



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

RAFAEL DE SOUZA VILLARES

Realismo à brasileira: a dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho pós-1968.

CAMPINAS

2017

RAFAEL DE SOUZA VILLARES

REALISMO À BRASILEIRA: A DRAMATURGIA DE ODUVALDO
VIANNA FILHO PÓS-1968.

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Doutor em Artes da Cena, na área de Teatro, Dança e Performance.

ORIENTADORA: LARISSA DE OLIVEIRA NEVES CATALÃO

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO RAFAEL DE SOUZA VILLARES, E ORIENTADO PELA PROF^a. DR^a. LARISSA DE OLIVEIRA NEVES CATALÃO

CAMPINAS

2017

Essa tese recebeu o apoio da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) – Processo 2013/23156-6

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

V712r Villares, Rafael de Souza, 1986-
Realismo à brasileira : a dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho pós-1968 /
Rafael de Souza Villares. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Larissa de Oliveira Neves Catalão.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Vianna Filho, Oduvaldo, 1936-1974. 2. Ditadura militar - Brasil - História - Séc. XX. 3. Ditadura e ditadores - Brasil - 1968. 4. Teatro - Censura. 5. Teatro - Aspectos políticos. 6. Teatro e sociedade. I. Catalão, Larissa de Oliveira Neves, 1978-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Brazilian realism : the dramaturgy of Oduvaldo Vianna Filho post 1968

Palavras-chave em inglês:

Vianna Filho, Oduvaldo, 1936-1974
Dictators - Brazil - History - 20th century
Dictatorship and dictators - Brazil - 1968
Theater - Censorship
Theater - Political aspects
Theater and society

Área de concentração: Teatro, Dança e Performance

Titulação: Doutor em Artes da Cena

Banca examinadora:

Larissa de Oliveira Neves Catalão [Orientador]
Maria Sílvia Betti
Carlos Eduardo Jordão Machado
Isa Etel Kopelman
Berilo Luigi Deiró Nosella

Data de defesa: 27-07-2017

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-8787-8374>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/7424322895149714>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

RAFAEL DE SOUZA VILLARES

ORIENTADORA: LARISSA DE OLIVEIRA NEVES CATALÃO

MEMBROS:

1. PROFA. DRA. LARISSA DE OLIVEIRA NEVES CATALÃO
2. PROFA. DRA. MARIA SÍLVIA BETTI
3. PROF. DR. CARLOS EDUARDO JORDÃO MACHADO
4. PROFA. DRA. ISA ETEL KOPELMAN
5. PROF. DR. BERILO LUIGI DEIRÓ NOSELLA

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade

DATA DA DEFESA: 27.07.2017

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Larissa de Oliveira Neves, por acreditar no desenvolvimento deste trabalho, guiando meus passos por meio das reflexões e das orientações teóricas; pela oportunidade de ser PED e aprender com suas aulas e, principalmente, por dedicar-se de maneira tão intensa a me orientar em todos os momentos que precisei. Agradeço pela confiança, amizade, carinho e respeito.

À FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) – Processo 2013/23156-6 pelo financiamento que possibilitou a concretização dessa pesquisa desde a iniciação científica.

À professora Dra. Maria Silvia Betti que acompanha minha trajetória e amadurecimento como pesquisador desde a graduação; ao professor Dr. Carlos Eduardo Jordão Machado por incentivar esse trabalho e pela orientação durante a iniciação científica; ao professor Dr. Berillo

Luigi Deiró Nosella pelas trocas sobre o moderno teatro brasileiro e a professora Isa Etel Kopelman pela supervisão no PED. Agradeço também por integrarem a Comissão Examinadora, contribuindo com suas leituras atentas e com as reflexões sobre a dramaturgia de Vianinha.

Ao professor Dr. João Roberto Faria e novamente à professora Dra. Maria Silvia Betti, por colaborarem imensamente no Exame de Qualificação, com sugestões de grande relevância para o resultado final deste trabalho.

À todos os colegas do Grupo de Estudos em Dramaturgia - Letra e Ato da UNICAMP.

Aos professores e aos funcionários do Instituto de Artes da UNICAMP, em especial a Mariana Baruco Machado Andraus e a Giovanna da Costa Romaro.

Aos funcionários do Arquivo Edgard Leurenroth – AEL/UNICAMP, Biblioteca Mário de Andrade e da Biblioteca Sérgio Milliet do Centro Cultural São Paulo, por possibilitarem a pesquisa junto às fontes, sem as quais não seria possível a realização deste trabalho.

À minha grande amiga Geovana Gentili pela leitura e correção ortográfica; e também por trocar experiências acadêmicas.

Aos amigos do prédio pela torcida, em especial Bella, Juliana, Mayra, Fernanda, Gustavo e Henrique.

Aos amigos Pedro, Caio, Vanessa, Magui, Veronica, Adriano, Evandro, André, Mary e Maria Clara pelas conversas divertidas e também por ouvir e acolher minhas angústias em relação à pesquisa.

Aos familiares por me apoiarem sempre: Sônia, Tio Paulo, Tia Beth, Vó Dayse, Vô Nando, Zeca, Ivani e Tia Ivone.

À companheira desta jornada Aline Bartcus pela leitura atenta e por toda a colaboração diária. Obrigado por acreditar nesse sonho.

Por fim, aos meus irmãos Renata e Ricardo, pela ajuda, confiança, torcida e amizade. Aos meus amados pais – Tereza pela compreensão, apoio e muito amor, acreditando sempre neste trabalho, Cláudio que mesmo ausente se faz presente diariamente em meu coração e pensamentos. Sem vocês jamais teria conseguido. Agradeço por sempre acreditarem em mim!

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo analisar as peças: Longa Noite de Cristal (1969), Corpo a Corpo (1970) e Nossa Vida em Família (1971), de Oduvaldo Vianna Filho, a fim de observar a linha estética seguida pelo dramaturgo no período posterior ao decreto do Ato Institucional número 5 (AI-5). A partir de 1968, a sociedade brasileira passou por diversas transformações sócio-políticas devido ao decreto do AI-5. Dentre as mudanças ocasionadas, os artistas brasileiros passaram a conviver com o agravamento da censura. Neste contexto, o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) aproximou-se da estética proposta por Georg Lukács conhecida como realismo crítico. Desta forma, Vianinha, que sonhava com uma sociedade mais justa e ligada ao comunismo, viu a ditadura impedir a concretização desse sonho, que cada vez mais estava longe de ser alcançado. Esse período também foi marcado pela ascensão da televisão como principal meio de comunicação em massa, o que fez com que Vianna Filho dedicasse grande número de reflexões ao papel dos intelectuais que ocuparam espaço na TV e no mercado publicitário. Nesse contexto, a tese tem como objetivo analisar as peças que abordam: a relação entre a TV e a publicidade, e a forma como o capitalismo interfere negativamente nas relações familiares. Essas peças compreendem a parte final da trajetória da produção de Vianinha e, portanto, constituem o fio condutor do pensamento artístico do dramaturgo até a concretização de sua obra-prima Rasga Coração.

