurso sem sentido. O diálogo “disfuncional” apresenta uma linguagem ligada ao fantástico:

ATRIZ 1 – Que emoção sentiu ao ver seu filho crucificado?

MARIA – Eu comecei a chorar. Ele disse: Não chore, mãe, em verdade ainda não viste a câmara de gás.

ATRIZ 2 – É verdade que era ele quem fazia os milagres mas que os scripts eram de sua autoria?

MARIA – Não. Os scripts eram dele e Pedro, tradução de Millôr Fernandes.

ATRIZ 3 – E o milagre da multiplicação dos pães?

MARIA – Não é absolutamente verdade que tenha sido feito com a colaboração das Casas da Banha como estão dizendo.

ATRIZ 4 – E a respeito de sua virgindade?

MARIA – E a respeito da sua?

ATRIZ 5 – E a Madalena? Era só amizade mesmo?⁴³

O diálogo quebra as bases lógicas do discurso do real, um dos procedimentos utilizados na narrativa para dissipar a atmosfera de respeitabilidade dada pela entrevista. A solenidade da entrevista é subvertida pelo absurdo da atitude mecanizada das atrizes ao fazer perguntas que fariam para obter informações de qualquer outra pessoa. A transposição da própria linguagem do campo do real para o do fantástico é que gera a comicidade. Por fim, para fazer o planejamento do governo, Maria convoca os ministros para uma reunião, da qual se espera um tipo de funcionamento determinado:

MARIA – Muito bem, senhores ministros. Vamos fazer nosso planejamento de governo. Para a agricultura, senhor Ministro da Fazenda, qual a verba que podemos aplicar?

MINISTRO – Nenhum tostão.

MARIA – Pois não. E para a pasta da Saúde?

MINISTRO – Nenhum tostão.

MARIA – Pois não. No setor de energia, senhor Ministro?

MINISTRO – Nenhum tostão.

MARIA – Ótimo. Na Educação?

MINISTRO – Nenhum tostão.

43 Idem, Ibidem, p. 70.

MARIA – Muito bem. Então está tudo planejado. Alguém quer usar a palavra? Está encerrada a reunião. Muito obrigada.⁴⁴

A sátira política presente nessa reunião é reforçada pelo ritmo leve e uma alusão ao cenário político. O riso provocado pelo ridículo remete a tudo que dá contraste a uma ordem estabelecida, “uma particularidade ou estranheza que distingue uma pessoa do meio que a circunda”⁴⁵. O risível, nesse caso, é dado pelo ridículo da hipocrisia e incompetência dos políticos. A estrutura da repetição da trajetória de Maria por toda a revista gera a noção de impotência, do abafamento do campo de lutas no contexto ditatorial, daí a imagem construída por Vianinha do “cemitério de ações”. A estrutura cômica da repetição se realiza com Maria (A) que tenta fazer algo e encontra um impedimento de “B”, que se resigna. No entanto, o riso provocado por Maria é quixotesco, afastando-a do cômico da caricatura e da sátira feita aos norte-americanos, aos políticos e ao iê-iê-iê.

Maria é cômica, faz rir, mas a comicidade não é a voltada para o outro, como é a da zombaria da caricatura; o cômico é traduzido pelo absurdo dos descaminhos que Maria encontra e dos empecilhos ao longo da peça. Maria é a alegoria da classe média que inevitavelmente ri de si mesma. O texto⁴⁶ de Vianinha está marcado pelo período da ditadura militar não apenas pela censura. Se, por um lado, no período anterior ao golpe, Vianna Filho tinha como foco o tema da revolução e no pré-64 o tema da revolução democrática, após o golpe civil-militar ele continua a pensar as questões de forma mais ampla. Em outros termos, o capitalismo continua a ser o tema central de seu combate e a questão de como se movimentar nesse sistema condicionado. Assim, o tema do capitalismo e seu aprofundamento no campo cultural no Brasil com a cultura de massas perpassa toda a obra do dramaturgo, mesmo que com nuances identificadas pela temporalidade de sua atuação. Se em *Cia Teatral Amafeu de Brusso* o campo da cultura não pode ser identificado com uma figura como Amafeu, sendo ele ridicularizado e isolado ao final da peça, em 1967, com *Dura Lex*, Vianinha conseguiu relacionar a luta

44 Ibidem, p. 75-76.

45 PROPP, Vladimir. Op. Cit., p. 59.

46 Durante o período da ditadura militar no Brasil deve-se levar em conta que não se fez produção cultural sem considerar a censura, a própria protagonista de *Dura Lex Sed Lex* Maria teve de ser trocada em cena pela Princesa Isabel. Cf.: MORAES, Dênis de. Op. Cit., 245.

da Virgem Maria à causa dos intelectuais e artistas que, como Dom Quixote, lutam contra os moinhos de vento.

A idéia de Vianinha é mais engajada na transformação social e política do que nunca, pois, para o dramaturgo, apesar da clara opção pela resistência democrática posterior ao golpe, vivendo-se, portanto, uma estrutura diferenciada (marcada pela conjuntura de exceção), mas combinada (capitalismo e como se movimentar dentro dele), ele percebeu que nos elementos de sátira e composição críticas do passado poderia estar a chave para se falar diretamente no período ditatorial. É importante considerar isso, haja vista a relevância que para Vianinha tem o fato de seus textos serem encenados, ainda que para isso ele precise buscar novas formas. Usa então a forma da revista para evidenciar a perplexidade diante dos acontecimentos que se encadearam com o golpe civil-militar.

Do ponto de vista do enredo fica-se com a idéia de que Vianinha, a partir de *Dura Lex*, quer revelar que a partir do desajustamento das ideias se pode perceber a tragédia vivida na América Latina:

A VOZ – A mensagem da peça – vejamos. Você está nessa fossa porque não resolveu os problemas que parecem tão simples de resolver, não é? Mas é sempre simples para quem não está no fogo. Andar é simples, não é? Mas pra aquele cara que não sabia andar é a coisa mais complicada do mundo. É isso, minha santa. Tu chegou há duas semanas, deu uma espiada, e queria resolver tudo... porque parece simples? Calma. Eu disse calma... Tá certo, na América Latina eu escrevi certo por linhas tortas demais... fiz ela por último, já estava meio grogue... mas calma... Nada de desespero, não. Você já fez coisa a bessa. Aprendeu! Vai, vamos terminar essa revista animada... é revista, não é Antonionni, não... Vamos lá... Vou botar o maior partido alto...⁴⁷

Os elementos aglutinadores no cômico, compreendidos a partir de personagens excludentes e excluídas em *Dura lex sed lex*, revelam um quadro desordenado — a (des)ordem social na América Latina — na forma de denúncia de tal situação. Configura-se, assim, um grupo de excluídos que busca se manter nesse meio social e de agentes da ordem (o agente, Maria) vivendo em um círculo vicioso das forças sociais em jogo. Maria tenta se livrar disso, mas cai no esquema.

47 VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Dura lex sed lex no cabelo só gumex*, Op. cit., p. 95.

É importante mencionar que a forma como Vianinha descreve esse aspecto demonstra uma afinidade da produção da revista ao período da ditadura militar⁴⁸. *Dura lex sed lex* deve ser pensada como colocação da discussão de uma ordem social remetendo diretamente à exclusão da/na América Latina. A ordem social no período da ditadura é evidenciada sem encadeamento; daí a forma ter relação direta com o contexto, uma vez que a composição da cena carrega uma idéia de que as coisas não estão encadeadas, não estão na sua “ordem natural”. Nesse sentido, a forma da revista servia para revelar uma das características que Vianinha via no pós-golpe: a impotência do indivíduo diante do desajustamento do regime.

48 Nesse aspecto, é importante mencionar a análise de Sírley Cristina Oliveira para quem no período da ditadura militar não há como na maioria das interpretações sobre o teatro de revista uma decadência do gênero musical, ao contrário, há um reavivamento deste gênero marcado para a autora pelo engajamento. Cf.: OLIVEIRA, Sírley Cristina. *O Encontro do Teatro Musical com a Arte Engajada de Esquerda: em Cena, o Show Opinião (1964)*. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal de Uberlândia. 2011.

ALLEGRO DESBUNDACCIO (SE MARTINS PENNA FOSSE VIVO) (1973)⁴⁹

Tentei fazer rir da filosofia de elite que aparece no meio do mais dramático do subdesenvolvimento, a filosofia do consumo no país da mortalidade infantil. Rir da exaltação de um mundo em que a concentração de renda é vista não como um mal, mas como um postulado do desenvolvimento.

— Vianinha, sobre *Allegro desbum*

A opressão deforma o oprimido.

— Vianinha

ALLEGRO DESBUM COMO ARMA CRÍTICA OU COMO FONTE DE ALIENAÇÃO: A RECEPÇÃO E A MEMÓRIA PELA VISÃO DA CRÍTICA PAULISTA E CARIOCA

Allegro desbundaccio é o penúltimo texto de Oduvaldo Vianna Filho, escrito em 1973. A encenação da peça causou, num primeiro momento, desconfiança na crítica, como foi o caso de Alberto Guzik, que confessou pensar que se tratava de mais uma

49 Roteiro escrito em parceria com Armando Costa. VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Allegro Desbundaccio (Se Martins Penna Fosse Vivo)*. Cópia cedida pelo Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC).

No Rio de Janeiro direção de José Renato, elenco: Berta Loran, Gracindo Junior, Neila Tavares, Francisco Milani, André Villon, Regina Vianna, Arthur Costa Filho, Cidinha Luz e José Maria Monteiro. Fonte: TUMSCITZ, Gilberto. Brasileiríssimas Gargalhadas podem levar a reflexão. Crítica, (Sem referência ao jornal) 25 de Agosto s/ano.

Em São Paulo direção de José Renato atuação de: Edgard Franco, Nair Bello, Paulo Hesse, Sebastião Campos, Jussara Freire, Maria Eugênia, Marcos Caruso, Hilda Hassom e Rubens Rollo. Fonte: A alegre história de um marginal convicto. A penúltima peça de Vianinha estréia amanhã. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 13 de Março de 1976.

Encenação em 1977 em São Paulo: Walter Breda, Francarlos Reis, Márcia Regina, Henrique Cesar, Isa Kolpeman, Geraldo, Hilda Hassom e Walmir Barros. (Estréia no João Caetano de 26 de Abril a 15 de maio de 1977) Fonte: *Jornal do Brasil* 22 de Abril de 1977.

É importante ainda fazer o registro de que na organização feita por Fernando Peixoto *Teatro, Televisão e Política* dos textos de Vianinha, Peixoto informa que a peça teria tido sua estréia em 1972 e que foi escrita em colaboração com Paulo Pontes. As demais fontes pesquisadas indicam a escrita e primeira encenação da peça em 1973 e em parceria com Armando Costa. Cf.: MORAES, Dênis de. *Vianinha cúmplice da Paixão*. Uma biografia de Oduvaldo Vianna Filho. Edição Revista e Ampliada. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 331-332.

comédia boba e que, após assistir ao espetáculo, considerou-a uma reflexão lúcida e honesta da realidade brasileira, como se depreende no seguinte trecho:

Fui ver *Alegro Desbum*, no Maria Della Costa, com os dois pés atrás. É tanta comédia - bobagem em cartaz, tanta porno-teatrada que a fama do *Desbum* parecia se incluir na categoria como uma luva. Engano meu. A comédia de Vianinha, de Oduvaldo Vianna Filho, que morreu estupidamente aos 38 anos em 74, talvez não seja uma obra-prima mas é um trabalho tão lúcido, tão cheio de humor que acaba se transformando numa reflexão honesta e sincera sobre a realidade dura da nossa vida. Se colocasse a peça num outro contexto, não sei o que pensaria dela, mas quando a vejo contra um pano de fundo na qual figuram coisas como *A Feira Do Adultério* e *A Gaiola das Loucas*, *Alegro Desbum* é dotada de uma inteligência que os outros desconhecem.⁵⁰

Em outro trecho de sua crítica, Guzik evidencia a filiação da peça de Vianinha à tradição da comédia de costumes, mostrando que, como uma herança do pai, o dramaturgo recorreu a esse gênero propício à crítica social em diversos momentos, mesmo em suas obras de caráter dramático.

Trata-se de uma comédia de costumes, gênero que floresceu em 1838 com Martins Pena para se tornar a mais abrangente de todas as formas de teatro. Filho de Oduvaldo Vianna, inteiro conhecedor da área: Vianinha sentiu o potencial eminentemente popular dessa expressão cênica e a explorou várias vezes. Em *Família*, *Corpo a Corpo* e mesmo *Chapetuba Futebol Clube* e *Rasga Coração* (peça premiada e até hoje inexplicável ou explicavelmente inédita), todas elas contêm visíveis traços da comédia de costumes.⁵¹

Como aponta Patriota, Vianinha era um homem de convicções políticas firmes; contudo, isso em nenhum momento o impediu de perceber e utilizar como argumento de suas peças a pluralidade social e política em que se encontrava inserido. Talvez foi esse o fato que levou a autora a dividir a produção do dramaturgo em duas fases que se complementam: o período pré-64 e o pós-64. O primeiro foi marcado por uma produção que se convertia em instrumento de luta política e o segundo, pela ampliação do horizonte temático. “Neste momento, encontra-se um Vianinha sensível e plural na

50 GUZIK, Alberto. *Alegro Desbum*, Alegre Vianinha. *Última Hora*, São Paulo, 12/04/1976.

51 Idem.

ânsia de discutir a realidade brasileira, valendo-se de questões que ainda hoje fazem parte de nosso cotidiano.⁵²»

Essa idéia expressa pela historiadora é reforçada pela crítica de Alex Guzik, publicada no jornal *Última Hora* em 1976. O crítico afirma que *Allegro desbum* revelava, de maneira contundente e caricaturalmente, uma fauna de tipos populares e as agruras pelas quais passam neste país. Aqui cabe salientar as motivações de Vianinha para optar pelo gênero comédia, que desde meados do século XIX no Brasil tem sido um veículo privilegiado de crítica social, retomando as ponderações de Patriota, que salienta a influência daquele momento histórico. Para a autora, baque do pós-golpe e a censura talvez tenham levado Vianinha, do ponto de vista temático e estético, a refinar seu engajamento político, sem perder o foco da resistência democrática. Tal mudança temática é observada na crítica de Guzik.

Alegro Desbum é um texto de humor vigoroso e corajoso, visivelmente inspirado num dos núcleos habitacionais pobres que pululam pelo Brasil. Ao redor do personagem central, Buja, publicitário que largou um emprego de 40 mil mensais por discordar do sistema, se reúne uma fauna de tipos populares tratados caricaturalmente, o que torna mais nítidos as intenções do autor. Estão na dança a garota hippie, o homossexual, o dono da agência de publicidade, o chefe de escoteiros, o cafetão, a virgem casadoira munida de mãe cafona. Vianinha escreveu uma peça alegre, triste, cafajeste, hilariante, séria. Uma peça brasileira. Vendo a permanência, o pulso, a atualidade do *Desbum*, sua morte me parece ainda mais ilógica e estúpida. Com o véu do humor a protegê-lo, Vianinha estuda a realidade circundante, compreendendo as contradições das personagens. Não acusa nem defende. Só mostra. E, numa prova definitiva de acuidade, aborda a situação de duas minorias oprimidas, a mulher e o homossexual, sem preconceitos e com extrema simpatia. Não sei se estou certo mas talvez Vianinha tenha sido o primeiro autor brasileiro moderno e importante a adotar uma atitude não-sexista. Se assim for, aleluia.⁵³

Enquanto Guzik considera o humor de Vianinha vigoroso e corajoso, na medida em que revela as contradições sociais existentes no país, outros críticos denunciam que o efeito desejado — a denúncia do consumismo desenfreado — acabou não ocorrendo por causa de problemas do texto e da montagem. É o que aponta Yan Michalski, que

52 PATRIOTA, Rosangela. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucite, 1999, p. 18.

53 GUZIK, Alberto. *Allegro Desbum, Alegre Vianinha*. *Última Hora*, São Paulo, 12/04/1976.

qualifica a versão paulista de *Alegro desbum* como uma peça de menor valor que se limita a explorar de forma apelativa os macetes que fazem rir.

Não deixa de ser uma injustiça que a memória de Oduvaldo Vianna Filho esteja sendo cultivada através de uma peça tão menor como é *Alegro Desbum*, o último dos seus trabalhos a encontrar o caminho do palco, enquanto as suas duas obras-primas, *Papa Highirte* e *Rasga Coração*, permanecem sonegadas ao público pelos castradores critérios da Censura. Injustiça não só no sentido de que o público, enquanto está tomando conhecimento do que Vianna fez de menos inspirado, é julgado insuficientemente amadurecido para conhecer as grandes explosões criativas do seu talento e da sua inteligência. Mas injustiça também porque *Alegro Desbum*, virando, como virou, objeto de consumo e gananciosamente explorada fonte de lucros, contradiz frontalmente o angustiado protesto contra a mentalidade consumista que Vianinha levantou em *Corpo a Corpo*, *A Longa Noite de Cristal* e até mesmo no próprio *Alegro Desbum*.⁵⁴

É interessante notar que as críticas direcionadas às comédias de Vianinha, a exemplo da exposta por Michalski, valem-se de uma comparação com as obras dramáticas do dramaturgo. De certa forma, parece que os críticos, ao preferirem os dramas, analisam as comédias em tom de lamento, evidenciando que, apesar de serem boas e possuírem certa crítica social, pecam pelo fato de fazer rir. Isso nos remete à velha discussão no campo da historiografia do teatro, que sempre preteriu o comêico em favor do drama, como evidenciamos no primeiro capítulo deste trabalho. A avaliação de Michalski acentua que às vezes o riso, ao invés de politizar, promove o efeito inverso ou seja, aliena.

Sem dúvida, há por trás do enredo da peça um certo intuito crítico que o próprio autor se encarregou de definir numa entrevista: “De certa forma, a peça é o encontro de um setor da classe média que está negando um determinado mundo (o mundo do consumo desenfreado – Y. M.) com um outro da classe média, desesperado para ingressar justamente nesse mundo”. O diagnóstico básico do conflito ideológico entre estes dois setores da classe média é correto e lúcido. Para tornar a sua demonstração convincente, bastaria o autor executá-la através de personagens verdadeiros colocados em situações verdadeiras. Infelizmente, talvez por demais influenciados pelo estilo *sui generis* dos programas humorísticos da televisão, e não conseguindo aparentemente fazer a devida distinção entre um teatro de fácil comunicação popular, que constituía um dos objetivos, e as concessões geralmente ligadas ao riso a qualquer custo, Vianna

54 MICHALSKI, Yan. *Allegro*: consumo anticomunista. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 maio 1977.

acabou perdendo o controle sobre o material que tinha nas mãos. Em momento algum conseguimos acreditar nos personagens-estereótipos que transitam na não menos inacreditável *casa da mão Joana*, que é o apartamento do ex-publicitário Buja. A partir do momento em que, ainda no início da peça, o dono da agência na qual Buja trabalhava procura o seu ex-empregado e lhe paga uma pequena fortuna pela invenção de um *slogan* absolutamente tolo, que qualquer estagiário seria capaz de lhe fornecer, tudo se torna rigorosamente inverossímil, e o intuito crítico que em tese existia, cede lugar a uma obsessiva corrida atrás da gargalhada, corrida vale-tudo que não exclui, entre os seus recursos, o mais grosso duplo sentido e o mais infame trocadilho. Este objetivo menor é alcançado, na medida em que as gargalhadas surgem com razoável frequência e intensidade; mas o objetivo maior – o de apresentar dialeticamente as contraditórias aspirações da classe média – passa em brancas nuvens, por faltar aos personagens e às situações o mínimo de credibilidade indispensável para que pudessem ser levados a sério.⁵⁵

Embora seja pertinente, quando aponta que a opção do diretor e a atuação dos atores talvez não tenham sido tão fiéis assim à idéia do autor da peça, a crítica de Michalski é carregada de certo preconceito com o gênero comédia. O crítico acusa o autor de não conseguir aparentemente fazer a devida distinção entre um teatro de fácil comunicação popular, que constituía um dos objetivos, e as concessões geralmente ligadas ao riso a qualquer custo. Para Michalski, isso fez com que Vianna acabasse perdendo o controle sobre o material que tinha nas mãos.

A encenação enfatiza ainda muito mais as concessões à comicidade fácil e ao clichê caricato implícitas no texto, além de mostrar-se aparentemente desgastada pelos longos 13 meses de carreira em São Paulo: os atores já sabem perfeitamente os *macetes* que fazem rir, e limitam-se quase a explorá-los apelativamente, sem procurar conferir aos seus personagens o mínimo de autenticidade humana, e sem preocupar-se com o contexto crítico que o autor, apesar de tudo, almejava. Nos raros momentos em que o sólido artesanato do diretor José Renato consegue insinuar uma empostação de farsa definida como tal, o espetáculo conserva a rigor uma certa vitalidade mecânica. Mas a maior parte do tempo ele resvala para uma chanchada pesada e tumultuada, muito mais próxima dos programas humorísticos da televisão do que de uma comédia de costumes digna deste nome.⁵⁶

A visão de que o riso nem sempre é instrumento crítico, evidenciada na preferência pelo drama como possibilidade de politização, que Michalski conota no

55 Idem, *ibidem*.

56 Idem.

início de sua crítica, quando faz alusão às peças dramáticas *Corpo a corpo* e a *A longa noite de cristal*, fica mais clara no seguinte trecho:

O resultado desmente flagrantemente o velho e mentiroso chavão segundo o qual o riso seria automaticamente uma arma crítica: existem risadas eminentemente alienadoras, e as de *Alegro Desbum* são justamente deste tipo: elas desviam o espectador daquilo que, em princípio, se queria demonstrar.⁵⁷

Já a visão de Mariângela Alves de Lima é completamente oposta a de Michalki. Para ela, Vianinha foi extremamente hábil na revelação de um tema corriqueiro no Brasil, mas pouco apresentado nos nossos palcos, como o descompromisso moral.

Sem dúvida *Alegro Desbum* é uma comédia muito engraçada. Os momentos mais fracos são os breves instantes em que o publicitário tenta teorizar sobre a ética da publicidade. Torna-se uma redundância a discussão teórica de um problema que já está fartamente ilustrado no relacionamento cotidiano. A graça do texto está em parte na revelação de um comportamento e de uma linguagem que conhecemos na vida brasileira mas que raramente aparecem nos nossos palcos. Vianna Filho constrói esses seres humanos sem poupar críticas à sua ingenuidade e ao seu descompromisso moral. Mas mantém ao mesmo tempo uma visão compassiva das fraquezas. Deixa transparecer a sua admiração pelo humor e versatilidade com que enfrentam as mesquinhas do cotidiano. Como espetáculo, *Alegro Desbum*, aproveita e faz viver todas as qualidades do texto.⁵⁸

Sábato Magaldi, embora também enalteça as qualidades do texto de Vianinha, considera *Alegro desbum* como um “alegre repouso de Vianinha”. A opinião dele nos parece mais próxima da de Michalski, posto que deixa transparecer que a comédia era apenas um exercício de carpintaria teatral do dramaturgo: “*Alegro Desbum* merece ser considerado um texto muito bem feito, de uma carpintaria teatral que só tem paralelo, em nossa dramaturgia, na melhor comédia de João Bethencourt.⁵⁹”

Essa idéia de Magaldi, no campo da historiografia do teatro no Brasil, acabou por consolidar uma memória histórica acerca da obra de Oduvaldo Viana Filho, segundo a qual houve um processo de evolução incessante em sua produção teatral,

⁵⁷ Idem.

⁵⁸ LIMA, Mariângela Alves de. Comédia é exemplo de bom Teatro Comercial. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26/03/1976.

⁵⁹ MAGALDI, Sábato. O Alegre Repouso de Vianinha. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 24/03/1976.

evidenciada nos trabalhos de Maria Sílvia Betti, Lesli Damasceno e Iná Camargo Costa, esta em relação ao teatro engajado pré e pós-1964⁶⁰.

Segundo Magaldi, *Alegro desbum* não passa de uma brincadeira por meio da qual Oduvaldo Viana Filho buscava afiar um instrumental teatral; contudo, trata-se de um exercício virtuoso, mas sem compromisso. Além disso, em sua apreciação sobre a obra cômica de Vianinha, Magaldi reafirma a sua preferência pelos dramas *Rasga coração* e *Corpo a corpo*, que são lembradas como referência da capacidade crítica do dramaturgo e servem ainda para reafirmar, segundo sua crítica, o lugar menor ocupado pela comédia na produção de Vianinha.

O título indica o teor dominante da brincadeira. *Alegro Desbum*, cartaz do Teatro Maria Della Costa, encontra-se na obra de Oduvaldo Vianna Filho como um momento de repouso, de afiar do instrumental, de reencontro da comédia popular brasileira de costumes. Havia o propósito de fazer diversão – e o espetáculo diverte muito. Diante de *Rasga Coração*, que permanece inédita, ou mesmo de *Corpo a Corpo*, cujo protagonista é também um publicitário. *Alegro Desbum* parece um exercício virtuosístico sem compromissos. Nenhum problema é desenvolvido em profundidade e o autor limitou-se a promover um fotográfico registro de certas personagens e situações.⁶¹

Seguindo uma linha de raciocínio que, sobretudo na tradição ocidental, depreciou as produções cômicas, rotuladas de teatro menor, comercial, entretenimento, Sábato Magaldi torna mais claro seu preconceito com a comédia no seguinte trecho de sua crítica:

O mecanismo implacável da comédia não impediu Vianinha de raciocinar sobre os descaminhos do homem comum. *Alegro Desbum* junta clichês de comportamento do nosso mundo: o publicitário bem sucedido que decide romper com o sistema; a moça pobre e bonita que almeja participar desse sistema; a mãe que investe na beleza da filha; o homossexual e o hippie. Assim caracterizada, a peça sugere pouco valor.⁶²

60 Cf.: COSTA, Iná Camargo. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

61 MAGALDI, Sábato. O alegre repouso de Vianinha. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 24 de março de 1976.

62 Idem, *ibidem*.

O ENREDO E AS PERSONAGENS EM *ALLEGRO DESBUM*

Viver já não é uma coisa natural; hoje, é necessário um enorme desgaste de energia para realizar esta coisa aparentemente simples, pois a sociedade está tão de cabeça para baixo que, em certas situações, é preciso ser anormal para ser normal. Em ritmo de vaudeville, eu quis falar sobre a contradição de participar e negar este mundo feito para uma elite consumidora.

— Oduvaldo Vianna Filho, sobre *Allegro desbum*

Allegro desbundaccio conta a história de um publicitário que abandona o emprego de 20 milhões e arruma novos problemas ao se apaixonar por Teresa, uma jovem que almeja casar com um homem rico que ganhe 20 milhões. O argumento parece simples: um homem decide rejeitar determinado padrão de vida, garantido por meio das relações de trabalho engendradas na exploração, mais especificamente a partir da publicidade. A peça apresenta o conflito entre setores da classe média⁶³ que tentam entrar na sociedade de consumo — Cremilda e Teresa — e outros que tentam manter-se distantes desse sistema — Buja e Ênia.

Buja é um publicitário que sai do mundo do marketing e almeja ser escritor, recusa um salário de 20 milhões, coloca-se numa posição de marginalidade e passa, a partir dessa posição, a negar determinadas condutas morais. Essa insubordinação é indicada quando Buja vai a uma festa de formatura:

BUJA – Ora, fazia doze anos que eu não ia numa, De Marco. Tomei porre de cuba livre, **me esfreguei numa porção de meninhas** suadas brilhando, **cuspi** no ponche, **mijei** na piscina e **fiz cocô** na quadra de tênis... (grifos meus)

DE MARCO – (CORTA)... faz seis meses que eu penso em você: “Buja teve coragem e largou; e eu, não! Eu, na engrenagem! Ele, coragem;

63 A classe média está sendo entendida aqui como um setor fracionado da população beneficiada pelo crescimento econômico. Assim, “estudantes, clero, intelectuais, funcionários públicos, por exemplo, não podem ser reunidos enquanto membros de uma mesma classe social. Não é o corte de classe que permite delimitá-los; não é aí que se definem os traços capazes de lhes fornecer sua especificidade. Esta especificidade só pode ser buscada no conjunto das relações engendradas por sua inserção na estrutura social, ainda que fora da produção direta de mercadorias. [...] Estas categorias sociais podem ser originárias de todas as classes e camadas sociais, portanto, existem estudantes e funcionários públicos, por exemplo, oriundos das diferentes classes sociais.” Cf.: França, Bárbara Heliodora. Nova classe média ou Novo Proletariado? *São Paulo em perspectiva*, v. 8, n. 1, 1994, p. 42-51. Disponível em: http://www.seade.gov.br/produtos/spp/v08n01/v08n01_05.pdf

eu, na engrenagem!” Vim trêmulo para cá, com medo de me ver e me sentir mais mesquinho ainda e descubro que você largou tudo prá ir em festa de formatura, se esfregar em adolescentes e defecar em lugares impróprios? Você não largou pra escrever um romance preto, fazer um filme, epopéias, éclogas? (PEQUENO TEMPO).⁶⁴

A ênfase no abandono de determinada convenção social, moral e de pudor deságua no tratamento dado por Buja ao posicionamento que ele tem em um baile de formatura. Daquilo que se entende por um evento social, as atitudes de Buja apontam descaso e animosidade. Esfregar-se, cuspir, mijar e defecar demonstram atitudes hostis àquele ambiente. Estabelece-se a partir da conduta assumida por Buja um conflito sobre a natureza e os direitos — no qual se envolvem seus vizinhos — de um homem em distanciar-se da engrenagem do sistema. Coloca-se uma questão referente à estrutura hegemônica do sistema capitalista que supõe que Buja não teria direito a fazer a escolha que fez, sendo incompreendido e condenado por sua atitude. Essa condenação faz parte do mundo que Buja rejeita, do sentido uniformizante que a sociedade lhe impõe. Aqui a publicidade adquire símbolo dessa estrutura:

DE MARCO – Te dei dois mil cruzeiros, BUJA.

BUJA – Você acha muito? Prá mim ficar aqui no meu canto e não sair pela rua exigindo guilhotina pra vocês? ... ainda te ofereço um... pó, não tem nada prá tomar aqui...

PROTÉTICO – Pra tomar sempre tem, eu tomo a hora que vocês quiserem...

DE MARCO – Quero uma idéia prá lançar uma cerveja pernambucana aí, um grupo pernambucano norueguês. Já fiz dez reuniões na Agência, não sai nada.

BUJA – Uma idéia por dois milhões? Me dá mais três. (DE MARCO, TEMPO, PEGA O LIVRO CHEQUE. ASSINA.) Vamos ver... é em lata a pomba da cerveja?

DE MARCO – Justamente.

BUJA -... muito bem... muito bem... (TEMPO) Cerveja?

DE MARCO – Olinda...

BUJA – (TEMPO) Põe lá... “Cerveja Olinda! A pura! Lata esterilizada com vapor vivo!”.

DE MARCO – Todas as latas de cerveja do mundo são esterilizadas com vapor vivo!

BUJA – Ninguém sabe disso, nenhuma anuncia isso. Anuncia você. “Olinda. A pureza ao alcance dos seus lábios!”

DE MARCO – Genial! Perfeitamente genial, simples, evidente por si mesmo como queria Descartes! Você continua um canalha! Idéia aprovadíssima!

64 VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Allegro desbundaccio*, op. cit., p. 6.

BUJA – Então, custa mais cinco milhões, Paganinni.⁶⁵

A expressão cômica da cena se revela na contradição tanto do talento associado ao caminho da fuga quanto do retorno como forma de alavancar dinheiro. Provocador do riso é também o jogo de palavras observado na fala de Buja que, referindo-se a alguma bebida para ofertar a De Marco, acaba por sugerir o mote a Protético, que, malicioso, expressa-se rapidamente: “pra tomar sempre tem, eu tomo a hora que vocês quiserem”. O talento publicitário de Buja é suprimido, por uma negação que não lhe é “permitida”, pois De Marco, como que em suplício, pede a ele uma idéia para uma propaganda. Afeito à publicidade, Buja mostra toda sua versatilidade com a indústria de marketing, criando rapidamente um anúncio para a cerveja, o qual serviu para De Marco adjetivá-lo elogiosamente de “canalha”. O mecanismo de pressão de De Marco reativa o juízo ético de Buja sobre as estratégias publicitárias e de promoção de vendas. A negativa de Buja a essa atividade cria a ação conflituosa do texto:

CREMILDA – Que é o AzamBUJA que largou um emprego de 20 milhões? (BUJA LEVANTA A MÃO, FEITO GINÁSIO) Ficou maluco? Um emprego de 20 milhões?

BUJA – Pó, estou na berlinda hoje? Não quer entrar, senhora, esteja à vontade.

CREMILDA – É verdade isso?

TERESA – ...deve ser... (PEGA COISAS ESPALHADAS) Olha aí, camisa Givanchy, abotoadura de Salvador Dali, esse móvel é premiado, vi numa revista... essa cara já teve dinheiro...

CREMILDA – Fui reclamar com o síndico porque nós mal nos mudamos e já tem um bando de delinquentes sexuais paquerando a coxa da menina e eis que o síndico me disse que você era um cara esquisito que largou um emprego de 20 milhões: Eu disse: “Perdão, cavalheiro, esquisito, não. Trata-se de um filho da puta.” (SILÊNCIO LIGEIRO)

[...]

CREMILDA – Meu falecido marido passou vinte anos no funcionalismo carimbando uma cacetada de papel prá conseguir chegar a um ordenado de 1300 bruto, 1012 líquido e você larga 20 milhões? Hein, moleque? Se explica. Como é que foi o ato de largar 20 milhões, começa pelo ato.⁶⁶

O fato de Buja abrir mão de um salário de 20 milhões era visto, por Cremilda e Teresa, como loucura. Teresa nota que Buja teve alto padrão de consumo pelas roupas

⁶⁵ Idem, ibidem, p. 9.