PALAVRAS-CHAVE: ODUVALDO VIANNA FILHO – DITADURA MILITAR – DITADURAS E DITADURES – TEATRO–CENSURA – TEATRO-ASPECTOS POLÍTICOS – TEATRO E SOCIEDADE

ABSTRACT

The present work has as objective to analyze the pieces: "A Longa Noite de Cristal" (1969), "Corpo a Corpo"(1970) e "Nossa Vida em Família" (1971), by Oduvaldo Vianna Filho, in order to observe the aesthetic line followed by the playwright in the period Subsequent to the decree of Institutional Act No. 5 (AI-5). Since 1968, Brazilian society underwent several sociopolitical transformations due to the AI-5 decree. Among the changes caused, the Brazilian artists came to live with the aggravation of censorship. In this context, the playwright Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) approached his artistic work of the aesthetics proposed by Georg Lukács, who became known as Critical Realism. Vianinha, who dreamed of a more just and communist society, saw the dictatorship prevent the realization of this dream, which was increasingly far from being achieved, but did not stop working on the writing of a critical theater. This period was also marked by the rise of television as the main means of mass communication, which led Vianna Filho to devote a great number of reflections to the role of intellectuals who occupied space on TV and in the advertising market. In this context, the present project aims to analyze the pieces that deal with the relationship between TV and advertising and how capitalism negatively interferes with family relations. These pieces comprise the final part of the trajectory of Vianinha's production and, therefore, constitute the guiding thread of the artistic thought of the playwright until the realization of his masterpiece "Rasga Coração".

KEYWORDS: ODUVALDO VIANNA FILHO – DICTATORS BRAZIL – DICTATORSHIP AND DICTATORS – THEATER-CENSORHIP – THEATER-POLITAL ASPECTS – THEATER AND SOCIETY

Sumário

Introdução.....	10
Capítulo 1 - Contexto: Vianinha e o Brasil durante o Regime Militar.....	12
1.1. As longas noites de um dramaturgo em tempos ditatoriais.....	12
1.2. A televisão como expressão: a reafirmação das convicções estéticas.....	31
1.3. Entre rupturas e continuidades: as produções de Vianinha na televisão e no teatro.....	40
Capítulo 2- O desatarraxar da vida: a Longa Noite da derrocada de Cristal.....	44
2.1. Longa Noite de Cristal: as encenações e o descompasso estético.....	44
2.2. A televisão na década de 1970.....	47
2.3. O desatarraxar da vida: <i>longa noite</i> de caminhada ao fundo do poço.....	58
Capítulo 3- <i>Corpo a corpo</i>: a maturidade artística de Vianinha na construção da personagem Vivacqua.....	79
3.1 Na contramão da epidemia da originalidade: o <i>Corpo a corpo</i> de Vianna Filho.....	79
3.2 Na sanfona de Gonzaga: da superfície à profundidade de Vivacqua.....	83
Capítulo 4 – Sem saída: problemas sociais e dilemas pessoais em <i>Nossa vida em família</i>.....	102
4.1. Entre a tragédia e a comédia de costumes: um exemplo da produção televisiva.....	102
4.2. O problema gerador do conflito.....	106
4.3. Um homem comum: Seu Sousa	110
4.4. Entre a madre severa e a imaculada: a dialética em Dona Lu.....	115
4.5. Beto, Neli, Cora e Jorge: as estratificações sociais da classe média.....	128
4.5.1. Da arrogância à sinceridade: Beto e sua maneira de falar a verdade.....	129
4.5.2. Neli: entre a vilã e a mocinha.....	131
4.5.3 Cora: a filha caçula que aprendeu os ensinamentos de Dona Lu.....	136
4.5.4. Jorge: o filho que aprendeu com Sousa.....	141
4.6. A família como instrumento de reflexões.....	146
Considerações finais.....	148
Bibliografia.....	153
Anexos.....	158

Introdução

O trabalho aqui apresentado surgiu como continuidade da pesquisa realizada para a obtenção do título de mestre, intitulada *Por uma dramaturgia nacional popular: o teatro de Oduvaldo Vianna Filho no CPC da UNE (1960-1964)*. A ideia de prosseguir com a análise sobre a obra de Vianinha, desta vez enquadrada no período pós-1968, surgiu do estudo da autocrítica praticada pelos ex-integrantes do Centro Popular de Cultura que, com o passar do tempo, desqualificaram as obras produzidas por eles antes do golpe civil-militar.

Nesse sentido, a autocrítica levou-me a questionar se essas obras produzidas no momento de vigência do Ato Institucional nº5 (AI-5) eram superiores, em termos estéticos, quando comparadas às do período anterior. Minha hipótese está calcada em mudanças que envolvem desde problemas estruturais do contexto em que as obras foram produzidas como, por exemplo, o agravamento da censura – até a mudança de foco que houve na produção de Vianna Filho, antes pautada no operariado e na classe trabalhadora em geral e, nesse novo momento, voltada principalmente para a classe média urbana.

Ao analisar as peças *A Longa Noite de Cristal* (1969), *Corpo a Corpo* (1970) e *Nossa Vida em Família* (1971) – ficou evidente que em sua fase mais madura Vianna Filho, ao contrário do discurso adotado pelos ex-integrantes do CPC da UNE, reafirma suas concepções artísticas e sociais. Neste sentido, a maturidade deve ser interpretada não como uma negação das concepções adotadas pelo dramaturgo antes de 1964, mas como uma afirmação de sua conduta como um artista de esquerda.

Vianinha, que sonhava com uma sociedade mais justa e ligada ao comunismo, viu a ditadura impedir a concretização desse sonho, cada vez mais longe de ser alcançado. O regime militar instaurado no Brasil impossibilitou a continuidade do trabalho realizado no CPC da UNE, obrigando o dramaturgo a se adaptar ao novo contexto. A opção por uma nova linguagem e temática na sua dramaturgia não significa uma mudança artística ideológica, mas sim que houve uma adequação a nova situação. Nesse sentido, Vianna Filho deixa de retratar a vida do camponês, por exemplo, para refletir sobre os problemas da classe média.