⁶⁶ VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Allegro desbundaccio*, op. cit., p. 12-14.

e pelos objetos que possui. Para Cremilda e Teresa, que buscam inserção nesse padrão, a escolha de Buja representa insanidade. Há para Cremilda um descompasso entre sua realidade e a opção de Buja; destarte, sua inconformidade não pode ser separada, em sentido profundo, com certa conduta ordinária necessária ao capitalismo. Esse é o motivo mais forte para que Cremilda represente, com efeito, esta ordem estrutural: “Meu falecido marido passou vinte anos no funcionalismo carimbando uma cacetada de papel prá conseguir chegar a um ordenado de 1.300 bruto”⁶⁷. São as condições sociais que a vida lhe impõe que induz as ações de Cremilda: em vez de reação e de crítica ao sistema, Cremilda adquire conformidade. A existência dessa personagem congrega não apenas uma visão individual, mas uma estrutura coletiva que penetra profundamente na consciência da classe média retratada por Vianinha.

Allegro desbum exprime um denso diálogo de Vianinha com seu tempo⁶⁸. Revela um grupo de pessoas deformadas pelo capital, reagindo a ele de formas diferenciadas. Teresa e Cremilda querem se inserir como consumidoras por meio do casamento; De Marco tenta ir para o *desbunde*⁶⁹ em dado momento, todavia, não consegue abandonar seu estilo de vida; Ênia, a hippie⁷⁰, que ao final retoma valores

67 Ibidem, p. 12.

68 A deformação do homem pelo capitalismo e o reconhecimento de que esse homem enxerga esse sofrimento, mas que também opta por não evitá-lo é questão de refinada análise de Raymond Williams sobre Bertolt Brecht. Quando Williams identifica em Brecht a negação da tragédia por este reconhecer não só a existência do sofrimento humano, mas que também o homem não quer mudar sua realidade. Raymond Williams chama a atenção para a nova *estrutura de sentimento* exposta por Brecht. Segundo ele, para Brecht não é mais satisfatório mostrar que o sofrimento não é algo natural e que pode ser evitado, revelando o caminho para que a sociedade se transforme, mas a intenção em alguns textos teatrais do dramaturgo, de acordo com o historiador, é mostrar que o sofrimento também não é evitado. Para Williams, algumas obras do dramaturgo alemão são um sistema complexo, porque nelas formaliza-se uma nova *estrutura de sentimento*, que se expressa num novo sentido de tragédia, aquela que poderia ter sido evitada, mas não foi. A experiência constitui o fundamento trágico por excelência, para Williams. Dessa forma, percebe no contexto do século XX a íntima vinculação entre tragédia e revolução; a experiência da revolução é um elemento trágico formalizado no “sistema complexo” de Brecht: *A nova consciência trágica de todos aqueles que, horrorizados com o presente, estão, por essa razão, firmemente comprometidos com um futuro diferente: com a luta contra o sofrimento: uma exposição total que é também um envolvimento total. Sob o peso do fracasso, em uma tragédia que poderia ter sido evitada mas que não o foi, essa estrutura de sentimento luta agora para se formar.* WILLIAMS, Raymond. Op. cit., p. 263.

69 “O ‘desbunde’ aludido no título – termo em voga na época para referir-se à alternativa oposta à militância – é *allegro* no andamento, mas melancólico e irônico no desfecho, quando Buja, em sua impotência, exige as nádegas pela janela numa demonstração patética do mais absoluto e frenético (ainda que inútil) desagrado”. Cf.: BETTI, Maria Silvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. P. 289.

70 Além de Ênia em *Allegro Desbum*, Luca em *Rasga Coração* e Tuco na *Grande Família* aparecem na obra de Vianinha como personagens hippies. Sobre a contracultura em Vianinha conferir: PATRIOTA, Rosângela. Op. Cit.

padronizados (vai embora para a Bahia, de carro com os pais, para trabalhar). A jovem Ênia, de 17 anos, é apresentada como uma hippie, lânguida, maravilhosa e calma.

ÊNIA – Bom demais ver o pôr do sol...
 BUJA – ...demais...
 ÊNIA – ...tremenda bandeira da natureza...
 BUJA – ... natureza ...certeza ... realiza... gentileza...
 ÊNIA – ... fortaleza...
 BUJA – ... pena que hoje não deu prá ver o pôr do sol que está chovendo paca, não é?
 ÊNIA – ...é... (*Põe disco da Carmem Miranda*)
 BUJA – ... não tem mais energia aqui, acho...
 ÊNIA – Essa vitrola também funciona à pilha... é andrógina... (*Entra Carmem Miranda. Tempo*) O único jeito de contestar a civilização é assim, sabe bicho? Ficar num canto, à favor da natureza...
 BUJA – ...olha como a Carmem gostava muito da vida, olha o bulício dela...
 ÊNIA – ... banana na cabeça... tremenda banana na cabeça ela punha... (*Pega um cacho de banana e põe na cabeça*) Não é um barato? O negócio é ficar de banana na cabeça, tropical, contestando adoidado...
 BUJA – ... me dá um cacho aí também... (*Põe banana na cabeça*) Estou muito à vontade, cheio de banana na cabeça, amizadinha... (*Ficam parados. Catatônicos. CREMILDA bêbada. Garrafa na mão. Entra*)⁷¹
 [...]
 CREMILDA - O que é que vocês estão fazendo aí?
 ÊNIA – Contestando.⁷²

Ao final do enredo, Ênia vai ao apartamento de Buja para se despedir:

ÊNIA – Tchau. Vou prá Bahia.
 BUJA – Bahia, é? Legal.
 ÊNIA – Meu sonho...
 BUJA – Vai de carona?
 ÊNIA – Não. Meus pais vão mudar prá lá. A gente vai de carro. Me arranjaram um emprego lá. Vou trabalhar como arquivista na Prefeitura.
 BUJA – Ah...
 ÊNIA – Mas sempre é Bahia, não é?
 BUJA – É.
 ÊNIA – Tchau.
 BUJA – Tchau. (*ÊNIA sai. Tempo*)⁷³

71 VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Allegro desbundaccio*, op. cit., p. 98.

72 Idem, ibidem, p. 99.

73 VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Allegro desbundaccio*, op. cit., p. 113-114.

Assim como Teresa, Cremilda e De Marco, Ênia não tem um propósito revolucionário, não sonha com a transformação social e acaba sendo, como os demais, norteadada por uma estrutura social. Portanto, são seres humanos tão deformados pelo capitalismo que, sendo explorados, optam por continuar nas “engrenagens”. Vianinha expressa, em *Desbum*, uma consciência complexificada, pois as personagens comuns, marcadas pela situação em que vivem e vítimas das engrenagens, ao invés de heróis, representantes e líderes da massa, são antes, conformistas.

Teresa e Cremilda não se revoltam contra a sociedade que as rejeita: querem integrar-se a ela. Essa questão evidencia uma consciência de que ali há um conflito humano, sobretudo entre Teresa e Cremilda, porém, de dimensões históricas, de relações sociais. Frente ao objetivo de “vencer” na vida, Teresa utiliza o próprio corpo como mercadoria:

BUJA – Você é virgem por quê? Promessa?

TERESA – Só dou pra homem rico que casar comigo.

BUJA – Entendo. É uma espécie de brinde. Uma bonificação.

TERESA – Justamente. Valoriza a mercadoria.⁷⁴

A necessidade de Teresa em adequar-se à sociedade, inserir-se nela, faz com que abandone seu sentimento por Buja ao optar por casar-se com um homem que lhe proporcionará mudança de status nessa sociedade, pois a promoção social é seu objetivo máximo. Teresa leva assim ao extremo sua intenção de adaptação à sociedade:

TERESA – Lembra do grande sonho de minha vida? Casar com um cara jovem rico, pele saída da sauna, pouco pivô na boca, por dentro da política internacional... um cara solteiro que quisesse casar comigo...?

BUJA – Lembro, e daí?

TERESA – (*Tempo*) Caíto quer casar comigo.

BUJA – Caíto?

TERESA – É. Está muito apaixonado por mim, há três meses, quer casar comigo, só pensa em mim...

BUJA – Mas e você...?

TERESA – (*Tempo*) Acho que vou... Quer casar comigo e me levar pra Europa uns três quatro meses...

BUJA – Pomba, você não vai me largar, você não me ama?

TERESA – Amo, claro.

BUJA – Então você não pode me largar.

74 VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Allegro desbundaccio*, op. cit., p. 25.

TERESA – E posso largar meu sonho, minha obsessão? Isso aqui falta água, elevador encrenca, ruído de descarga, gente tossindo, cheiro de lixo, passo o dia no escritório na máquina com os caras olhando meu peito pelo decote. Almoço sanduíche General, Buja. Eu te amo mas tenho que experimentar essa...⁷⁵

A postura assumida por Teresa desmascara uma impotência da personagem em romper com a sociedade valorizada por ela, distanciando-se do seu envolvimento emocional por Buja. Curiosamente, embora não aceitando o lugar que a sociedade a ela confere, Teresa é impotente para realizar essa não aceitação e capitula nesse sentido. O discurso do amor de Teresa é derrotado, reaparecendo o discurso da conformidade com a ordem social. Assim, a afetividade de Teresa é fadada ao fracasso e a narrativa releva, para além de toda uma crítica social, a inutilidade dos interesses de Teresa em relação à valorização da mobilidade social.

Buja resiste a esta sociedade que se torna um pesadelo para ele, dando um tom bastante peculiar a essa “resistência”. O problema de Buja se refere a uma velha discussão na qual ele estaria do lado dos que consideram os meios de comunicação uma função degenerativa para a sociedade⁷⁶. O caráter criativo de Buja, seu talento, é usado principalmente para vender e para isso precisa tratar seu público como consumidores e como objetos a serem estimulados:

BUJA – Ô, DE MARCO, você não pode emprestar um dinheiro aí prá gente?

DE MARCO – Como é que é? A cigarra e a formiga? Vocês desbundam magnífico e eu trabalho? Na hora do aperto é dos carecas que vocês precisam mais, não é? Eu me sujando e a Estrela Dalva aí mantendo a pureza? Picas! (Francês) Piques! (Inglês) Paicas! Se quer dinheiro, trabalha prá mim! Então, se vira!⁷⁷

O ressentimento de Buja se transforma em pânico ao saber que é quase impossível escapar a esse universo. Embora os atos de Buja sejam estúpidos no contexto geral da peça, e viciados em si mesmo, sem solução definitiva, são atos ultrajantes em relação ao sistema, ainda que por alguns momentos. Mas essa oposição é

⁷⁵ Idem, *ibidem*, p. 11-112.

⁷⁶ Para Umberto Eco no começo dos anos 1970, há por um lado os *apocalípticos* que advogam contrários aos meios de comunicação de massas e, por outro os *integrados* que vêm a indústria cultural de forma apologética. Cf.: ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

⁷⁷ VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Allegro desbundaccio*, op. cit., p. 54.

quase uma autodestruição, não apenas como pânico, mas por provocar mais isolamento ainda em relação àquilo que ele vem a atacar.

Em outras palavras, o que significa Buja se opor dessa forma à sociedade de consumo se ele não consegue dialogar com essa sociedade? Toda essa forma de isolamento provoca não apenas restrições na vida material de Buja, mas estranhamento das pessoas que o rodeiam, uma comunicação ineficaz e, portanto, uma oposição também ineficaz. Se Buja consegue ser eficiente em sua publicidade, não tem o mesmo desempenho como crítico dessa sociedade.

A resistência oferecida por Buja é a indiferença, mas os meios de comunicação de massa já haviam aprendido a lidar com a indiferença. É como se Vianinha dissesse que não é se isolando da realidade que se constrói a resistência, mas se apropriando desse meio de comunicação:

TERESA – (PEQUENO TEMPO) Vem cá. Passei a tarde pensando em você. Você largou 20 milhões prá ficar aí dormindo desbundado, sem fazer lhufas?

BUJA – ...pô, não está dando mesmo prá mudar de assunto, é?...

TERESA – (TEMPO PEQUENO) ... fiz uma cacetada de curso: Aliança Francesa, Cultura Inglesa, arranjo floral, etiqueta, forno, História da Arte, andamento, o maior sacrifício prá pagar... Vejo filme do Ingmar Bergman que eu acho um pé no saco mas vejo prá ficar por dentro, tudo isso prá pegar um cara bonito, jovem, rico, pele saída da sauna, pouco pivô na boca, sem barriga, por dentro da política internacional, que ganhe mais de 20 milhões por mês e você largou uma situação dessa, cara?

BUJA – ... está linda... parece um Corcel 73 gelo... deixa eu passar a mão?

TERESA – (NEM TOMA CONHECIMENTO DA PROPOSTA) Que é que você faz na pomba da vida fora pensar que fez um grande gesto e se sentir uma estrela matutina?

BUJA – Quem te ensinou a ser agressiva assim? Filmes da Doris Day? (APONTA O NAGRA E MOSTRA FITAS) Gravei uma entrevista com um policial logo depois que ele fuzilou um marginal de bermuda, entrevistas com velhos moradores do Catete, nem dá pra escutar, falam baixinho que estão vendo o bairro e a vida deles desaparecerem, entrevista com catadores de xepa na feira...

TERESA – Pô, você agora passa a vida gravando entrevista com fodido? Eu sei que fodido existe, qual é, tem o Ministério do Trabalho, a Casa da Mãe Solteira! Ou você vai solucionar alguma coisa com um gravador? Ah, você é muito veado. Largou os 20 milhões pra fazer gravação?

BUJA – (*Vai ao banheiro*) ... não, menina, isso faz parte, isso acontece também... na verdade mesmo, eu larguei pra tomar café devagar, entende? Passar a manteiga no pão devagar, depois a geléinha, sem derrubar geléinha no dedo pro dedo não ficar grudento... pó, não tem

água jamais nesse pardieiro?... (*Vem até a geladeira. Lava a cara e escova os dentes, com água da geladeira.*) ... larguei pra não viver mais com a cabeça cinco horas adiante...

[...]

BUJA – ... e tenho mil outras atividades importantes: sou ponta direita da linha de passe que fica à esquerda da praça do Lido, sou da Ala dos Desbundados do Ritmo, que sai na Mangueira... (*Mostra uma caixa*) Olha uns pedaços da fantasia desse ano... ela é da alta também.... (*Refere-se à ÊNIA*)

TERESA – Ah, isso é folclore, meu santo, folclore!

BUJA – Folclore, por exemplo, é a senhora sua mãe, folclore por exemplo, é golpe do baú, é subir na vida... e não te dou mais entrevista que você é muito ressentida azedinha. [...]

[...]

TERESA – Precisamente, meu filho, precisamente: você está a fim de que?

BUJA – Sou um egoísta, entende? Já estava com úlcera, sinto ânsia de vômito quando a vida engrossa, sou uma sensitiva – resolvi não terminar no Pinel. E também o meu lado altruísta – além de não ir pro Pinel, também não quero enlouquecer a humanidade...

TERESA – Humanidade se vira, qual é? Não enlouquece assim fácil...⁷⁸

O contexto social imediato dessa cultura que Vianinha viveu é dado pelos meios de comunicação. A modernização deles no Brasil é alvo de ampla discussão⁷⁹. Esses meios desenvolvem dois papéis na situação em que Vianinha escreve *Allegro*: por um lado pode refletir a sociedade de consumo e o estatuto do poder econômico (Buja) a uma corrente de busca por inserção nos bens de consumo (Cremilda e Teresa). Por outro lado, Vianinha não descarta esses meios, pois por eles pode dialogar com um público maior no interior do processo.

Buja se intitula egoísta, opta por não ser mais publicitário, pois isso lhe causa náuseas. O protagonista de *Allegro desbum* vive uma crise existencial, uma situação particularmente dramática que exige de seu talento criativo uma camuflagem do real. O problema de Buja é lidar com a manipulação dos meios de comunicação. Ele realiza

78 VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Allegro desbundaccio*, op. cit., p. 21 a 23.

79 Conferir os trabalhos: COSTA, Alcir Henrique; KEHL, Maria Rita e SIMÕES, Imaná. *Um país no ar: a história da TV brasileira em três canais*. São Paulo, Brasiliense/Funarte, 1986. MICELI, Sergio. O papel político dos meios de comunicação de massa. In: SOSNOWSKI, Saul e SCHWARTZ, Jorge (orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 41-67. ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001 [1988]. RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *A história do seu tempo: a imprensa e a produção do sentido histórico*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. (Dissertação de Mestrado em Comunicação). RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. In *Tempo Social*, Revista de Sociologia da USP. São Paulo, 2005, p. 81-110.

isso de forma competente e criativa, mas, não sendo dono desses meios, é impelido a promover bens materiais a qualquer custo:

BUJA – Mas eu fazia publicidade, companheira, dava uma boa mão... (*Tem ânsias*) Está vendo? Nem posso falar nisso ainda direito... sabe quanto se gasta de publicidade nos Estados Unidos, por exemplo? 20 bilhões de dólares. 20 bi! Bi de Bibi Ferreira! Metade do Produto Bruto Brasileiro de um ano! (*Tem ânsias*)... entende? (*Vai falar do banheiro pra se prevenir*)... cada ano um novo carro, nova geladeira, nova maçaneta pra porta nova calça novo batom, margarina mais cremosa; exércitos pra bolar novos modelos, exércitos pra fazer pesquisa, exércitos pra fazer espionagem industrial, tudo pra bolar um novo dentríffio com listinha, é o famoso parto da montanha! Rios de dinheiro e as pessoas passando fome e miséria... demagógico eu, não? lembro o velho PTB, não? ... 20 bilhões de dólares dá pra que? Por exemplo... dá pra construir casas pra todos os brasileiros... (*Tem ânsias mais fortes*) ... não dá pra falar muito nisso, eu te explico um dia, aos poucos, com um piniquinho na mão...⁸⁰

O discurso de Buja está ancorado na sociedade dos anos 1970 no Brasil. A sociedade de consumo, amparada pela publicidade, “cria” determinadas demandas artificiais para a sociedade brasileira daquela década — avaliação reforçada pela personagem ao se questionar para que tanto dinheiro se as pessoas estão passando fome:

A americanização da publicidade brasileira tem um papel fundamental na difusão dos padrões de consumo moderno e dos novos estilos de vida. Destrói rapidamente o valor da vida sóbria e sem ostentação. Numa sociedade em que a grande maioria é constituída de pobres, passa a fabricar ininterruptamente falsas necessidades, promove uma corrida ao consumo que não acaba nunca, mantém o consumidor perpetuamente insatisfeito, intranquilo, ansioso.⁸¹

A questão da publicidade como persuasiva, visando a um consumo dirigido, e, no caso brasileiro, disso vir sobretudo “de fora”, conduz Buja para esta crítica: publicidade estrangeira constrói desejos não condizentes com a realidade nacional. O capital investido na década de 1970 em publicidade confirma essa situação:

80 VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Allegro desbundaccio*, op. cit., p. 24.

81 MELLO, João Manuel Cardoso de e NOVAIS, Fernando A. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. In: SCHWARCZ, Lílían Moritz (org.). *História da Vida Privada no Brasil*. Vol. 04. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p. 641.