Esse período também foi marcado pela ascensão da televisão como principal meio de comunicação em massa e como grande entretenimento popular, fazendo Vianna Filho dedicar grande número de reflexões ao papel dos intelectuais que ocuparam espaço na TV e no mercado publicitário. As peças do período pós-AI 5 abordam: a relação entre a TV e a publicidade, e a forma como o capitalismo interfere negativamente nas relações familiares.

A televisão torna-se fundamental para se compreender a parte final da trajetória da produção de Vianna Filho, pois constitui o fio condutor do pensamento artístico do dramaturgo até a concretização de sua obra-prima *Rasga Coração*. As obras aqui analisadas dialogam constantemente com o universo da TV, por sua temática, concepção estética ou produção intelectual, e se enquadram dentro da estética do realismo crítico. A tese, portanto, centraliza as análises na ambiguidade de constituir uma luta anti-capitalista e, ao mesmo tempo, trabalhar para a televisão. Embora não seja o eixo da tese, a teoria do realismo crítico de Lukács é um dos meios para se entender o caminhar de Vianinha nessa fase pós-64.

Sendo assim, esta tese foi dividida em quatro capítulos. No primeiro, intitulado **Contexto: Vianinha e o Brasil durante o Regime Militar**, busquei contextualizar, de maneira introdutória, o período estudado (décadas de 1960 e 1970), ao retratar os principais acontecimentos históricos que, de certa maneira, influenciaram a escrita teatral de Vianna Filho. Está presente um debate travado entre os membros da esquerda radical e do Partido Comunista Brasileiro – PCB em torno da estética teatral, bem como a utilização do conceito de realismo crítico por Vianinha em seus trabalhos televisivos e teatrais.

Já o segundo capítulo, **O desatarraxar da vida: a Longa Noite da derrocada de Cristal**, foi dedicado à análise da peça *Longa noite de Cristal* – que aborda os problemas tanto pessoais como profissionais da personagem Cristal. Para tanto, incluí um estudo sobre as funções da televisão e, principalmente do telejornalismo.

O terceiro capítulo intitulado **Corpo a corpo: a maturidade artística de Vianinha na construção da personagem Vivacqua**, visou analisar a forma monólogo e como Vianinha inovou ao incorporar diálogos intensos com outras personagens que, embora não apareçam, tornam o espetáculo mais dinâmico. Além disso, foi realizada uma análise da personagem realista Vivacqua, enfatizando suas contradições e angústias.

Por fim, no último capítulo, **Sem saída: problemas sociais e dilemas pessoais em Nossa vida em família**, analisei os conflitos entre as diversas personagens, enfatizando a complexidade, ou seja, seus conflitos internos, suas contradições e suas ações.

Foram realizadas pesquisas nos jornais *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo*, *Globo* e *Jornal do Brasil*, uma vez que as críticas encontradas serviram como suporte para a compreensão dos textos dramáticos escritos por Vianna Filho. É relevante mencionar a importância do resgate dessas críticas, pois elas praticamente não foram utilizadas em trabalhos acadêmicos, como, por exemplo, a reflexão de Juca de Oliveira em *A epidemia da originalidade* (1971). Cabe ressaltar ainda que essas críticas encontram-se anexadas ao trabalho.

Capítulo 1 - Contexto: Vianinha e o Brasil durante o Regime Militar

1.1. As longas noites de um dramaturgo em tempos ditatoriais

O Brasil, durante a década de 1960, respirou ares politicamente conturbados. O país decepcionou-se com as impalpáveis justificativas da renúncia de Jânio Quadros do cargo de presidente da República, dado que ele tinha recebido a maior quantidade de votos, até então. O governo de João Goulart (1961-1964), por sua vez, desde o seu início, congregou agitações e, até janeiro de 1963, o país manteve-se sob o regime *Parlamentarista*, que, devido a seu caráter transitório e não tradicional no território nacional, se emaranhava em outros problemas, tais como a desvalorização da moeda, a inflação e as altas taxas de desemprego.

Como solução para a crise que se agregava, o governo propôs as chamadas *Reformas de Base*, um conjunto de medidas políticas que apresentavam diversas transformações para a sociedade, passando pela reforma agrária até modificações na estrutura organizacional da política brasileira. Essa proposta foi amplamente questionada pelos setores conservadores que encaravam tais medidas como sendo atitudes comunistas.

O início de 1964 foi marcado por diversas manifestações de setores sociais – principalmente aqueles ligados à classe média – que saíram às ruas para protestar. A chamada *Marcha da Família com Deus pela Liberdade*, por exemplo, não só contestava as dificuldades econômicas proporcionadas pelo oscilante governo de João Goulart, mas também manifestava grande medo – incentivado largamente pelo setor conservador – da aplicabilidade das *Reformas de Base*. Nesse sentido, a figura de Carlos Lacerda, enquanto proprietário do jornal *Tribuna da Imprensa*, foi fundamental para propagar a associação da imagem de Jango ao Comunismo, além de inspirar o temor contra a instauração de um governo de esquerda.

Foi neste momento de polarização política e também *ideológica* entre direita e esquerda que se deu a instauração do golpe-civil-militar, no dia 31 de março de 1964. Dia marcado pelos vários conflitos nas principais capitais do país e pelas ações de invasão, destruição e incêndio de diversos órgãos tidos como sendo de esquerda por parte de pessoas ligadas a setores radicais do militarismo; tal como a tomada do prédio do *Jornal do Brasil* e o incêndio à sede da UNE (União Nacional dos Estudantes). Segundo Boris Fausto:

Os estudantes que tinham tido um papel de relevo no período Goulart foram especialmente visados pela repressão. Logo a 1º de abril, a sede da UNE no

Rio de Janeiro foi invadida e incendiada. Após sua dissolução, a UNE passou a atuar na clandestinidade (FAUSTO, 2004, p.467).

Para Roberto Schwartz (1992), o povo assistiu passivamente a troca de governos e, em seguida, sofreu as consequências da intervenção e do terror nos diversos órgãos sociais (tais como sindicatos); no rebaixamento de salários; na falta de liberdade, etc. Oduvaldo Vianna Filho – um dos principais nomes do Centro Popular de Cultura que, na época, funcionava no prédio da UNE – viu-se obrigado a fugir pelas portas do fundo, no dia do golpe, e a ver o teatro em construção sendo engolido pelo fogo. Militante ativo do Partido Comunista, Vianna Filho não encontrou outra saída a não ser ficar refugiado na casa do diretor teatral Flávio Rangel.