Em 1973, o mercado de propaganda movimentou 4 bilhões e 500 milhões de cruzeiros, sendo que só as dez maiores agências faturaram, desse total, 941 milhões e 300 mil cruzeiros. Das 750 agências, 150 manipulam 90% da verba aplicada. Dessas 750, 20 concentram 70% do total faturado por todas as agências. Dessas 20, onze são estrangeiras e controlam 60% do faturamento das 20 maiores. Os 12 principais anunciantes em nosso País são empresas estrangeiras e multinacionais. Ford, Sydnei-Ross, Volkswagen, Gillete, Gessy-Lever, Rhodia, Fleshman and Royal, Coca-Cola e Colgate-Palmolive.⁸²

O abandono do emprego por Buja provoca indignação da vizinhança, à exceção de Ênia. O afastamento do trabalho acompanha uma separação na vida afetiva, uma vez que Teresa almeja essa inserção. Nesse caso, sobretudo a partir de sua posição de “opositor”, a intervenção do publicitário Buja é determinante. Sozinho ele não dispunha de condições para contrapor-se ao sistema; conseguira apenas gerar um impasse na sua própria experiência social. O modelo desse indivíduo é o renunciante que entende que, para intervir no sistema, deve excluir-se de todas as vinculações que existiam, separar-se da vida tal qual é vivida por outros homens. Assim, Buja tenta se convencer de que é possível fazer outro tipo de publicidade, mesmo depois que renuncia a esse ambiente.

BUJA – ... eu preciso meter nessa cabeça que tem que fazer o que é possível, sempre é possível, eu preciso enfiar isso na cabeça...

[...]

BUJA – ... em publicidade é possível fazer uma publicidade mais brasileira, menos americana, menos aristocrática: em vez de cavalo de raça, gente de smoking com cara de vômito, encher a tela de brasileiro que é qué qué mesmo... (grifos meus)

DE MARCO – estou de volta...⁸³

A idéia da publicidade vem associada à alienação cultural no período. Daí o fato de que as “idéias vindas de fora” são alienantes, porque impostas à sociedade brasileira. A questão era colocada da seguinte forma: se a indústria cultural tendenciava para o produto estrangeiro, em especial o americano, logo, ela seria desnacionalizante. A perturbação de Buja em tornar a publicidade “mais brasileira” encontra bases na

82 Cf.: VIEIRA, R. A. Amaral. *Alienação na Comunicação – o caso brasileiro I*. In: VIEIRA, R. A. Amaral (org.). *Comunicação de massa, o impasse brasileiro*. Rio de Janeiro: Forense, Universitária, 1978, p. 97. Informações retiradas da Tabela divulgada pelo Anuário Brasileiro de Propaganda 76/77 p. 89.

83 VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Allegro desbundaccio*, op. cit., p. 76.

realidade sócio-histórica no Brasil dos anos de 1970⁸⁴. A ruptura com as relações desse tipo de trabalho e com as condições por elas impostas implica a renúncia de Buja não apenas ao capitalismo, mas à trama da existência humana. Isolado, Buja não dispõe de forças para intervir no funcionamento desse sistema de valores. Ao optar por esse posicionamento, essa personagem representa um modelo ao qual Vianinha se opõe: o isolamento do indivíduo que define seu modo de vida fora do âmbito da vida social, premissa contrária às opções coletivas derivadas do enraizamento político de Vianna Filho.

84 Arnaldo Jabor assim revela dessa relação na década mencionada: “se bem que eu prefiro a pornochanchada brasileira a Tubarão, por exemplo. Eu prefiro que o Brasil seja povoado de pornochanchada e não tenha filmes estrangeiros desse tipo, que são muito mais perniciosos. [...] Veja só: um povo inteiro, milhões e milhões de pessoas vendo um tubarão comer um sujeito, lá na costa dos Estados Unidos, um negócio inteiramente absurdo, irreal, malfeito, burro, etc. E o povo brasileiro assistindo àquele troço, como se aquilo fosse a essência da vida, das artes... É muito trágico isso [...] Eu acho que o que está acontecendo no Brasil é um genocídio cultural, psicológico, etc... A consciência está sendo morta a pauladas. [...] E ninguém se dá conta disso...” Cf.: JABOR, Arnaldo. Em entrevista à revista MAIS, n. 35, p. 90 e segs. APUD: VIEIRA, R. A. Amaral. *Alienação na Comunicação – o caso brasileiro I*. In: VIEIRA, R. A. Amaral (org.). *Comunicação de massa, o impasse brasileiro*. Rio de Janeiro: Forense, Universitária, 1978, p. 86. (Reflexões do autor produzidas em 1976).

EM LUTA COM A REALIDADE: A EXPERIÊNCIA DA MARGINALIDADE EM PROTÉTICO

De maneira geral, a vida se caracteriza, para Protético, pelo seu caráter de improvisação diante das contingências da subsistência, seja para prover os gastos do cotidiano ou para acudir seus imprevistos. A vida de Protético parece guiada pelas contingências, mas mesmo assim ele a considera aceitável, desde que consiga resolver grandes aborrecimentos, como as dívidas geradas por “falcatruas” de seus sócios ou o abandono de seu companheiro. À primeira vista essa atitude de Protético pode parecer trivial, mas carrega indícios fundamentais da personagem. É em Protético que Vianinha aborda o mundo do trabalho.

O uso constante de linguagem pejorativa ocasiona o agravamento das injúrias sofridas por Protético, que reage a elas. Injúria, no conceito apresentado por Didier Eribon, diz respeito a palavras verbais que marcam a experiência do indivíduo⁸⁵. Assim, ao ser chamado de “veado”, Protético é moldado por um aspecto de sua personalidade que é proveniente de determinado estereótipo. Sua visão de si é construída por meio das afrontas que o levam a ter uma imagem de si mesmo:

DE MARCO – Pomba! Pomba! Não vai me dizer que você largou a Agência DE MARCO, 20 milhões mensais, tratado como uma Madona, premiado no Festival de Publicidade em Veneza, cheio de mulheres excitadas, largou tudo isso pra ficar com essa porra louca desmantelada aí e esse cara que faz trocadilho de aval com anal e é... é... pomba, é uma bichona!?

PROTÉTICO – **Bichona, publicitário, é a vossa mãe. Sou uma senhora casada** com Luciano Ribas, cineasta atualmente na Bolívia. Sou protética. Arranjei um sócio, um empréstimo de 30 milhões, vou montar uma oficina de prótese só minha. Além do mais, aos sábados e domingos, para completar o orçamento, faço mágicas em festas infantis. **Sou uma senhora de respeito.**⁸⁶ (grifos nossos)

PROTÉTICO – Não vai fazer isso com a Teresa, se não gosta dela vai lá, e tal, digno e fala... agora, sassaricando, não... sassarico é coisa de bicha...

BUJA – Você é bicha...

PROTÉTICO – ... **sou homossexual, você é que é bicha!**⁸⁷ (grifos nossos)

85 ERIBON, Didier. *Reflexões sobre a questão gay*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2008, p. 26.

86 VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Allegro desbundaccio*, op. cit., p. 7.

87 Idem, ibidem, p. 91.

 PROTÉTICO – o caminhão sumindo, eu no meio da rua com o guardinha de bigodinho, um puta engarrafamento, um sujeito começou a gritar “bicha bicha” ah, foi a conta... e buzinavam e gritavam bicha bicha, aí eu dei uma porrada no guarda e corri.⁸⁸

As imagens sobre si mesmo remetem a uma circunstância que privilegia a imagem de uma normatividade. Protético se apresenta como uma senhora casada, de respeito, indivíduo homossexual e não bicha. A injúria faz com que o estereótipo seja instituído ou perpetuado, sendo Protético estigmatizado como fútil e descartável. As injúrias sofridas moldam sua personalidade. Ao afirmar que Protético é homossexual e bicha, Cremilda e De Marco reduzem esse indivíduo ao estatuto de uma pessoa desviante. Ele próprio não admite ser considerado assim, autodefinindo-se ora como uma senhora casada, que trabalha, ora como homossexual, em contraposição à nomenclatura “bicha”. Ao ser etiquetado, Protético demonstra, ao final da peça, que não se reduz a um rótulo. Diz fazer parte da norma, ser casado, trabalhador. Protético encontra em Cremilda, De Marco, Teresa e Buja pessoas que o vêem como homossexual (pejorativamente, “bicha”); o que ele sente, a maneira como age, o que ele gosta, tudo passa pela sua sexualidade

BUJA – Que é que você quer, fora desmunhecar? (p. 4)

 CREMILDA – Ai, veado!

PROTÉTICO – Não me chame pelo nome, sim? Estou incógnito (p. 61)

 BUJA– ... você não entende... bichinha, com problema de bichinha não entende de sofrimento, entende? Alô, alô, sofrimento, qual é o seu comprimento? (p. 89)

 BUJA – (Vai para a janela) ...alô, alô, sofrimento, já viu o tamanho de pinto de jumento? ... alô, alô, sofrimento... (p. 89)

 CREMILDA – O culpado é o homossexual? (p. 105)

 CREMILDA – Essas máquinas são prá mudar de sexo, bicha?

PROTÉTICO – ... e nada do meu sócio aparecer, BUJA, os homens das máquinas com as faturas, querendo receber...

CREMILDA – Porque você não deu prá eles, bicha?

PROTÉTICO – A senhora sua mãe sabe que a carrocinha de cachorro de vez em quando passa nesse prédio? (p. 32)

88 VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Allegro desbundaccio*, op. cit., p. 114.

TERESA – Ele foi roubado, mãe...
CREMILDA – E daí? Ele é bicha. (p. 36)

Em um mundo de injúrias, o indivíduo homossexual, submetido a agressões de múltiplas formas, assume, por isso, uma atitude de enfrentamento:

E o publicitário tem a seu lado um amigo que é homossexual, com larga experiência de marginalização e que talvez seja o mais maduro deles todos em enfrentar a vida, em dar a César o que é de César, em suportar a realidade e ao mesmo tempo viver sua vida, criar seus valores paralelamente aos valores que a realidade impõe.⁸⁹

A percepção de Protético de que ele está à margem passa por sua condição de trabalho — somente ele e De Marco trabalham — e por ser homossexual. Essa experiência de marginalização dá às suas ações um rumo muito diferente do tomado por Teresa e Cremilda. Enquanto para aquele caberia a diferenciação e a exclusão e, portanto, o enfrentamento, para essas bastaria a inserção nos meios de consumo.

A experiência de exclusão é aqui pensada em sua relação com a forma de organização do trabalho ou com o mundo do trabalho. Seu efeito está tanto em Protético quanto em Cremilda e Teresa, embora as personagens respondam a essa exclusão de maneiras diferenciadas. O trabalho não é para Teresa e Cremilda⁹⁰ o grande integrador, diferentemente de Protético.

CREMILDA – Olha, meu filho, eu quero casar a menina com um homem rico e sereno, entende? Nós vivemos prá isso, eu e ela, e...
TERESA – Você está ficando completamente desvairada, mãe?!
PROTÉTICO – A senhora sua mãe desvairada? Calúnia!⁹¹

O desemprego, no caso de Buja, ou o trabalho precário estabelece mediações no relacionamento social desses indivíduos. A intimidade e a condição social são fatores interferentes nas relações de trabalho de Protético, que não indissociáveis das suas relações afetivas e de vizinhança. Existe na relação com os vizinhos uma idéia de inclusão no mundo do capital. Ao mesmo em que Buja se afigura como sujeito que fez a

89 VIANNA FILHO, Oduvaldo. Oduvaldo Vianna Filho, *Allegro Desbum...* *JC Segundo Caderno*, domingo, 29 de Julho de 1973. Depoimento dado a Marcílio Eiras Moraes.

90 Para ambas o processo de integração social se dá pelo casamento.

91 VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Allegro desbundaccio*, op. cit., p. 18.

escolha de ser um *outsider*, De Marco está dentro do sistema, Cremilda e Teresa quererem se incluir nele. Todo o percurso que faz com que Protético seja efetivamente um homem lançado às condições do mundo do trabalho, e ele responde a isso, pode se apresentar no nome a ele atribuído, que remete diretamente à sua profissão. Apenas ao final da peça ficamos sabendo seu nome: Gusmão Barroso⁹². Sendo assim, a crítica ao capital não estaria no homem que decide ser *outsider*, mas compete ao homem que enfrenta os tensionamentos da vida.

Por vezes, a maneira de lidar com a vida se apresenta a partir da execução de atividades triviais que compõem o cotidiano — dinâmica que permite a Protético viver em função das necessidades cotidianas:

... café, sabonete, biscoito, manteiga, precisa pagar sua pensão, deve dois meses de marmita, modess prá mim, ovo, sal, açúcar... (p. 08)

BUJA, posso vender as tuas camisas Givenchy, meu mor? (p. 35)

Meu Deus, trabalho feito uma mouro, estou acordando às cinco da manhã e a porra da coluna do Haver não alcança a porra da coluna do Deve... (p. 50)

tenho um show num aniversário de criança no Monte Líbano daqui a pouquinho... meu Deus! Tenho que pagar 6 mil e 200 cruzeiros até segunda feira! Estou inadimplente! (p. 50)

A adição de um componente sexual e erótico ao panorama da peça denota uma preocupação de Vianinha para muito além do cômico. Na configuração de *Allegro*, o ímpeto de “escancarar” a sexualidade se expande na tentativa de tirar do *establishment* os disfarces de tolerância para, com isso, pôr a descoberto as reações pudicas do público. Daí as táticas escandalosas de Protético, que enfatiza explicitamente sua sexualidade, marginalizada na sociedade em que vive.

PROTÉTICO – BUJA! BUJA, pelo amor de Deus! (PUXA O CORTINADO. SACODE BUJA.) BUJA, BUJA, sério, me ouve, sério...

BUJA – Sério, não, puto da vida, puto da minha vida!

PROTÉTICO – ... Olha a carta do Luciano que estava na portaria, estou sem fôlego: prenderam o Luciano na Bolívia! Olha aí, prenderam meu marido na Bolívia!... Ele quer dinheiro pra... (PROCURA. LÊ) “subornar as autoridades coatoras...” Me empresta aqueles cinco

92 Ibidem, p. 80.

milhões que o publicitário te deu? Pelo amor de Deus, onde está aquele cheque, me empresta...?

BUJA – ...acho que está ali, não sei aonde, como é que ele foi preso? Quero dormir...

PROTÉTICO – (ACHA O CHEQUE) Obrigado anjo, amor. (LÊ) “Eu estava filmando na cidade de El Potosi. Acho que pensaram que sou do apoio logístico à guerrilha. O que me dificulta é que não tenho nenhum documento comigo. Só a carterinha do Museu de Arte Moderna. Sabe que não sei onde deixei meu passaporte? Vê se ele ficou aí em casa, amor, na gavetinha do pechichê”... ai, meu Deus, tenho que ir buscar meu empréstimo e agora também tenho mandar dinheiro pra Bolívia. Como é que se manda dinheiro pra Bolívia?... Banco do Brasil deve informar, não é? Sabe o telefone do banco do Brasil...?⁹³

É importante destacar que, ao optarmos por Protético para ressaltar o caráter de enfretamento da realidade, revelamos indícios da realidade sócio-histórica do início dos anos de 1970. A esfera da vida privada de Protético, sua individualidade, sua dimensão pessoal⁹⁴ conferem a ele atributos que permitem ao indivíduo emergir na esfera do público, tomada aqui como o mundo do trabalho ou experiência social. Em Protético perfila-se uma correlação entre si-mesmo e outrem. Vianinha expõe, assim, um aspecto interessante posto já no final da década de 1960: a intimidade, a esfera pessoal também como opção política. Não por acaso, as situações que envolvem solidariedade entre os vizinhos, ajuda mútua, são ações que envolvem Protético. O “outro” para ele se revela em uma dimensão coletiva:

PROTÉTICO – ...ai, estou tão comovidinha... um momento... não trabalho por causa do Luciano, não é por medo de banco... **gosto de trabalhar, agir como outros seres humanos...** pensa que é bom ser **PROTÉTICO, BUJA?** Andar na rua, vendo brasileiro sem dente, a terra dos mil e um? Meus fuzileirinhos sem mobília?... e por isso vou parar de fazer dentadura prá quem paga? Em qualquer profissão tem grilo, quando tem grilo no mundo... essa vida corroeia nas mãos não largo da sela não, verdade que chacoalha mas não largo da sela não, verdade que chacoalha paca... ui capitalismo, arreda pé de pato mangalô três vezes...⁹⁵ (grifos nossos).

93 VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Allegro desbundaccio*, op. cit., p. 16.

94 Demonstra aqui a importância que a intimidade na década de 1970 conferia para o dramaturgo. Cf.: PELEGRINI, Sandra. *Op. Cit.*

95 VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Allegro desbundaccio*, op. cit., p. 106.

Allegro desbum professa uma “estrutura de sentimento”⁹⁶ da intimidade na vida política. O homossexual não é um *desbundado*, mas um trabalhador. Percebemos em *Allegro* uma reflexão profunda das deformações causadas pelo capitalismo e suas engrenagens. É uma peça complexa em suas mediações com seu tempo, revelando uma acuidade do dramaturgo na percepção da sua realidade sócio-histórica. Ora, não é porque Vianinha observa e aprofunda sua reflexão sobre esses aspectos da realidade que ele abandona suas convicções de uma proposta coletivista de transformação da realidade, ou no caso de *Allegro*, de se isentar nesse contexto. Em *Allegro* existe muito mais uma idéia de resistência de Protético em continuar atuando na realidade em que vive⁹⁷ do que um direcionamento para mudar a realidade na qual ele vive. Existe na peça uma rede de complexidade que expõe os limites da década de 1970: o publicitário isolado, os que são deformados pelo sistema e optam em permanecer assim (Teresa, Cremilda, De Marco e Ênia) e o enfrentamento a partir do cotidiano.

A opressão deforma o oprimido. A opressão tem razões profundas de ser. A injustiça talvez seja mais rica em razões do que em crimes. Ela tem arsenais de livros, de fatos, que a justificam.

Então, em determinado momento, eu comecei a me preocupar muito mais com a existência do ser humano nesse redemoinho e a tentar mostrar esse processo de deformação. É você se solidarizar com o oprimido mas ao mesmo tempo reconhecer, exatamente, porque ele é oprimido, todas as deformações que sofreu. Você lutar contra o opressor mas ao mesmo tempo reconhecer o seu domínio, a sua capacidade. Ele não é um tigre de papel, é uma coisa pesadíssima que

96 Para Williams em cada período há uma estrutura de sentimento que possibilita ao artista formalizar em sua obra a tradição de maneira diferente da passada. A noção de estrutura de sentimento, por meio da qual analisa as transformações do conceito de tragédia, refere-se à análise interna das obras de arte e o que elas comungam do ponto de vista da experiência e de pensamento e que serão condensadas em sua estrutura formal e conteudística. Cf.: WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

97 Artista atuante na cultura brasileira, Vianinha sentindo na pele as consequências de sua opção ideológica, soube redimensionar pós-golpe militar de 1964, quando se viu diante de um contexto histórico avesso às perspectivas de mobilização direta. Transcorrido o período da arte cepecista, as reflexões serviram, enfim, para considerar a importância do artista inserido numa coletividade, participando de sua transformação, mas também para ponderar sobre os limites da experiência anterior ao golpe. Sobre as transformações de Vianinha em contextos históricos diferentes, Rosangela Patriota manifesta: *se no período anterior a 1964 as análises da esquerda interpretavam o momento como uma conjuntura revolucionária, a dramaturgia de Vianinha traduziu estas expectativas em peças engajadas que incitavam à organização e à participação política do conjunto da sociedade brasileira. O ano de 1964, entretanto, é um marco em sua dramaturgia, já que um projeto de sociedade e de luta se esvaiu com a tomada de poder pelos militares. A luta teve de ser redefinida, e Vianinha também se redefiniu. Esta observação, que à primeira vista parece tão óbvia no seio da militância de esquerda, ganha uma conotação importantíssima nas análises sobre o seu teatro*. Cf.: PATRIOTA, Rosangela. *Vianinha - um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: HUCITEC, 1999, p. 137.

se formou ao longo da história. Minha preocupação atual é trabalhar com personagens nessa dimensão.⁹⁸

A cena final de Protético exprime a eficácia cômica do texto a partir de certa ingenuidade, ao apontar mais uma vez seu insucesso, esforço, injúria e enfrentamento. Protético caminhava para uma reorganização da sua condição material, mas começa a se envolver com seu sócio, que lhe dá o golpe. Protético faz rir, pois sofre, à sua revelia, um desvio da ação. Não são as ações em si que dão o caráter cômico; ao contrário, é o desvio da ação. Todas as ações de Protético são “sérias”, mas geram um retorno da ação com carga de comicidade. O caráter cômico se manifesta também pelo jogo de linguagem. Aqui Vianinha explora, em diversas situações, o que para Protético, em muitos momentos, é considerado ofensa. Esse desvio momentâneo é funcional na produção da comicidade, pois, se em um momento a palavra assume sentido de pejo, em outro a própria personagem se intitula “bicha”:

PROTÉTICO – ... como eu estou viúva, tenho saído com o Waltencir, sem compromisso entende? Um dia mãozinha dada, outro dia beijinho no cinema, sanduíche no Bob’s, mas ele não é meu tipo, só estou com ele prá me distrair, pra amenizar a dor da ausência de Luciano... quem não tem cão caça com gato... Ontem eu fiz com ele, entende? Coisinha pequena, sem graça, só prá distrair mesmo... aí ele me pediu a chave da oficina que ia chegar mais cedo, me adiantar o trabalho... eu emprestei, tinha acabado de fazer com ele, não é? É um momento de confiança íntima... hoje, quando chego na oficina, não vejo a minha Piroplast para jaqueta e coroa Vennier? Olho pela janela...está num caminhão... Waltencir estava levando a minha Piroplast para jaqueta e coroa Vennier... aí desci e comecei a correr pela Avenida Suburbana aos gritos: “para esse caminhão, para essa merda desse caminhão aí!”, veio um guarda de bigodinho “o senhor está multado!” “meu amigo, como é que eu posso estar multado se eu estou andando a pé, seu Guarda? Me larga que estão me roubando minha Piroplast para jaqueta e coroa Vennier” e o guarda então pediu prá ver minha carteira, “mas como carteira, seu Guarda, eu estou a pé, sem automóvel, isso é minha bundinha que é saltadinha não é pneu, não!” e o caminhão sumindo, eu no meio da rua com o guardinha de bigodinho, um puta engarrafamento, um sujeito começou a gritar “bicha bicha” ah, foi a conta... e buzinavam e gritavam bicha bicha, aí eu dei uma porrada no guarda e corri, me prenderam, me deram tanta dedada, me levaram pro distrito por desacato à autoridade... ah, meu Deus, sou uma bicha assaltada... (*Se atira na cama! Tempo*)⁹⁹

98 VIANNA FILHO, Oduvaldo. Oduvaldo Vianna – Allegro Desbum. *Jornal do Comércio*. Segundo Caderno. 29 de julho de 1973. Depoimento a Marcílio Eiras Moraes.

99 VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Allegro desbundaccio*, op. cit., p. 113-114.

O processo de inversão, seja por meio da linguagem ou da ação, é característica da comicidade. No que tange às ações, quando Protético é acometido por um infortúnio, é ele mesmo quem as cria. É feito de bobo diversas vezes, quando é roubado pelo sócio, quando Luciano, seu marido, é preso na Bolívia, ele consegue o dinheiro para soltá-lo, mas em seguida Luciano o abandona. O processo da comicidade se realiza aqui pelo que Propp chama de malogro da vontade, pequenos reveses que contariam a lógica da situação, causando mudanças nos planos da personagem.

*Acontece um inesperado malogro de uma vontade humana devido a motivos perfeitamente casuais e imprevistos. Nem toda frustração de propósitos é cômica. O naufrágio de iniciativas grandes ou heróicas não é cômico, mas trágico. Será cômico um revés nas coisas miúdas do dia-a-dia do homem, provocado por circunstâncias igualmente banais.*¹⁰⁰

A BATALHA DOS MOINHOS DE VENTO: O PROBLEMA DO INTELECTUAL DE CLASSE MÉDIA

Cremos que os momentos de crise sejam aqueles em que se retoma mais intensamente o debate sobre missão, função, papel do intelectual, em que se impõem a recuperação da memória da atividade e o balanço da atuação desse personagem.

— Élide Rugai Bastos e Walquíria D. Leão Rêgo

Durante a ditadura militar, sobretudo no período referente ao “milagre econômico”, o Estado atuou como importante colaborador da indústria cultural. O desenvolvimento da televisão, em especial a Rede Globo, o crescimento dos jornais impressos, do setor de editoração de livros e produção de discos, enfim, dos bens de consumo de maneira geral, impulsionaram grandes transformações econômicas e sociais, mesmo que 1964 tenha sido marcado por certa inflexão no ritmo do processo de industrialização. De acordo com Fernando Novais e João Manuel Cardoso de Mello, a

100 PROPP, Vladímir. *Op. Cit.*, p. 94.

impressão de progresso de 1964 a 1979 envolve uma idéia errônea de continuidade no processo acelerado de modernização que só será sentido na década de 1980¹⁰¹.

Depreende-se desse quadro que a dinâmica de industrialização e de urbanização nesse período criou amplas oportunidades de investimento no sistema bancário, nas indústrias nacionais de bens de consumo, na indústria de construção civil, na indústria automobilística, nas comunicações, tornando-se cada vez mais complexas as formas de atuação nesse contexto desenvolvimento, marcadas pela dubiedade entre a “infiltração” do intelectual e sua cooptação pelos meios de comunicação de massa¹⁰².

Vianinha, em *Allegro desbun*, delineia o perfil de um intelectual¹⁰³ marcado por uma conjuntura complexa que o torna passível de posições ambíguas. O golpe de 1964 e a intensa modernização econômica ocorrida sob a ditadura colocaram aos intelectuais a necessidade, de um lado, de posicionar-se muitas vezes a favor da própria subsistência e, de outro, de isolar-se, em crise com uma indústria cultural cada vez mais acelerada.

O problema do personagem principal é realmente sério. Um problema que aflige o intelectual da classe média brasileira. A preocupação da inocuidade da sua ação no contexto social é muito importante para o personagem. Ele, que é a espinha dorsal da peça, apresenta uma

101 MELLO, João Manuel Cardoso de e NOVAIS, Fernando A. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. In: SCHWARCZ, Lílían Moritz (org.). *História da Vida Privada no Brasil*. Vol. 04. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p. 559-658.

102 A idéia aqui inspirada em artigo no qual se ultrapassa a dicotomia entre a mídia como instrumento e a mídia como instrumentalização. A maneira como o intelectual se articula e produz uma prática de atuação não pode ser analisado como se o intelectual visse apenas a mídia como instrumento de atuação para divulgação de suas idéias, logo se “infiltraria” no meio de comunicação, nem por outro lado deve ser vista como se a mídia fosse cooptadora desses intelectuais num processo de passividade dos mesmos; deve-se levar em conta a mediação desses componentes. Cf.: SACRAMENTO, Igor; SILVA, Marco Antonio Roxo da, RIBEIRO, Ana Paula Goulart. O PCB e a modernização midiática: propostas para a análise das relações entre comunistas e a televisão nos anos 1970. *Em Questão*. Porto Alegre. Vol. 15, n. 2, jul/dez 2009, p. 65-80.

A interpretação de cooptação foi dada por Carlos Nelson Coutinho para quem “A indústria cultural monopolista aparece como um novo e poderoso meio de cooptação dos intelectuais pelo sistema de dominação, do qual esta indústria cultural é hoje peça de destaque.” COUTINHO, Carlos N. *Cultura e Sociedade no Brasil: ensaios sobre idéias e formas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000, p. 72.

Sobre a questão do teatro na década de 1970 e as posições dos intelectuais frente a esta conjuntura e as relações comerciais interpretativas advindas destas, conferir: PATRIOTA, Rosângela. *Notas sobre a história e a historiografia do teatro brasileiro dos anos 1970*. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/teorias/Rosangela>>. Acesso em: 18 maio 2011.

103 Nos termos de Michael Löwy “os intelectuais não são uma classe, mas uma *categoria social*; não se definem por seu lugar no processo de produção, mas por sua relação com as instâncias extra-econômicas da estrutura social”, compreendido por “escritores, artistas, poetas, filósofos, sábios, pesquisadores, publicistas, teólogos, certos tipos de jornalistas, estudantes e etc.” LÖWY, Michael. *A Evolução Política de Lukács: 1909-1929*. São Paulo: Cortez, 1998, p. 25-26.

variedade de motivações e de conscientização, uma variedade de emulações, de necessidades, em que pode parecer incoerente e cheio de contradições.¹⁰⁴

O embate individual de Buja contra o sistema, representado pelos meios de comunicação, sugere um projeto fracassado e uma avaliação melancólica da situação. Buja é a alegoria da classe média que teria, para Vianinha, a possibilidade de dar/produzir o “salto”, mas não o faz.

Viver já não é uma coisa natural; hoje, é necessário um enorme desgaste de energia para realizar esta coisa aparentemente simples, pois a sociedade está tão de cabeça para baixo que, em certas situações, é preciso ser anormal para ser normal. Em ritmo de *vaudeville*, eu quis falar sobre a contradição de participar e negar este mundo feito para uma elite consumidora.¹⁰⁵

As concessões que a classe média foi assumindo com e ao longo da ditadura militar no Brasil indicam que ela não consegue dar o passo além no processo de crítica. Antes do golpe de 1964, a classe média era criticada sem maiores mediações, pois se “venderia” ao capital estrangeiro, tanto em Bilbao quanto na *Mais Valia vai Acabar, seu Edgar* na oposição entre capitalistas e desgraçados. No entanto, na década de 1970 a análise de Vianinha se associa aos impasses do intelectual mediante o mercado, às expectativas de quem almejava uma publicidade mais nacional, como Buja, e que, parece, não tiveram ressonância, provocando o isolamento da personagem.

É uma festa de desencontros, uma festa pirotécnica, uma festa alegre, tensa e angustiada. É uma comédia aflita, nervosa, agitada como a vida nos dias atuais. Os atores entram e saem do palco sem razão aparente. Como um cachorro atrás de seu próprio rabo, como o homem moderno gira em torno de suas angústias.¹⁰⁶

104 THEREZA, Francisca. Allegro desbun e os costumes cariocas. Entrevista a José Renato. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 31 de julho de 1973.

105 VIANNA FILHO, Oduvaldo. Entrevista. Vianinha, a difícil arte de viver. Da Surcusal do Rio. *Folha de S. Paulo*. Primeiro Caderno. 18 de agosto de 1973, p. 36.

106 VIANNA FILHO, Oduvaldo. Entrevista. Vianinha, a difícil arte de viver, op. cit.

Em *Allegro desbundaccio* é possível rir do escracho de Buja ao colocar o traseiro na janela do apartamento como seu último gesto de contestação, ao mesmo tempo em que rimos com os reveses na trajetória de Protético. Há, todavia, no malogro da vontade, um afastamento entre sujeito e o objeto do qual se ri, onde as pequenas “tragédias” se revelam cômicas. Por outro lado, a comicidade de Buja gera um riso cinza e, por isso, os efeitos de comicidade de Buja e Protético são bastante distintos.

[...] particularmente dramática a situação da pessoa que, num país subdesenvolvido, precisa empregar seu talento criativo para promover e vender piscinas particulares, cemitérios privativos, cartões de crédito, apartamentos com vidros fumê e carros último tipo.¹⁰⁷

Retomar Martins Pena e a comédia de costumes como crítica social têm um significado especial nesse contexto, uma vez que são as elites os motivos de ridicularização da comédia de costumes. Ao invocar a herança dramaturgica de Martins Pena, Vianinha reporta a um riso provocado pela crítica de costumes e valores, que em seu contexto toma a dimensão de crítica ao isolamento da classe média.

As convenções cômicas em *Desbum* emitem uma noção do terreno no qual Vianinha esteve ocupado em toda sua trajetória: a discussão do vazio político que gera as opções individualizantes. A inquietação em relação aos meios de comunicação é, pois, parte de uma tentativa de adaptação a uma nova situação no domínio da comunicação posta a partir do golpe de 1964. Nesse sentido, ao negar a publicidade de forma isolada, Buja constata tanto a ineficiência das opções individuais quanto a ineficácia de fugir das suas condições materiais, o que parece ser a idéia que Vianinha tenta traduzir. Por sua vez, Protético é um personagem que não foge à sua realidade, demonstrando que, se Buja ignora determinada realidade, ele a enfrenta — ambas as posições decisivamente políticas.