Os vinte dias de estadia na casa de seu colega findaram quando saiu uma lista junto ao Ato Institucional Número 1 (AI-1), na qual não constava seu nome como procurado pelos militares. Segundo Dênis de Moraes (2000), Vianinha não foi interrogado no Inquérito Policial Militar (IPM) – órgão responsável por fiscalizar os artistas e intelectuais no primeiro momento da ditadura – devido à semelhança com o nome de seu pai, Oduvaldo Vianna, que, confundido com seu filho, foi interrogado diversas vezes.

Neste período pós-golpe militar, Vianna Filho fez uma dura autocrítica sobre os trabalhos desenvolvidos até o momento, em especial àqueles realizados junto ao CPC da UNE. Para o dramaturgo, o trabalho no Centro Popular de Cultura foi executado de modo intuitivo, ou seja, não se concentrou no passo a passo do processo de criação artística e ideológica que possibilitaria um maior aprofundamento e uma visão mais ampla de todo o movimento.

Em sua última entrevista concedida a Ivo Cardoso, em fevereiro de 1974, Vianna Filho criticou a inconsistência da elaboração de seus textos, o modo superficial com que abordou os temas, a forma didática e esquemática das encenações, e a questão ideológica que estava sobreposta, segundo ele, ao ato artístico. Nesta entrevista ele diz:

Mas é que as dificuldades eram de tal monta (as dificuldades iam desde problemas físicos, imediatos, diretos: o sujeito tem que dormir às 8 horas da noite, não tem condição de estudo, de trabalho), que era evidente, nós sentíamos, que um processo cultural de grande profundidade, ligado à massa do povo brasileiro, só pode ser feito em nível governamental, em nível estatal. Não existe a possibilidade, no setor cultural, das transformações serem feitas por eles mesmos (PEIXOTO, 1983, p.176).

Observa-se, nesta fala, que Vianinha abordou as muitas dificuldades de elaborar um trabalho artístico mais profundo e consistente com a classe trabalhadora, uma vez que ele aponta

alguns dos problemas cotidianos enfrentados por esta categoria, tais como: o ritmo intenso de trabalho que limita o tempo; a falta de possibilidades de estudar. Além disso, o autor sublinha uma nova percepção: a impossibilidade de, enquanto dramaturgo, atuar na transformação social dos operários.

Nesse momento, Vianna Filho muda sua posição estética e ideológica, e passa a desqualificar suas produções anteriores ao golpe-militar. Em *A questão do autor nacional*, um texto não datado,¹ o dramaturgo reafirma essa mudança dizendo:

Inicialmente, eu transferia toda a responsabilidade desse estado de coisas para o próprio teatro brasileiro. Achava a classe teatral alienada, europeia, irresponsável. Depois de 11 anos de teatro minha posição é outra. [...] Era essa a minha posição quando comecei no Teatro de Arena de São Paulo – todo grupo não ia ao Nick Bar, que era onde se reunia a classe teatral – não íamos por posição – porque víamos na classe teatral um aglomerado de gente, indiferente à sorte cultural de seu povo. Na verdade, isso não acontece. O simples fato de um espetáculo ser montado neste país, nas condições em que existe o teatro, é quase um êxito da cultura brasileira (VIANNA FILHO, 1992, p.110-111).

Neste texto, fica evidente a reavaliação de suas posições quanto ao fazer teatral no Brasil. Se, antes, Vianinha acreditava que o autor deveria ser participativo em relação à escrita essencialmente brasileira e com uma preocupação político-social; agora, valoriza o fato de peças serem apenas encenadas e existir no país autores nacionais (mesmo que não retratem a realidade nacional). Dênis de Moraes (2000) ressalta a proximidade, nesta época, das ideias apontadas por Vianna Filho com as teses desenvolvidas por Georg Lukács, propondo o conceito de realismo crítico tão caro a esse autor. Em suas palavras:

Interessante que ele acoplava à sua argumentação as teses do realismo crítico de Georg Lukács, as quais, afoitamente, combatera na primeira fase cepecista. “Lukács diz que o artista não faz modificações no campo político nem no campo da economia – faz modificações no campo dos valores existentes na sociedade, apresentando novos, fixando com profundidade a existência dos valores vigentes” (MORAES, 2000, p.175).

O *realismo crítico*, nos moldes propostos por Georg Lukács, remete a uma produção artística que envolve questões sociais e econômicas vinculadas ao ideal de socialismo, de maneira que seja retratada com uma beleza estética, ou seja, no realismo lukacsiano há uma

¹ O texto *A questão do autor nacional* foi escrito provavelmente antes do AI-5, isso porque, para Fernando Peixoto (1983), o teor adotado por Vianinha em sua argumentação desnuda um posicionamento enfático que não seria possível depois do Ato Institucional nº5.

grande preocupação com a estética, com a arte propriamente dita. Dessa forma, esse conceito pode ser utilizado para analisar a dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho no período posterior ao decreto do AI-5.

Em sua obra *O Realismo crítico Hoje*, Georg Lukács analisa diversas obras artísticas de Thomas Mann, Franz Kafka, Faulkner, Henry Miller, Camus, Cholókhov entre outros, a fim de compreender os caminhos adotados pela literatura. Por meio destas análises o autor aborda a problemática da relação entre o marxismo e as produções artísticas e acaba por definir um novo método estético de desenvolver a arte marxista. Sendo assim, cabe retratar de forma breve a trajetória intelectual do pensador húngaro para se compreender melhor o conceito de realismo utilizado por Oduvaldo Vianna Filho.

Lukács possui uma trajetória intelectual que curiosamente passou por um processo de mudança. Em Lukács o percurso inicia-se em Kant e Hegel, para terminar em Marx, e nesse percurso repleto de descontinuidades e rupturas o próprio Lukács exerce algo que muito se viu em Vianinha, uma forte autocrítica. Esse aspecto é evidenciado por Ester Vaisman:

É oportuno ressaltar, para que não reste qualquer dúvida quanto à natureza das auto-avaliações lukacsianas, que sua insatisfação e completo distanciamento de *A alma e as formas* é extremamente precoce. Mal havia transcorrido um ano de sua publicação, manifesta já total *indiferença* pela obra; sentimento que veio a reiterar, ao longo de toda a vida, em relação a todos os seus "trabalhos intelectuais já superados". (VAISMAN, 2005, s/p).

Observa-se então que o percurso de Lukács é permeado pelo abandono de ideias e pelo distanciamento de parte de sua produção. A leitura da obra de Lukács não deve ser feita sem se levar em consideração o momento histórico em que foi produzida, pois apenas estabelecendo um paralelo com o historiador Eric Hobsbawm (2011), Lukács também atravessou o breve e extremo século XX, e tal fato é marcante em seus escritos.

A sua transição dos referenciais kantianos para Hegel acontece com a publicação de *A alma e as Formas* (1911) e *A teoria do Romance* (entre 1914 e 1915). Ou seja, observa-se que a eclosão da Primeira Guerra Mundial em 1914 é concomitante com a redação de *A Teoria do Romance*.

Alguns estudiosos de Lukács, como Tertulian (2002), consideram que a fase de "maturidade" do autor se dá a partir do ano de 1930, pois seria o início do desenvolvimento do pensamento estético desenvolvido por Lukács baseado nas formulações teóricas de Marx, que serão a base para o desenvolvimento do conceito de *realismo crítico*.

Para alguns autores, como Rainer Patriota (2010), essa nova fase lukacsiana não marca apenas um novo momento em sua trajetória intelectual, mas sim uma ruptura com a sua produção anterior. Segundo o autor:

Em 1930, o filósofo, bastante modificado, faz uma nova revisão de fundamentos e retorna aos problemas da estética. Ele descobre bases mais sólidas para fundamentar e desenvolver a concepção de autonomia formulada em Heidelberg, mas adia sua realização. Essa fase, pelo clima ideológico dos tempos, será dominada pela atividade ensaística no campo da teoria e crítica literária. (PATRIOTA, 2010, p.31)

É possível afirmar que a entrada de Lukács para trabalhar no Instituto Marx-Engels em Moscou também foi importante para o autor conhecer de maneira mais profunda os escritos de Marx, principalmente os Manuscritos Econômico-Filosóficos, que, segundo Lukács:

Quando estive em Moscou em 1930, Riazanov me mostrou os textos escritos por Marx em Paris, em 1844. Vocês nem podem imaginar minha excitação, a leitura desses *Manuscritos* mudou toda a minha relação com o marxismo e transformou minha perspectiva filosófica.

Como se vê, a partir da leitura dos Manuscritos de Marx, Lukács reinterpretou sua concepção da relação entre sujeito-objeto. Ao superar a ideia de objetivação em Hegel, que está totalmente imbricado com o conceito de alienação, Marx elaborou que o sujeito pertence ao seu processo de objetivação, mas que, nesse sentido, não se relaciona com alienação. Em Marx, a relação entre sujeito e objeto é indissociável. Sendo assim, Lukács chega a essa concepção, de que sujeito e objeto formam uma unidade, algo diferente de identidade ou de identificação.

Como dito anteriormente, Marx terá fundamental importância para a obra de Lukács, não apenas na readequação da relação entre sujeito e objeto, mas também na concepção dialética que será fundamental para a formulação do seu conceito estético de *realismo crítico*. Ao analisar o conceito de *realismo socialista*, ele acaba por definir uma nova forma estética, o *realismo crítico lukacsiano*.

É justamente por meio da comparação entre essas duas formas de análises estéticas que Georg Lukács começa sua investigação. Sua primeira ressalva dirigiu-se ao *Realismo Socialista*, para ele, este estilo, enquanto método de criação artística, possui características de superficialidade. Para Lukács, os autores sintonizados a esse estilo de criação não conseguem materializar o mundo socialista e, dessa forma, ao retratarem em suas obras, esse universo fica superficial e frágil sob o ponto de vista artístico.

Sendo assim, o pensador dirige uma dura crítica aos escritores ligados ao chamado socialismo utópico. Como sua essência social está ligada ao socialismo científico,

principalmente ao marxismo, ele aponta como um dos principais problemas o fato dos utópicos (como o próprio nome diz) fugirem da realidade ou, como aponta, possuir uma *realidade falseada*. E avança alegando que, além da superficialidade, existe outro problema, que é a análise feita de fora.

O autor mostra que no *Realismo Socialista* a análise é feita de fora da obra, ou seja, os autores criam personagens *tipificados* que representam de forma geral (e superficial) problemas da sociedade. Para Lukács:

O único problema é saber se, para descrever os traços típicos, sobretudo no que diz respeito às personagens, o autor procura a unidade do individual e do típico no próprio indivíduo e nos seus conflitos pessoais, para abrir assim um caminho que leve até a significação social (LUKÁCS, 1964, p.126).

Com essa fala fica evidente que Lukács propõe justamente o contrário do que era exercido pelos autores do *realismo socialista*. Estes utilizam a tipificação das personagens para analisar os diversos aspectos da sociedade. Já para o pensador húngaro o caminho mais interessante é o inverso, ou seja, partir do indivíduo com toda a sua subjetividade e complexidade e assim por meio de seus problemas pessoais discutir aspectos gerais da sociedade.

Georg Lukács (1964) avança ainda mais em sua crítica ao mostrar que a maioria dos autores realistas elaboram personagens das mais variadas formas de acordo com suas afinidades ideológicas. Ele destaca que em uma mesma obra realista é possível ter personagens bem construídas (com características subjetivas) e *tipos*. E acrescenta dizendo que para um autor de uma obra *realista socialista* as personagens de classes populares são mais bem elaboradas do que aquelas de classes “superiores”, e que no drama burguês era comum presenciar o contrário.

Na produção de Vianna Filho isso pode ser ilustrado por meio da exploração capitalista. Na peça *A mais valia vai acabar, seu Edgard*, produção pré-1964, essa exploração é evidenciada por meio dos operários que trabalhavam excessivamente e, por conta disso, não sabiam nem ao menos como sentar no seu momento de descanso. Já na peça *Longa noite de Cristal*, essa mesma exploração aparece na imposição de grandes acionistas que, no papel de patrocinadores de um telejornal, impedem que o jornalista noticie o descaso de um hospital com uma paciente.

Comparando as duas ações cênicas, nota-se que a crítica ao capitalismo se faz presente em ambas, ainda que o tratamento estético seja distinto em cada uma delas. Na primeira, o sentido de exploração torna-se mais evidente ao público por valer-se do “didatismo” brechtiano. Já na segunda, a abordagem dada ao tema é menos desvelada por não evidenciar diretamente influência de poder nas relações capitalistas.