Por fim, cumpre ressaltar que as contingências sociais estão marcadas pelas necessidades materiais a que, nesse período, estavam submetidos os indivíduos, conflituados de maneira mais clara em Amafeu e Buja.

Vianinha não apenas dialoga com o contexto, mas elabora formas de intervir no processo de modernização em curso no Brasil dos anos de 1960, revelando aspectos

107 Idem, *ibidem*.

complexos dessa realidade. A abordagem cômica não se apresenta como incoerente à percepção trágica do país. Assim, não serão incomuns, em sua obra, narrativas de trajetórias trágicas sob a perspectiva da comédia. O humor em Vianinha desconstrói uma dicotomia entre a interpretação de que o sofrimento enobrece o homem e a visão de que o sofrimento tem que ser superado. A complexidade de seu trabalho segue a trilha de B. Brecht¹⁰⁸ ao perceber que o sofrimento humano deve ser superado, mas que os homens também não querem superá-lo, que optam por viver no limite desse sofrimento, dessa tragédia. Vianinha complexifica esse sistema binário ao articular duas tradições: a do teatro de costumes no Brasil e a do engajamento, e rompe com essa bipolaridade representando uma negação do seu enfrentamento com a tragédia. Daí os termos para os quais ele identifica a principal tarefa do artista: a superação da tragédia.

A obra de Vianinha, nesse sentido, representa um momento de desarticulação desse binarismo em que o dramaturgo oscila entre o sério e o cômico. O riso serve como uma espécie de negativa dessas trajetórias trágicas. Do ponto de vista estético ele é a forma negativizada do conteúdo trágico ao qual Vianinha se reporta a partir de seus personagens. Pela negatividade da forma nos é dada a maneira pela qual podemos superar essas tragédias. Se no conteúdo elas são trágicas, podemos negá-la, e a partir disso o riso germina como algo transformador em sua própria expressão. É somente a partir dessas pistas que podemos ler a obra de Vianinha sem cair no reducionismo da dicotomização de forma e conteúdo.

Em Vianna Filho o cômico se torna nova forma revolucionária, pois nega a tragédia das trajetórias. O riso serve, assim, como superação de trajetórias trágicas, mas, Vianinha vai além, ao revelar que as pessoas persistem nesse caminho e, portanto, ele não é superado. O que está posto aí é a discussão da relação da tragédia da vida e da sua superação, que só é possível a partir do momento em que o receptor reflete sobre a ação vista. O elemento da forma aqui é essencial, pois remete à estrutura da idéia do dramaturgo. Se por um lado se tem a experiência trágica como conteúdo (narrativa) na vivência de suas personagens, por outro, ele usa a forma da comédia: maneira de suplantar a tragédia da existência. No entanto, concomitante a isso, as personagens não conseguem superar o sentido trágico de suas vidas.

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

Nesse sentido, Vianinha continua insistindo no sentido de superar o destino trágico e intenta romper os caminhos trágicos através das transformações sociais. O uso dessa idéia indica a maneira pela qual a exterioridade penetra na obra de arte. Assim, o humor em Vianinha é algo revelador, pois o riso, nessa obra, evidencia uma contraposição política, portanto, um projeto político. Não bastasse isso, Vianna Filho ainda revela em sua obra a permanência da tragédia como opção política. Em outros termos, o projeto político do qual faz parte não basta para o dramaturgo, por isso a constante preocupação com o público, sobretudo o popular. Para manutenção de um tipo de relação com a realidade, o humor de Vianinha elaborou o seu próprio avesso, apresentando-se como instrumento transformador, ao mesmo tempo em que apresenta seu contrário, situando o leitor/espectador na sustentação de suas opções, desvendando a responsabilidade pela infelicidade da personagem.



A MAIS VALIA
VAI ACABAR,
SEU EDGAR

DE ODUVALDO VIANA FILHO
Dir. Francisco de Assis

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Divulgação da peça “A Mais Valia vai Acabar, Seu Edgar”.
Disponível em: Correio da Manhã, 24 de Julho de 1960.

Nada indica que será um bom fim. As aptidões econômicas e técnicas das sociedades estabelecidas são suficientemente vastas para permitir ajustamentos e concessões aos subcâes, e suas forças armadas suficientemente adestradas e equipadas para cuidar de situações de emergência. Contudo, lá está novamente o espectro, dentro e fora das fronteiras das sociedades avançadas. O fácil paralelo histórico com os bárbaros ameaçando o império da civilização prejudica a causa; o segundo período de barbarismo bem pode ser o império continuado da própria civilização. Mas a probabilidade é que, nesse período, os extremos históricos possam novamente se encontrar: a mais avançada consciência da humanidade e sua força mais explorada. Nada mais é do que uma probabilidade. A teoria crítica da sociedade não possui conceito algum que possa cobrir a lacuna entre o presente e o seu futuro; não oferecendo promessa alguma e não ostentando êxito algum, permanece negativa. Assim, ela deseja permanecer leal àqueles que, sem esperança, deram e dão sua vida à Grande Recusa.

— HERBERT MARCUSE

Toda mulher que eu vejo na rua reclamando que foi estuprada é feia pra caralho. Tá reclamando do quê? Deveria dar graças a Deus. Isso pra você não foi um crime, e sim uma oportunidade. Homem que fez isso [estupro] não merece cadeia, merece um abraço.

— Rafinha Bastos (Maio de 2011)

*Quanto a Vianinha, sua temporada no Maria Della Costa inclui, além de Mão na Luva (um inédito de 1966) [...] Porque o projeto do grupo teatral “Amafeu de Brusso”, que vai ocupar o teatro todas as terças e quartas até o final do ano, é o de mostrar o outro lado deste dramaturgo até agora associado só com coisas da política – e é justamente **porque pretendem encenar o Vianinha do coração** que resolveram intitular sua temporada “Oduvaldo” e basta¹. (grifos nossos)*

— Folha de S. Paulo (1984 – Divulgação de Temporada Teatral no Caderno *Ilustrada*)

Ao estabelecer as discussões sobre algumas concepções do cômico, a intenção foi evidenciar possíveis aproximações entre estas e a dramaturgia de Vianinha. O entendimento de que é permitido rir de algumas coisas, mas não de outras, é indicado na concepção aristotélica do cômico, expressas na dramaturgia de Vianinha. Com efeito, o dramaturgo estabelece um diálogo com o humor *utilitas* posto em Aristóteles, no qual o valor do riso depende sobremaneira do que se ri, de como se ri e do valor moral deste riso. Sua utilidade (*utilitas*) estaria essencialmente ligada à função de divertimento (*delectatio*) nos momentos de repouso entre as tarefas sérias. Se a comédia poderia ser, para Aristóteles, um meio de se conhecer, rindo, o que era ruim para a moral, cumpre uma função pedagógica.

Ao abrir espaço para as discussões em torno do trágico e do cômico em Karl Marx, pela leitura de Paul-Laurent Assoun, tivemos a intenção de discutir como o

¹ FOLHA DE SÃO PAULO. 04 de Setembro de 1984. *Ilustrada*, p. 03.

cômico assume outra dimensão na obra de Marx. Ao fazer esse contraponto, a intenção foi mostrar como o cômico esteve associado à farsa como falsidade por uma tradição que considerou o [a linguagem] drama como sinônimo de revolução. O trabalho, ao fazer tal demonstração, evidencia que inúmeros artistas ligados ao engajamento de esquerda e, em especial, Vianinha, não associam o cômico a uma linguagem rebaixada em relação ao drama, buscando enfatizar seu valor social do protesto. Edélcio Mostaço desenvolve o argumento de que vários estudos associaram a ideia do desenvolvimento social à estrutura dramática do drama, tomando a Revolução como o maior drama da humanidade. Mostaço evidencia que essa associação que toma o drama pela ação revolucionária é ostentada por Marx, o qual “Ao postular que quando a história se repete o faz como *farsa*, Marx estava afirmando, por oposição, o teor sério que ela ostenta em sua primeira instância, tomada como *drama*”².

Nesse sentido, a razão pela qual recorremos a Assoun foi indicar outra leitura que não associa a segunda etapa histórica da farsa em Marx à duplicata falsa da história. Com efeito, Laurent destaca que o riso para Marx é o momento do desligamento e da emancipação em relação ao passado, por meio do cômico a humanidade torna-se sujeito donde não passava de objeto na fase trágica, logo seu significado histórico tem um efeito libertador. Foi esse sentido que quisemos tornar evidente com essa recorrência à Assoun. De modo que as interpretações que tomaram o drama pela ação revolucionária, a partir da leitura de que em Marx a importância é dada ao drama por seu teor sério, é distinguida pela análise de Assoun.

Primamos por ressaltar as características do cômico por meio da obra de Vladímir Propp, pois é quem pormenoriza os elementos de comicidade que se aproximavam mais aos textos de Vianinha, sobretudo pelo caráter que estabelece do riso como “arma política”. Para além disso, o exame dos elementos situados no interno das peças revela em alguma medida as intenções de comicidade de Vianinha. Também as discussões sobre a experiência do cômico de Erwin Piscator caminham na direção de demonstrar que as experiências do teatro engajado, do teatro épico, construíram um repertório rico das formas populares que possibilitaram um manejo

² MOSTAÇO, Edélcio. *Um novo horizonte para a cena – o teatro pós-dramático*. Disponível em:

http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicas/prof_edelcio.pdf Acesso em: Junho de 2011.

criativo dos códigos populares na comunicação artística, elementos apropriados principalmente pelo circo, *commedia dell'arte*, *vaudevilles* e *operetas*.

Por fim, as discussões sobre o humor em Pirandello contribuíram para evidenciar a maneira pela qual Vianinha se distancia da concepção clássica de humor. Tentamos estabelecer também que as intenções de Vianinha ao vincular teatro e política, bem como toda sua trajetória de militância, compreende sua necessidade em intervir no seu tempo. Assim, a análise da historicidade das suas peças cômicas revela que elas são diferentes, que possuem elementos de comicidade ora ligadas à tradição clássica, ora se distanciando dela, e respondem a questões presentes em cada momento da produção. Dessa feita, a produção dramatúrgica cômica de Vianinha, que no conjunto podemos considerar grande, revela a importância do riso, da forma cômica, para expressar sua visão da realidade.

Assim, no contexto de sua obra podemos aferir que a comicidade, não apenas tematicamente, revela a maneira como vê a realidade que o cerca, sobretudo a partir das escolhas da revista e da comédia de costumes no pós-1964 – o conteúdo, assim, torna-se forma. Nessas peças encontra-se a maneira como Vianinha está vendo o período da ditadura militar. E é diante da perplexidade produzida pelos acontecimentos que ele retoma a revista e o teatro de costumes, que por não obedecerem a uma lógica clássica e linear exprimiam os fatos caóticos de seu tempo. Assim, a opção pelo cômico tem um nexo histórico: a situação encaminhada a partir do golpe e as contradições advindas dele são apreendidas por Vianinha por meio do humor. Contra a perda de conexões com o público e sua realidade, Vianinha faz uso do teatro de revista e o não encadeamento da narrativa, a comédia de costumes e o riso dos reveses dos acontecimentos. Analisar a dramaturgia de Vianinha, nas condições sócio-históricas em que se formam e a que dão forma, revela que a seleção do cômico neste autor evidencia a apreensão da realidade por meio da linguagem.

Ao retornar às experiências de nosso passado cênico, pela herança dramatúrgica da comédia de costumes e do teatro de revista, Vianinha percebe a força política da crítica social característica destas formas. Assim, consideramos que a díade arte e política não pode ser, em Vianinha, perdida da concepção do dialogismo. É retomando as experiências cômicas que encontra o lugar de sua obra, a partir do engajamento. Tendo tamanha importância na sua dramaturgia não se pode negligenciar o teatro de costumes do início do século XX para o teatro engajado em

Vianinha. Considerando alguns trabalhos que se valeram da discussão do teatro engajado no século XX, reportando-nos à experiência do CPC da UNE, ressaltamos que as interpretações têm olvidado o fato de que o teatro de revista e de costumes não é apenas um elemento nodal na obra de alguns desses dramaturgos, a exemplo de Vianinha, como também a experiência do teatro de cunho “nacional” a qual eles recorrem.

Na última década do século XX, vários trabalhos abordaram a questão do teatro engajado revisitando o CPC da UNE. Partiram em sua maioria de uma crítica aos que diminuíram essa experiência. No entanto, ao fazer isso esses autores, com o objetivo de ressaltar a importância daquele momento, ignoraram o teatro anterior à década de 1950, como se não existisse teatro anterior a este período, reforçando uma idéia de que o teatro de caráter nacional e popular teria surgido na década de 1950.

O cotejo da experiência teatral brasileira com o processo de formação do sistema literário nacional nos permite ponderar, em chave de hipótese, com base nos estudos de Décio de Almeida Prado e Iná Camargo Costa, que o momento decisivo do que poderíamos chamar de processo formativo do teatro brasileiro ocorreu com o curto ciclo da produção teatral que se engrena a partir de *Eles não usam black-tie* (1958) e finda em 1964, no momento em que a ditadura desmonta a engrenagem de radicalização do aparelho teatral que vinha se articulando a passos acelerados. Trata-se do momento em que o teatro brasileiro abandona a condição de aparelho burguês de manutenção dos padrões de representação da classe dominante e se modifica estruturalmente, desenvolvendo uma posição crítica, e em alguns casos anti-sistêmica³.

O objeto do trabalho de Rafael Villas Bôas, o teatro engajado, lugar de onde fala Oduvaldo Vianna Filho, é o foco destacado ao longo desta tese. No entanto, as interpretações que sustentaram a formação do teatro nacional no final dos anos 1950 intrigavam-nos desde o mestrado, pois, se de um lado havia limites na crítica que o CPC sofreu em finais da década de 1970, marcada por um momento sóciohistórico específico, assunto tratado em minha dissertação de mestrado, incomodava-nos, por outro lado, as análises sobre o CPC que “apagavam” uma trajetória do teatro brasileiro – a do teatro ligeiro cômico, da comédia de costumes, da revista – tão importante para

³ VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. *Teatro político e questão agrária - 1955-1965: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo*. 2009. Tese (Doutorado em Literatura)–Universidade de Brasília, Brasília, 2009, p. 38.

o próprio CPC. Assim, a idéia de trabalhar com o humor em Vianinha nos trouxe a possibilidade de um tipo composicional de dialogismo entre a dramaturgia engajada e o teatro cômico do início do século XX.

De acordo com Adriano de Assis Ferreira, dizer que o teatro moderno no Brasil foi construído na década de 1940 revela uma interpretação para a qual os grupos ligados ao amadorismo que se profissionalizaram nessa década foram considerados de vanguarda associada a uma idéia de qualidade artística.

Um dos grandes motes dessa historiografia é a reconstrução do processo que denomina de modernização do teatro brasileiro, fazendo-a decorrer de um contínuo cujo ponto de partida é o surgimento dos grupos amadores e cujo nascimento deriva da profissionalização desses grupos, sem qualquer interferência ou participação do teatro ligeiro, que morreria.

Já no início de 1940, ainda simultaneamente ao processo de consolidação dos grupos amadores, Álvaro Lins constata que começam a contar com um público: “o pequeno público literário de que dispõem os romancistas e os poetas”, produzindo um teatro com preocupações artísticas. Trata-se de “pioneiros”, que empreendem a “difícil passagem do velho para o novo”, na visão de Décio de Almeida Prado.

Em momento algum, contudo, é dado o devido destaque à circunstância de que os grupos amadores que constituem, inegavelmente, um novo modo de produção teatral, são subvencionados pelo Serviço Nacional de Teatro. Mais do que isso: a formação de novos segmentos de público para o teatro e o incentivo a grupos amadores dos mais diversos gêneros (grupos de moças, de estudantes secundários, de universitários...) fazem parte de uma política sistemática de atuação do órgão estatal. Mas esse fato parece irrelevante para os historiadores, interessados em ressaltar o caráter pioneiro dos jovens.

Esse pioneirismo transforma-se num ciclo idêntico ao dos principais centros teatrais do mundo: a existência de um teatro excessivamente comercial leva à formação de grupos de vanguarda à sua margem que, por sua vez, contribuem para o estabelecimento de um público jovem que prevalece, levando ao surgimento de um novo profissionalismo, em bases diversas⁴.

A posição que Ferreira ressalta da crítica que coloca o grupo de jovens ligado a um pioneirismo que se contraporia a um suposto teatro comercial é muito próxima à de algumas interpretações que fazem a releitura sobre os cepecistas, para quem, numa tentativa de positivação da arte engajada, quando muito fazem referência a elementos

⁴ FERREIRA, Adriano de Assis. *Teatro Ligeiro Cômico no Rio de Janeiro: a década de 1930*. 2010. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010, p. 223.

da revista no teatro do CPC, creditando ao teatro construído a partir das experiências do teatro de Arena a inauguração do “verdadeiro” teatro nacional.