A mudança do espaço físico das encenações foi alterado – se inicialmente, as peças iam até o público, mesmo que isso significasse se apresentar em favelas, sindicatos, fazendas, universidade, etc. Com o fim do CPC, as peças passaram a ser encenadas de forma tradicional, em teatros convencionais, tais como o *Teatro Opinião* (1964 a 1982) que se situava em um Shopping Center.

O primeiro espetáculo encenado pelo Grupo Opinião – criado por Vianna Filho e outros membros dissidentes do CPC, em 1964 – foi o *Show Opinião*, escrito por Vianinha, Paulo Pontes e Armando Costa. Sobre o espetáculo, Moraes comenta:

Os autores concentraram a carga de informações em três personagens: uma moça de classe média da Zona Sul, um operário favelado carioca e um camponês nordestino. A pretexto de contarem suas vidas, falariam sobre os conflitos sociais e os impasses do país, numa integração de experiências artísticas e existenciais. Os testemunhos seriam entrecortados por canções. Não na forma didática ou agressiva, nos moldes do CPC, mas convidando o espectador a repensar a realidade. Segundo Thereza Aragão, os personagens representavam os três setores da sociedade tidos pela linha política do PCB como “forças progressistas”: a burguesia nacional, na figura da jovem, o operariado e o campesinato (MORAES, 2000, p.180).

O espetáculo *Show Opinião* ficou conhecido no meio artístico e intelectual como tendo sido a primeira resposta ao golpe civil-militar. Como se denota na fala de Dênis Moraes, os críticos e os estudiosos da arte teatral enxergam, a partir desta peça, uma transformação estética na obra de Vianna Filho. Contudo, desde a criação do CPC da UNE já se percebia uma preocupação estética que se apresentava em duas vertentes distintas: a primeira foi a do teatro desenvolvido no palco, com objetivo de aprofundar os ganhos atingidos pelo teatro brasileiro. E, a segunda, e talvez a mais conhecida, foi a do teatro de rua, que priorizava o contato com a população de classe baixa.

A mudança estética significativa do *Show Opinião* encontra-se menos na forma que na construção de personagens. A incorporação e o retrato da vida de uma moça carioca da classe média indica uma nova preocupação no fazer teatral de Vianna Filho. A partir desse momento, o dramaturgo vai incluir em suas peças *personas* pertencentes à classe média para discutir, principalmente, aspectos sociopolíticos.

Maria Silvia Betti (1997), ao definir a divisão social do Brasil no período pós-golpe militar, aponta algumas características pertinentes do posicionamento da classe média que, na

sua perspectiva, vivia a constante ilusão da ascensão social, devido ao fato de o Governo estar ligado aos interesses do capitalismo que, por meio de políticas de créditos, incentivava o consumismo. Em suas palavras:

A grande massa, excluída desse sonho de riqueza, não dispõe de entidades que defendam seus direitos ou representem seus interesses. Enquanto a classe média vive a ilusão da ascensão social, motivada por mecanismos que facilitam o crédito e estimulam o consumo, a burguesia atrela os seus interesses aos do capital estrangeiro (BETTI, 1997, p.224).

Oduvaldo Vianna Filho lança, em sua produção pós-1964, um olhar crítico-solidário sobre o momento econômico vivido pelo Brasil. A política econômica de incentivo ao consumo desenvolvida pelos militares visava o aumento da produção industrial e, principalmente, a entrada do capital estrangeiro. Com isso, a classe média passou a ter acesso a bens de consumo, e assim a acreditar numa verdadeira ascensão social. Dessa forma, Vianinha retrata em suas obras diversos problemas que envolvem a classe média, além de outros, com o objetivo de evidenciar a ilusão sentida por essa camada social.

O direcionamento de Vianna Filho para o público de classe média pode ter ocorrido também pelo apoio desta aos militares para a concretização do golpe. Alguns setores assumiram um papel de destaque ao colaborarem com a imposição da ditadura, dentre os quais os próprios militares (pertencentes à classe média), alguns grupos religiosos (ligados à ala mais conservadora da igreja católica) que organizaram a famigerada *Marcha da Família com Deus pela Liberdade* (1964), e até mesmo os intelectuais responsáveis pelos meios de comunicação.

Sobre essa questão, Celso Frederico (2004), ao abordar a recepção de Lukács no Brasil, afirmou que a efervescência artística do momento pré-golpe militar (incluindo, nesse sentido, o próprio CPC) dará lugar a uma radicalização política feita basicamente por uma classe média intelectualizada, lugar em que as ideias de Lukács irão se difundir, como é possível observar no trecho de Frederico:

Uma mudança se passava em nossa estrutura de classes, sem que na época se pudesse perceber com clareza. Trata-se da formação de um vasto contingente de produtores e consumidores de cultura, uma numerosa pequena burguesia intelectualizada, geradora das condições para a criação de um mercado e de uma indústria de bens culturais no Brasil. Esse setor era o campo principal para as idéias de esquerda e o núcleo de resistência ao regime militar. A publicação das primeiras traduções de Lukács vai se dar nesse ambiente de radicalização política (FREDERICO, 2004, p.6).

Roberto Schwartz (1992) atesta que, mesmo depois do domínio dos militares no poder executivo brasileiro, a esquerda permaneceu detentora da criação cultural no país. Para ele,

“apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda” (SCHWARTZ, 1992, p.62). Nesse sentido, o autor mostra por meio da produção teatral, literária e cinematográfica a força que a esquerda possuía no campo da produção cultural. Além do campo artístico, Schwartz ressalta que nas livrarias de São Paulo e do Rio de Janeiro as prateleiras estavam repletas de livros marxistas.

Para Dênis de Moraes (2000), a fala de Schwarz pode ser comprovada por meio das publicações das Revistas *Civilização Brasileira* e *Paz e Terra* que divulgaram ideias marxistas em quase vinte publicações mensais durante o período militar pré-AI-5, dentre as quais estavam alguns textos traduzidos de Lukács. Entretanto, Marcelo Ridenti (2000), em seu livro *Em busca do povo brasileiro*, mostra que os textos de Lukács já circulavam pelo Brasil, desde 1959; tal como o texto “O irracionalismo – fenômeno internacional do período imperialista”, publicado na revista marxista *Estudos Sociais*.

A esquerda, sobretudo aquela ligada ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), estava, no período posterior ao golpe-militar, envolvida na luta anti-imperialista propagada desde a década de 1950. A palavra de ordem do partido era a “aliança” entre as diversas classes sociais. Os setores da sociedade brasileira deveriam, segundo a noção proposta pelo PCB, se juntar e, assim, unir forças para acabar com a ditadura militar.

A atitude conciliatória proposta pelo Partido Comunista pode ser confundida com uma postura populista nacionalista que, desde o governo de Getúlio Vargas, estava em voga no Brasil. Essa confusão foi gerada pelo fato de a classe trabalhadora estar no foco principal das relações políticas, bem como no processo de conciliação entre as camadas sociais. Em ambos os casos, cabe ao operariado ceder à luta de classes e colaborar com os interesses da burguesia.

Para Schwarz (1992), a aliança proposta pelo PCB serviu como um artifício importante para a burguesia transformá-la em um mecanismo do populismo, em suas palavras:

O aspecto conciliatório prevalecia na esfera do movimento operário, onde o P. C. fazia valer a sua influência sindical, a fim de manter a luta dentro dos limites da reivindicação econômica. E o aspecto combativo era reservado à luta contra o capital estrangeiro, à política externa e à reforma agrária. O conjunto estava sob medida para a burguesia populista, que precisava da terminologia social para intimidar a direita latifundiária, e precisava do nacionalismo, autêntico da esquerda, para infundir bons sentimentos nos trabalhadores (SCHWARZ, 1992, p.63).

Oduvaldo Vianna Filho, mesmo tendo sua formação política ligada ao Partido Comunista Brasileiro, sempre foi muito crítico às atitudes ou tarefas propostas pelo PCB. Um exemplo disso pode ser visto em sua peça *Brasil, versão brasileira* cujo tema aborda entre

outras questões a aliança de classes. Durante os anos que seguiram o golpe, a proposta de formar uma aliança de classes tornou-se inviável, uma vez que a burguesia havia tomado o poder.

Em 1967, o Partido Comunista Brasileiro, que estava na ilegalidade desde 1964, aprovou uma nova resolução no seu VI Congresso. O partido visava fortalecer e organizar as diversas classes sociais (antifascistas) para travar uma luta de forma gradual contra os militares e o autoritarismo no Brasil. Esse posicionamento ficou conhecido como a “nova política”, que reafirmava velhas concepções do PCB, como, por exemplo, a aliança pluriclassista, o civilismo e o *frentismo*². Essa reafirmação gerou certa crise dentro do partido e foi responsável por diversos expurgos e muitas dissidências, como o caso de Carlos Marighela e Joaquim Câmara, membros vitais ao partido.

Muitos integrantes do PCB encararam essa atitude, o trabalho gradual, como sendo uma ação reformista e, em virtude desse posicionamento do partido, desejavam algo mais radical como, por exemplo, a luta armada. A fragmentação ideológica fez surgir diversos grupos de guerrilha, tais como, Ação Libertadora Nacional (ALN), Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR), Dissidência da Guanabara (DI-GB), Movimento Revolucionário Oito de Outubro (MR-8), Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), Vanguarda Armada Revolucionária (VAR-Palmares); além de outros partidos, como o Partido Comunista do Brasil (PC do B). Segundo Marcos Napolitano (2013), o Partido Comunista Brasileiro passou por um esvaziamento político que foi compensado pela forte produção cultural, ou seja, o PCB, segundo o autor, perdeu sua força representativa no campo político e passou a atuar mais decisivamente no campo cultural, devido ao desempenho dos artistas e intelectuais.

Rodrigo Patto Sá Motta (2013, p.18) afirma que a “cultura política comunista transcendeu os limites das organizações partidárias”. Neste sentido, ele aponta que a permanência dos artistas e dos intelectuais comunistas no PCB não se restringiu apenas à identidade ideológica ou à defesa de interesse de classe. Dentro do partido havia uma expressão metafórica que apresentava as principais motivações para a adesão e permanência dos militantes no PCB. Havia três principais fórmulas que sensibilizavam os indivíduos e que eram representadas por três órgãos do corpo humano: o cérebro, o estômago e o coração.

O cérebro representava aqueles que aderiam ao partido por meio das argumentações teóricas filosóficas que encontravam, principalmente, em Karl Marx seus principais fundamentos. Já aqueles que chegavam ao PCB por meio do estômago mantinham grande

² A aliança pluriclassista era a ideia da aliança de classes, ou seja, para o PCB deveria ocorrer uma aliança entre as diversas classes sociais no Brasil para se formar uma frente ampla (*frentismo*) e, assim, lutar contra o imperialismo. O PCB neste momento também defendia a noção do Estado ser gerido por civis (*civilismo*).

afinidade com os ideais de igualdade e buscavam, por meio do partido, superação das necessidades materiais e, por conta disso, desenvolviam grande expectativa na melhoria social. Aqueles que chegavam ao PCB por meio do coração se atraíam com a influência dos sentimentos, da identidade, do imaginário e dos valores culturais, isto é, muitos se tornaram militantes do PCB por uma questão afetiva, seja por uma figura como a de Stalin ou de Luiz Carlos Prestes, seja pela questão de afinidade com familiares comunistas.

No caso de Vianna Filho, sua adesão ao partido deu-se provavelmente pelo coração, pois seus pais eram militantes ativos do Partido Comunista Brasileiro. Segundo Deocélia Vianna (1984) – mãe de Vianinha – em suas memórias, a militância de seu filho começou quando ele tinha nove para dez anos, e decidiu sair à rua com um caixote de madeira e um cartaz (de propaganda eleitoral) para realizar “boca-de-urna”, distribuindo santinhos de seu pai que, na época, era candidato a deputado estadual pelo Partido Comunista Brasileiro.

Vianna Filho seguiu com sua militância política ao permanecer no PCB, mesmo quando o partido reafirmou sua posição *frentista*. Por conta de seu posicionamento, Vianinha e outros artistas assumiram uma ideologia que foi considerada por membros da esquerda radical como sendo retrógrada justamente por escolher uma via menos extremada para combater a ditadura.

Segundo Milton Temer, em entrevista concedida a Dênis de Moraes (2000), Vianna Filho defendia que o socialismo não deveria ser imposto e, sim, construído aos poucos por uma sociedade que desejasse vivê-lo. Essa ideia de progressão social para se chegar ao socialismo teria sua origem nas leituras feitas da obra de Antonio Gramsci, que propunha a implantação do socialismo de forma gradual. As ideias de Gramsci já circulavam entre os artistas brasileiros ligados à esquerda quando, em 1970, foram incorporadas de maneira mais sistemática pelos comunistas.