A experiência de Vianinha revela outra perspectiva interpretativa. A relação entre a comicidade e o riso, de cunho pedagógico, e o riso irrestrito, amplo, “anárquico”, da primeira metade do século passado, se encontram em Vianinha e tornam-se uma marca em sua dramaturgia cômica. A aproximação com essa dramaturgia o distancia do humor “clássico” (*utilitas* e pedagógico), se voltando para o riso zombeteiro, porque a partir de determinadas obras podemos perceber que é possível rir de tudo, inclusive de nós mesmos. Percebemos com isso que tanto a análise da virgem Maria, em *Dura Lex Sed Lex no Cabelo só Gumex*, quanto de Buja, no *Allegro Desbum*, revelam um riso que irrompe a tradição clássica, uma vez que produz um *sentimento do contrário*⁵. Vianinha se distancia da visão clássica, implodindo a superioridade e o distanciamento, permitindo a ele através do humor que representasse seu próprio lugar. Dessa maneira, a forma cômica não é contrária à singularidade dos acontecimentos dados a partir de 1964; o humorismo no pós-golpe possibilitou revelar, muitas vezes derivado do trágico, um comportamento e situações absurdas, de modo a expressar no estilo narrativo um olhar para si mesmo, numa sociedade de consumo. Sob o peso do fracasso e da perplexidade diante do golpe, Vianinha transforma-se num crítico de si mesmo e as personagens alegóricas do pós-golpe expressam o sentimento do contrário; noutras palavras, a percepção de um particular que é o oposto do que se deveria ser.

As ideias de Vianinha são contrárias a uma historiografia produtora de uma suposta hierarquia não apenas em relação à sua obra, mas também em relação ao teatro cômico (que se interconecta com o de Vianinha). Assim, discutiu-se a relação existente entre as ideias de cômico e do teatro que Vianinha possui, bem como suas influências e relações que constrói especialmente com a dramaturgia de Oduvaldo Vianna (pai). Por meio desta tese, tentou-se revelar que o humor é um elemento central na obra de Vianinha, seja quando os elementos de comicidade, a exemplo do trocadilho, malogro de vontade, quíproquós, utilizados por meio da sátira, da ironia e do grotesco, são recorridos com fins pedagógicos, aproximando o riso dos padrões clássicos, ou quando o humor se caracteriza pela renúncia do distanciamento. Evidencia-se a relação, indissociável na obra de Oduvaldo Vianna Filho, entre estética

⁵ PIRANDELLO, Luigi. *O Humorismo*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.

e política posto que o dramaturgo utiliza os temas contemporâneos como mote para a construção de suas peças.



BIBLIOGRAFIA

1. FONTES

1.1. TEXTOS TEATRAIS

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* (1961). In: MICHALSKI, Yan (org.). *Oduvaldo Vianna Filho*. v. 1. Rio de Janeiro: Muro, 1991.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Allegro Desbundaccio (Se Martins Penna Fosse Vivo)*. Cópia cedida pelo Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC).

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

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Cia Teatral Amafeu de Brusso*. Cópia digitalizada no Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – Nehac. Universidade Federal de Uberlândia (UFU-MG)

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Dura lex sed lex no cabelo só gumex*. Revista do Teatro Mesbla. Rio de Janeiro: Editora Jockey Diário Ltda, s/d.

1.2. PERIÓDICOS (JORNAIS E REVISTAS)

ABREU, Modesto. *Morre Oduvaldo Vianna*. *Revista de Teatro*, Rio de Janeiro, n. 387, p. 1 – 5, maio/jun., 1972.

AMAFEU, A estréia de um Vianinha bem-humorado. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 15 de maio de 1985.

ASSIS, Chico de. *A “Mais Valia”: pensando num mundo melhor*. In: MICHALSKI, Yan (org.). *Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. Rio de Janeiro: Ilha, 1981.

ASSIS, Chico de. *A mais valia: pensando num mundo melhor*. Disponível em: <<http://www.carloslyra.com/portugues/pecas.asp?secao=pecas&str=maisvalia&pagina=1>>. Acesso em: Maio de 2011.

BORGES, Márcio. *Moços fazem teatro de participação*. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 25 de junho de 1960.

CORREIO DA MANHÃ. *Tudo sobre a Mais valia vai acabar, seu Edgar*. 24 de julho de 1960.

COSTA, Odacy da. *A política do riso e da farsa*. *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, v. 68, n. 1, p. 49-52, 1974.

CULTURA POPULAR: CONCEITO E ARTICULAÇÃO. *Revista Movimento*. Rio de Janeiro: UNE, n. 4, p. 11-12, julho de 1962.

FOLHA DE SÃO PAULO. 04 de Setembro de 1984. Ilustrada, p. 03.

FRANÇA, Bárbara Heliadora. *Nova classe média ou Novo Proletariado? São Paulo em perspectiva*, v. 8, n. 1, 1994, p. 42-51. Disponível em: http://www.seade.gov.br/produtos/spp/v08n01/v08n01_05.pdf

- GUARNIERI, Gianfrancesco. Entrevista a Fernando Peixoto. In: PEIXOTO, Fernando (org.). *Teatro de Gianfrancesco Guarnieri: textos para televisão*. São Paulo: Hucitec/Ed. da USP, 1988.
- GUARNIERI, Guianfrancesco. Mesa Redonda. In: GARCIA, Silvana (org.). *Odisséia do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC, 2002, p. 64-65.
- GUZIK, Alberto. Allegro Desbum, Alegre Vianinha. *Última Hora*, São Paulo, 12/04/1976.
- JERCOVIT, Jerônimo. Duas ou três coisas que eu sei do humor. *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, v. 64, n. 3, p. 215-221, abr. 1970.
- JORNAL DO BRASIL 22 de Abril de 1977.
- LIMA, Mariângela Alves de. Comédia é exemplo de bom Teatro Comercial. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26/03/1976.
- LUIZ, Macksen. O triste bom-humor brasileiro. *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, v. 64, n. 3, p. 222-224, abr. 1970.
- MAGALDI, Sábato. O alegre repouso de Vianinha. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 24 de março de 1976.
- MARINHO, Flavio. Entrevista a Gracindo Júnior. Uma peça de Vianinha encenada com todas as rubricas. *O Globo*. 25 de agosto de 1976.
- MENEZES, Eduardo Diatay B. D. O riso, o cômico e o lúdico. *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, v. 68, n. 1, p. 5-16, 1974.
- MICHALSKI, Yan. *Allegro*: consumo anticomunista. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 maio 1977.
- MICHALSKI, Yan. Da Lei Áurea a Dura Lex. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07/01/1968.
- NEVES, Luiz Felipe Baêta. A ideologia da seriedade e o paradoxo do coringa. *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, v. 68, n. 1, p. 35-40, 1974.
- OLIVEIRA, Victorino. Ano Teatral. *Gazeta de Notícias*, apud FERREIRA, Adriano de Assis. *Teatro Trianon*, op. cit.
- PEIXOTO, Fernando. CPC: O teatro a serviço da revolução. In: PEIXOTO, Fernando (org.). *O Melhor do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989.
- PEREIRA, Lúcia Maria de Sá Silva. Humor: um enfoque psicológico. *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis, v. 64, n. 3, p. 225-230, abr. 1970.
- PINTO, Ziraldo Alves. Ninguém entende de humor. *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, v. 64, n. 3, p. 189-205, abr. 1970.
- SODRÉ, Muniz. O riso: imaginário e simbólico. *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, v. 68, n. 1, p. 31-34, 1974.
- TÁVOLA, Artur da. A (nossa?) Grande Família. 18/04/1974.
- THEREZA, Francisca. Allegro desbun e os costumes cariocas. Entrevista a José Renato. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 31 de julho de 1973.
- TUDO Sobre a Mais-Valia vai Acabar seu Edgar. *Correio da Manhã*. Rio de janeiro. 24 de julho de 1960.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Alienação e irreponsabilidade. In: PEIXOTO, Fernando (org.) *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. Do Arena ao CPC. In: PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha: teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. Entrevista a Germana de Lamare. Dura Lex Sed Lex no cabelo só Gumex. *Jornal Correio da Manhã*. Guanabara. 24 de dezembro de 1967, s/p.

_____. Entrevista a Ivo Cardoso (Fev/1974). In: PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha: teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. Entrevista e Luís Werneck Vianna. . In: PEIXOTO, Fernando. (org.) *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. Entrevista. Vianinha, a difícil arte de viver. Da Surcusal do Rio. *Folha de S. Paulo*. Primeiro Caderno. 18 de agosto de 1973, p. 36.

_____. Limites de Chapetuba: Atividades do Arena (Entrevista). In: PEIXOTO, Fernando. (org.) *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. O artista diante da realidade (um relatório). In: PEIXOTO, Fernando. (org.) *Op. Cit.*.

_____. Oduvaldo Vianna – Allegro Desbum. *Jornal do Comércio*. Segundo Caderno. 29 de julho de 1973. Depoimento a Marcílio Eiras Moraes.

_____. Quatro instantes do teatro no Brasil. In: PEIXOTO, Fernando (org.) *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. Sobre “Bilbao, via Copacabana”. In: MICHALSKI, Yan (org.) *Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. v. 1. Rio de Janeiro: Ilha, 1981.

_____. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém. In: PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha: teatro, televisão e política*, op. cit., p. 124.

_____. Uma Crise preparada há quinze anos. In: PEIXOTO, Fernando. (org.) *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. Vianinha, em ritmo de *Allegro Desbum*. *Diário de Notícias*, quarta-feira, 22 de agosto de 1973.

1.2 LIVROS, TESES E DISSERTAÇÕES

ARAÚJO, Sandra Rodart. *Corpo a Corpo (1970) de Oduvaldo Vianna Filho: do texto dramático à encenação do Grupo Tapa de São Paulo (1995)*. 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

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

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

_____. *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*. Tradução: Iná Camargo Costa. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1994.

GUIMARÃES, Carmelinda. *O teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. 1982. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1982.

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

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

PATRIOTA, Rosangela. *Fragmentos de utopia: (Oduvaldo Vianna Filho – um dramaturgo lançado no coração de seu tempo)*. 1995. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

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

_____. *A Crítica de um Teatro Crítico*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. *A teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho: da tragédia ao humor - a utopia da politização do cotidiano*. 2000. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

PROJETO Memória das Artes. Deocélia Vianna: Uma companheira de viagem. *Funarte*. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/familia-vianna/deocelia-vianna-uma-companheira-de-viagem/>>. Acesso em: 22 mar. 2011.

RUIZ, Maria Aparecida. *A Grande Família de Oduvaldo Vianna Filho e a consolidação da indústria cultural: uma imagem na televisão brasileira, no início dos anos setenta*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

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

VIEIRA, Thaís Leão. *Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE): nacionalismo e militância política em Brasil-Versão Brasileira (1962)*. 2005. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. *Teatro político e questão agrária - 1955-1965: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo*. 2009. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

2. BIBLIOGRAFIA GERAL

ADJAFRE, Daniel Xavier. *O paradoxo do comediógrafo: o papel da dramaturgia de Silveira Sampaio na construção do moderno teatro brasileiro*. 2002. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. FGV, 1999.

- ALBURQUERQUE, Severino João. Resenha Carmelinda Guimarães. 1986. Book Reviews, p. 127-129. Disponível em: <<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/653/628>>. Acesso em: 12 jan. 2010.
- ANTUNES, Delson dos Santos. *O homem do tro-lo-ló: jardel jércolis e o teatro de revista brasileiro*. Dissertação (Mestrado) UniRio, 1996.
- _____. *Fora do sério: um panorama do teatro de revista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e comentários de Fernando Maciel Gazoni. São Paulo: USP, 2006.
- _____. *Retórica*. Introdução de Manuel Alexandre Júnior. Tradução do grego e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. 3. ed. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2006.
- ASSOUN, Paul-Laurent. *Marx e a repetição histórica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cinemateca Brasileira/Companhia das Letras, 1989.
- AVANZI, Roger; TAMAOKI, Verônica. *Circo Nerino*. São Paulo: Pindorama Circus/Codex, 2004.
- BABLET, Denis (org.). *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*. Tome I. Lausanne: La Cité — L'Age D'Homme, 1977.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UnB, 1987.
- BARCELOS, Jalusa. *CPC DA UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BELTRAME, Aline Boldrin. A arte do riso: Cantinflas e Mazzaropi como “tipos” nacionais. *Anais Eletrônicos do VII Encontro Internacional da Anphlac*. Campinas, 2006. Disponível em: <http://www.anphlac.org/periodicos/anais/encontro7/aline_boldrini_beltrame.pdf>. Acesso em: 14 maio 2011.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Tradução Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski; J. Guinsburg; Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BINA, Sinésio da Silva. *O Jogo dos papéis: um estudo sobre a personagem dramática em Seis personagens à procura de um autor, de Luigi Pirandello*. Dissertação em Letras (Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais). Belo Horizonte Faculdade de Letras da UFMG, 2007.
- BOTOSO, Altamir. A recriação do pícaro na literatura brasileira: o personagem malandro. *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da PUCRS*, v. 4, n. 1, p. 122-135, 2011. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/issue/view/514>>. Acesso em: 14 jul. 2011.

- BRAGA, Claudia. Vianinha: Íntimo e Pessoal. *Aletria*. 2000, p. 40-49. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/poslit> Acesso em: 17 de março de 2009.
- BRAGANÇA, Maurício de. Cantinflas: um peladito no projeto de modernização do Estado Mexicano. *Revista Eletrônica da Anphlac*, n. 6, p. 38-66, 2007. Disponível em: <<http://www.anphlac.org/periodicos/revista/revista6/revista.xml>>. Acesso em: 14 maio 2011.
- BRITO, Rubens José Souza. *A linguagem teatral de Artur Azevedo*. 1989. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.
- _____. Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. *Luso-Brazilian review*, USA, v. 38, n. 1, p. 158-159, 2001.
- BRITTO, Sérgio. *Fábrica de ilusão: 50 anos de teatro*. Rio de Janeiro: Funarte/Salamandra, 1996.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa; GONÇALVES, Marcos. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- CABALLERO, Magdalena Garrido. *Las relaciones entre España y La Unión Soviética através de las Asociaciones de Amistad en el siglo XX*. 2006. Tese (Doutorado em Historia) – Facultad de Letras, Departamento de Historia Moderna, Contemporánea y de América, Universidad de Murcia. 2006.
- CAMACHO, Thimoteo. *O Centro Popular de Cultura do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André*. 1987. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1987.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem: caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Universidade de São Paulo, n. 8., p. 67-89, 1970.
- CARDOSO, João Batista Freitas. *O Cenário Televisivo: linguagens múltiplas fragmentadas*. 2006. 397 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.
- CAVALCANTI, José Dino Costa. *A construção do cômico em peças de Artur Azevedo*. 2001. Tese (Doutorado em Letras, Lingüística e Língua Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2001.
- CAVALIERE, Arlete Orlando. *Teatro russo: percurso para um estudo da paródia e do grotesco*. São Paulo: Humanitas, 2009. v. 1.
- CERTEAU, Michael de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.
- CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. Tradução e Adaptação Orígenes Lessa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

- CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles* (v. 1). 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- CHIARADIA, Maria Filomena Vilela. *A companhia de revistas e burletas do Teatro São José: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto*. 1977. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.
- CLARK, Katerina e HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CODATO, Adriano N. O golpe de 1964 e o regime de 1968: Aspectos conjunturais e variáveis históricas. *História: Questões & Debates*, ano 21, n.40, Editora UFPR: Curitiba, 2004.
- COELHO NETTO, J. Teixeira. O teatro invisível. *São Paulo em revista – uma viagem ao umbigo da cidade*. 21ª Bienal Internacional de São Paulo, dezembro de 1991.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 18, n. 35, 1998.
- COSTA, Alcir Henrique da; SIMÕES, Inimá Ferreira; KEHL, Maria Rita. *Um país no ar: a história da TV brasileira em 3 canais*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- COSTA, Jeanette Ferreira da. *A Dramaturgia Radiofônica de Oduvaldo Vianna*. Tese de doutorado, CLA – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2005.
- COSTA, Jeanette Ferreira da. *Da Comédia Caipira à Comédia-filme: Oduvaldo Vianna, um Renovador do Teatro Brasileiro*. Dissertação de mestrado, CLA – UNIRIO, Rio de Janeiro, 1999.
- COSTA, Rodrigo de Freitas. *Tempos de resistência democrática: os tambores de Bertolt Brecht ecoando na cena teatral brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto*. 2006. Dissertação (Mestrado em História)– Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.
- COUTINHO, Carlos N. *Cultura e Sociedade no Brasil: ensaios sobre idéias e formas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- DIAS JÚNIOR, José Augusto. *Os contos e os vigários: golpes, trapanças e mentalidades em São Paulo, 1930-1960*. 2004. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.
- DIAS, Paulo Sérgio. *Colcha de retalhos: Artur Azevedo, o teatro que divertia e formava – revistas de ano e O Mambembe*. 2005. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- DOMONT, Maria Beatriz Janone. *A história de um sonho interrompido... o Centro Popular de Cultura da UNE (1961–1964)*. Rio de Janeiro. 1990. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1990.
- DREIFUSS, René A. *1964: a conquista do Estado: ação política, poder e golpe*. Rio de Janeiro: Vozes, 1981.

- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____. *O nome da rosa*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1986.
- _____. Pirandello Ridens. In: ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- ERIBON, Didier. *Reflexões sobre a questão gay*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2008.
- ESPERANÇA, Ilma. *O cinema operário na República de Weimar*. São Paulo: Editora da Unesp, 1993.
- FABRIS, Annateresa. A fotomontagem como função política. *História*, v. 22, n. 1. Franca, 2003.
- FAOUR, Rodrigo. *Revista do rádio, cultura, fuxico e moral dos anos dourados*. Rio de Janeiro: Relumê-Dumará, 2002.
- FARIA, João Roberto. *O teatro na estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- _____. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: Fafesp, 2001.
- _____. *Teatro Realista no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- FARIA, Maria Cristina Brandão de. *Teleteatro: fenômeno singular da televisão brasileira*. UNESCO - Congresso Multidisciplinar de Comunicação para o Desenvolvimento Regional. São Bernardo do Campo/ SP. Brasil, 9 a 11 de outubro de 2006. Universidade Metodista de São Paulo, Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora. Disponível em: <http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/6/61/GT2-_CELACOM-_02-_Teleteatro-_Maria_Cristina.pdf> Acesso em: 29 ago. 2010.
- FEDERICO, Maria Elvira. *História da comunicação do rádio e da TV no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1982.
- FERNANDES, Ismael. *Memória da telenovela brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- FERRARA, Lucrécia D'Aléssio (coord.). *Da literatura à tevê*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981.
- FERRAZ, Nivaldo. *Humor no rádio brasileiro: significado psicossocial, formulação humorística e representação do cômico*. 2001. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.
- FERREIRA, Adriano de Assis. *Teatro Ligeiro Cômico no Rio de Janeiro: a década de 1930*. 2010. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- _____. *Teatro Trianon*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- FERREIRA, Procópio. *Como se faz rir e o que penso quando não tenho em que pensar*. São Paulo: Folco Masucci, 1967.
- FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Revista Brasileira de História*, vol. 24, nº 47. São Paulo, 2004.

- FILHO, Daniel. *O Circo Eletrônico – Fazendo TV no Brasil*. São Paulo, Jorge Zahar Editor, 2001.
- FRANCISCO JUNIOR, Mário Ramos. *V.Khlébnikov e S.Eisenstein: poesia e montagem no cubo-futurismo russo*. 2003. Dissertação (Mestrado em Letras, Língua, Literatura e Cultura Russa) - Universidade de São Paulo, 2003.
- GARCIA, Silvana. *As trombetas de Jericó: teatro das vanguardas históricas*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- _____. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GAY, Peter. *O estilo na história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GINZBURG, Jaime. Escritas da Tortura: Diálogos Latinoamericanos, número 3, Universidad de Aarhus Aarhus, Latinoamericanistas, 2001, p. 131-146. Acesso em: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/html/162/16200306/16200306.html>
- GOMES, Ângela de Castro. *Essa gente do Rio... modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro: FGV, 1999.
- GOMES, Tiago de Melo. *Como eles se divertem (e se entendem): teatro de revista, cultura de massas e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos 1920*. 2003. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.
- GUINSBURG, Jacob; SILVA, Armando Sérgio da. *Diálogos sobre teatro*. São Paulo: EDUSP, 1992.
- HAMBURGER, Esther. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- HENFIL. *Como se faz humor político* (depoimento a Tárík de Souza). Petrópolis: Vozes, 1984.
- HOURLAKIS, Antoine. *Aristóteles e a educação*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- KONDER, Leandro. *A questão da ideologia*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- LÊNIN, Vladimir Ilich. *Que fazer? A organização como sujeito político*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- LÖWY, Michael. *A Evolução Política de Lukács: 1909-1929*. São Paulo: Cortez, 1998, p. 25-26.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. 4. ed. São Paulo: Senac, 2005, p. 58.
- MACHADO, Irley. A farsa: um gênero medieval. *OuvirOUver*. Uberlândia: Edufu, v. 5, p. 122-137, 2009.
- _____. O Auto da Compadecida e um personagem extraordinário. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 11, p. 113-122, dez. 2008.
- MADEIRA, Wagner Martins. *Formas do teatro de comédia: a obra de Oduvaldo Vianna*. 2003. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira), – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- MAGALDI, Sábato & VARGAS, Maria Tereza. *Cem Anos de Teatro em São Paulo*. São Paulo: Senac, 2000.

_____. O teatro na televisão. *Suplemento Literário*. 13 de julho de 1957.

MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Procópio e Deus lhe pague: cem anos de teatro em São Paulo*. 2. ed. São Paulo: Editora Senac, 2001.

MARTINHO, Francisco Palomanes. *Democracia e Ditadura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

MARTINS, Antonio. *Arthur Azevedo: a palavra e o riso*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, 1988.

MARTINS, Luiz Renato. A Execução de Maximiliano (1868-9), de Manet, como refuncionalização do regicídio. *Revista Online Trabalho Necessário*, v. 1, n. 5, 2007. Disponível em: <file:///C:/Documents and Settings/Administrador/Meus documentos/Minhas Webs/NED>. Acesso em: 11 set. 2008, p. 01-11.

MARX, Karl. *O 18 Brumário e Cartas a Kugelmann*. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

MATTOS, David José Lessa (org.). *Pioneiros do rádio e da TV no Brasil: depoimentos à pró-tv*. São Paulo: Códex, 2004.

MELLO, João Manuel Cardoso de e NOVAIS, Fernando A. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. In: SCHWARCZ, L. M. (org.). *História da Vida Privada no Brasil*. Vol. 04. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *A cena aberta. A absolvição de um Bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1999.

MOSTAÇO, Edécio. Considerações sobre o conceito de teatralidade. *Revista de investigação em artes*. Florianópolis, v. 2, n. 2, ago. 2006/jul. 2007. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas/edelcio.pdf>. Acesso em: 18 maio 2011.

_____. *Um novo horizonte para a cena – o teatro pós-dramático*. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicas/prof_edelcio.pdf Acesso em: Junho de 2011.

MOYA, Álvaro de. *Glória in Excelsior: ascensão, apogeu e queda do maior sucesso da televisão brasileira*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. *“Seguindo a canção”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2001.

NETO, Florindo de Campos Valladares. O teatro por sessões: a influência do "teatro por sessões", popularizado por Pascoal Segreto no teatro de revista.". Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UniRio, 1998.

NEVES, Larissa de Oliveira. *O teatro: Artur Azevedo e as crônicas da Capital Federal (1894-1908)*. 2002. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

OLIVEIRA, Anderson de. *Formatos e gêneros da teleficação brasileira A Grande Família como modelo de seriado de comédia*. Dissertação Comunicação e Estética (ECA) da Universidade de São Paulo. Mestrado em Ciências da Comunicação. São Paulo, 2004.

OLIVEIRA, Jane Souto; MARCIER, Maria Hortense. A palavra é: Favela. In: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (org.). *Um século de favela*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

OLIVEIRA, Sírley Cristina. *O Encontro do teatro Musical com a Arte Engajada de Esquerda: em Cena, o Show Opinião (1964)*. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal de Uberlândia. 2011.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia Helena Simões; RAMOS José; ORTIZ, Mário. *Telenovela, história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

OTTOLINI, Vanessa. A Grande Família: o estudo dos figurinos e estereótipos de um cotidiano universal da sociedade brasileira. *Projetos Experimentais.com*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2 (1), p.118-136, 1º semestre de 2008. Disponível em: <<http://e-publicacoes.com/index.php/PROJETOSEXPERIMENTAIS/article/viewFile/82/71>>. Acesso em: 19 de mar. de 2009.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado! Vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.

PASCHOAL, Larissa Bueno Junqueira. *Pôster de cinema e construtivismo russo*. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Comunicação Social/habilitação em multimeios. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2006.

PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. *Metateatro: inserção do discurso crítico no texto dramático*. 1a JIED – *Jornada Internacional de Estudos do Discurso*. 27, 28 e 29 de março de 2008, p. 513-522. Disponível em: <<http://www.dle.uem.br/jied/pdf/METATEATRO%20pascolati.pdf>>. Acesso em: 14 nov. 2010.

PASTRO, Sandra Maria. *Os folhetins de Nelson Rodrigues: um universo de obsessões em fatias parcimoniosas*. Dissertação. Mestrado em Letras. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2008.

PATRIOTA, Rosângela. História, estética e recepção: o Brasil contemporâneo pelas encenações de Eles não usam black-tie (G. Guarnieri) e O rei da vela (O. de Andrade). In: PATRIOTA, Rosângela. *História e cultura: espaços plurais*, Uberlândia: Aspectus/Nehac, 2002.

_____. *Notas sobre a história e a historiografia do teatro brasileiro dos anos 1970*. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/teorias/Rosangela>>. Acesso em: 18 maio 2011.

_____. O lugar da tragédia e da comédia na construção do erudito e do popular na tradição literária. IN: NODARI, Eunice et al.. *História: fronteiras* (Anais do XX Simpósio Nacional de História). v. II. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP/Anpuh, 1999.

_____. Nelson Rodrigues: a unanimidade dos críticos. *Artcultura*. Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 34-38, 1999.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

- PEIXOTO, Fernando. (org.) *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PELLETTIERI, Osvaldo (org.). *De Totó a Sandrini: del cómico italiano al "actor nacional" argentino*. Buenos Aires: Galerna, 2001.
- PEREIRA, Sidênia Freire. *O teleteatro da TV Tupi de São Paulo: origens e contribuições na teledramaturgia nacional*. 2004. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Departamento de Comunicações e Artes, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- PINHEIRO, Paulo Sérgio. Autoritarismo e transição. *Revista USP*. São Paulo: USP, 1991. n.9. 18.
- _____. *Escritos indignados*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. Tortura sempre. In: VÁRIOS. *Democracia x Violência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1968.
- PITA, Vanessa Fernandes Queiroga. A Grande Família: Sitcom e Apresentação das relações familiares e amorosas. *Revista Geminis*. Ano 1 - n. 1, p. 139 – 164.
- PIZOQUERO, Lucilene Margarete. *Cinema e gênero: a trajetória de Gilda de Abreu (1904-1979)*. 166p. Campinas, SP: 2006. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2006.
- PLATÃO. *Filebo*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora Universidade Federal do Pará, 1974.
- PORTO E SILVA, Flávio Luis (coord.). *O Teleteatro Paulista nas Décadas de 50 e 60*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Documentação e Informação sobre a Arte Brasileira Contemporânea, Idart, 1981. (Cadernos, 4).
- PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. *A revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *A história do seu tempo: a imprensa e a produção do sentido histórico*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. (Dissertação de Mestrado em Comunicação).
- RIBEIRO, Renato Janine. A dor e a injustiça. In: COSTA, Jurandir Freire. *Razões públicas, emoções privadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. In *Tempo Social*, Revista de Sociologia da USP. São Paulo, 2005, p. 81-110.
- RIEGO, Christina Barros. *Do futuro e da morte do teatro brasileiro: uma viagem pelas revistas literárias e culturais do período modernista (1922-1942)*. 2008. Dissertação

(Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

ROCHA JR., Alberto Ferreira da. *Teatro brasileiro de revista: de Artur Azevedo a S. João del-Rei*. 2002. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) –Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

ROSDOLSKY, Roman. *Gênese e estrutura de O Capital de Karl Marx*. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora da UERJ, 2001.

RUIZ, Roberto (org.). *O teatro de revista no Brasil*. Rio de Janeiro: Inacen, 1988.

SACRAMENTO, Igor, SILVA, Marco Antonio Roxo da, RIBEIRO, Ana Paula Goulart. O PCB e a modernização midiática: propostas para a análise das relações entre comunistas e a televisão nos anos 1970. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 15, n. 2, p. 65 - 80, jul./dez. 2009.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SAMPAIO, Mário Ferraz. *História do Rádio e da Televisão no Brasil e no Mundo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

SANTOS, Luciene dos. Os seriados brasileiros. Tentativas de apontar o lugar do gênero na produção televisual. *Anais do XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação*, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003. Centro Universitário Belo Horizonte – UNI-BH.

SAROLDI, Luiz Carlos & MOREIRA, Sônia Virgínia. *Rádio Nacional – o Brasil em Sintonia*. 2.ed. Rio de Janeiro: Martins Fontes; Funarte, 1988.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 1987.

SEGATTO, Jose Antonio. Cidadania e ficção. In: VÁRIOS. *Sociedade e literatura no Brasil*. São Paulo: UNESP, 1999.

SETTE, Leila Bastos. O baú do ator - o papel do figurino na construção do espetáculo do Teatro de Revista Carioca, nas duas primeiras décadas do século XX.. 2005. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Daniel Marques da. *Precisa arte e engenho até...: um estudo sobre a composição do personagem-tipo através das burletas de Luiz Peixoto*. 1998. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

SILVA, Daniel Marques. *Precisa de arte e engenho até...: um estudo sobre a composição do personagem-tipo através das burletas de Luiz Peixoto*. Dissertação (Mestrado), UniRio, 1998.

SILVA, Fátima Antunes da. *A imagem poética do nuevo teatro latino-americano: o caso do TEC e La Candelária*. 2007. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

SILVA, Flávio Luiz Porto. *Rádio em revista: os caminhos do teatro de revista no rádio das décadas de 20 e 30*. 2005. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

SILVA, Marcos A. *Humor e política na imprensa: os olhos de Zé do Povo* (Fon Fon: 1907-1910). Dissertação (Mestrado em História). 1981. Faculdade de Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981.

SILVA, Marcos Antonio. *Caricata República: Zé Povo e o Brasil*. São Paulo: Marco Zero/CNPq, 1990.

SILVA, Marcos Antônio. *Rir das ditaduras - os dentes de Henfil: ensaios sobre Fradim - 1971/1980*. 2000. Tese (Livre Docência em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Annablume; FAPESP; Itaú Cultural, 2008.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SONGBOOK. *As 101 melhores canções do século XX: 51 músicas*. v. 2. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2004.

SORJ, Bernardo; ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de (orgs.). *Sociedade e política no Brasil pós-64*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

SOSNOWSKI, Saul e SCHWARTZ, Jorge (orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: EDUSP, 1994.

SOUSA, Alexandre Ricardo Lobo de. *O teatro no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes: o povo, a Nação, o imperialismo e a revolução (1961–1964)*. 2001. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.

SOUSA, Rainer Gonçalves. *Teoria da mais-valia*. Disponível em: <<http://mundoeducacao.uol.com.br/historiageral/teoria-mais-valia.htm>>. Acesso em: 24 jun. 2011.

SOUTO-MAIOR, Valéria Andrade. A intuição feminista do agitprop no teatro brasileiro em fins do século XIX. *Estudos Feministas*, ano 5, n. 2, p. 275-289, 2º semestre de 1997.

SOUZA, Miliandre Garcia de. *"Do Arena ao CPC": o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)*. 2002. – Universidade Federal do Paraná. Dissertação (Mestrado em História) Curitiba, 2002.

STIRN, François. *Compreender Aristóteles*. Trad. Ephraim f. Alves. Petrópolis: Vozes, 2006.

SÜSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

_____. *Cinematógrafo das letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TIBAJI, Alberto. Arthur Azevedo: as fronteiras flutuantes. In: IOKOI, Zilda e outros (org.). *História: fronteiras. Anais... XX Simpósio Nacional de História Anpuh*. São Paulo: Humanitas/Anpuh, 1999, p. 866–867.

TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro: século XX*. 2ª parte. v. 3. São Paulo: Editora 34, 2002.

TORRES, Carla Michele Ramos. *Em cena: o teatro no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) 1961-1964*. 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Marechal Cândido Rondon, 2008.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *As idéias estéticas de Marx*. São Paulo: Paz e Terra, 1968.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

VENEZIANO, Neyde. *De Penas Para o Ar: Teatro de Revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

_____. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro...oba*. Campinas: Unicamp, 1996.

_____. *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, SP: Pontes: Editora da Unicamp, 1991.

VESENTINI, Carlos Alberto. *A teia do fato*. São Paulo: Hucitec/História Social USP, 1997.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história: Foucault revoluciona a história*. Brasília: Editora da UNB, 1982.

VIEIRA, Lula. *Incomodada ficava a sua avó: anúncios que marcaram época e curiosidades da propaganda*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

VIEIRA, Oscar Vilhena. Sociedade x Estado. *Revista USP*. São Paulo: USP, 1991.
DELLASOPPA, Emílio. Reflexões sobre a violência, autoridade e autoritarismo. *Revista USP*. São Paulo: USP, 1991. n.9.

VIEIRA, R. A. Amaral (org.). *Comunicação de massa, o impasse brasileiro*. Rio de Janeiro: Forense, Universitária, 1978.

VILLALOBOS, Marco Antônio. *A guerrilha do riso*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2000.

WASSERMAN, Marcelo. *O riso é coisa séria: o humor na publicidade institucional como alternativa persuasiva*. 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Edusp, 1992.

_____. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 1994.

WILCKE, Joachim. Tendencias del teatro moderno. In: WISCHER, Erika Akal. *Historia de la literatura: literatura y sociedad en el mundo occidental*. Madrid: Ediciones Akal, 2004, p. 671.

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