A militância ao Partido Comunista Brasileiro acompanhou Vianna Filho até os últimos dias de sua vida. Na ocasião do seu falecimento, o PCB reconheceu, em uma matéria publicada no jornal do partido *Voz operária*, em agosto de 1974, o empenho do dramaturgo ao ressaltar sua atuação como exemplar tanto no aspecto político quanto no cultural, tal como se denota no trecho abaixo:

Oduvaldo Vianna Filho foi um verdadeiro exemplo de conduta política no campo das artes. Toda a sua obra reflete um profundo sentimento humano aliado a uma forte preocupação política e social. (...) Dotado de notáveis qualidades intelectuais e humanas, Vianinha foi não só um brilhante e reconhecidamente talentoso homem de teatro e de pensamento, mas, acima de tudo, um valoroso e dedicado combatente de nosso partido. (...) Como poucos, soube aliar seu trabalho revolucionário a seu trabalho de criação intelectual, desenvolvendo-os, desenvolvendo-os sem que um prejudicasse o outro; ao contrário, impregnando-os, ambos, do verdadeiro comunista, harmonizando-

os, fazendo com que ambos constituíssem um todo único, no qual se refletia o homem profundamente dedicado a sua pátria e seu povo, que ele foi. Embora tenha morrido ainda jovem, Vianinha deixa uma obra valiosa, que há de servir como facho luminoso para os que procuram o caminho da criação de uma cultura verdadeiramente nacional e popular. E deixa para os intelectuais comunistas um exemplo de combatividade e de dedicação ao partido (MORAES, 2000, pp. 368-369).

O trecho acima mostra como, mesmo mudando o foco do conteúdo e da forma de suas peças, Vianinha continuou sendo um artista exemplar para a luta anticapitalista. Os artistas que preferiram seguir a ideologia do PCB se mantiveram fiéis à defesa da arte nacional-popular,³ vista como uma linguagem adequada para expressar a aliança de classes na luta contra a Ditadura Militar e, também, como mediação entre o regional e o cosmopolita. O conceito de nacional-popular muitas vezes é atribuído aos estudos de Gramsci, porém, para Celso Frederico (1995), a dialética entre local e universal deve ser atribuída mais ao realismo lukacsiano do que às formulações gramscianas.

Apesar da nota fúnebre de Vianinha no jornal ser tão elogiosa, em vida seu posicionamento gerou polêmica entre os militantes de esquerda. A insistência na arte nacional-popular empregada por meio do realismo crítico e as posições políticas ligadas ao *frentismo* geraram um apelido extremamente pejorativo aos artistas comunistas – como o Vianna Filho – que passaram a ser chamados de *reformistas*, principalmente por aqueles ligados à ideologia da esquerda radical que acreditavam no “vanguardismo” da contracultura.

José Celso Martinez Corrêa (1998), líder do Teatro Oficina, sintonizado com a proposta de contracultura, defendeu a visão de que a principal função do teatro brasileiro é a de “desmistificar” as concepções políticas já pré-formuladas pelo público. Em uma entrevista concedida a Tite de Lemos, publicada na Revista *Civilização Brasileira* (Caderno Especial Teatro), Corrêa chamou a atenção para o fato de que o público, mesmo frequentando o teatro ligado às ideologias do PCB na ânsia de uma libertação ideológica, permaneceria submisso à nova concepção política e seguiria alienado. Em suas palavras:

Entretanto hoje, com o fim dos mitos das burguesias progressistas e das alianças mágicas e invisíveis entre operários e burguesia, este público mais avançado não está mais muito longe do outro. Ele faz um bloco único ainda na mesma expectativa de uma mistificação (em níveis diferentes, não importa). E tomado no conjunto – a única possibilidade de eficácia política

³ Esse conceito é constantemente utilizado para definir o teatro ligado às questões políticas-partidárias e, nesse sentido, pode-se enquadrar a produção de Vianna Filho durante o CPC da UNE. O nacional servia para intensificar a luta anti-imperialista, buscando uma arte que transformasse a realidade brasileira. O popular representava a quebra com a tradição cultural elitista, pretendendo alcançar as massas.

que pode sofrer será a da desmistificação – a da destruição de suas defesas, de suas justificativas maniqueístas, historicistas (mesmo apoiadas nos Gramscis e nos Lukács) (CORREIA, 1968, p. 116).

Com essa argumentação ficou evidente que Zé Celso não era favorável às propostas estéticas de Georg Lukács. Para ele, as concepções lukacsianas eram retrógradas e, por conta disso, desacreditavam de sua eficácia política.

Apesar dessas inúmeras críticas elaboradas pela própria esquerda ligada à contracultura, as referências teóricas ao pensador húngaro foram constantemente utilizadas no Brasil para embasar a crítica ao *obreirismo*⁴ praticado pela Igreja Católica e por alguns grupos de esquerda, que defendiam a prática política sem a participação de instituições, tais como sindicatos.

O *obreirismo* expressava-se no campo cultural como uma via alternativa que criticava constantemente a utilização da cultura popular. Dessa forma, as concepções de Lukács propunham a valorização da cultura popular (fato que aproxima sua teoria àquela proposta por Brecht) e a ligação institucional que eram consideradas de suma importância para o desenvolvimento artístico e para o maior contato com o público.

Aos poucos, a luta dos artistas do PCB tornou-se mais intensa, uma vez que, além de combater a ditadura, enfrentavam a resistência de setores artísticos. Nesse sentido, houve também certa defesa do realismo crítico, que servia como contraponto da “vanguarda”. Para Celso Frederico:

A ênfase no caráter social da arte seria logo contestada pela eclosão de movimentos vanguardistas, substituindo o realismo pela alegoria e pelo culto do irracionalismo. O pensamento social, por sua vez, caminhou para o esquerdismo na política combinando com a apologia da contracultura (FREDERICO, 1998, p.287).

A fala acima sublinha a bipolarização formada no campo cultural entre as diversas esquerdas, ou seja, a formação de, pelo menos, dois blocos constituídos por artistas que divergiam principalmente quando a pauta era forma e conteúdo. A forma defendida pelos artistas do PCB era o realismo crítico pensado por Georg Lukács, bastante questionado pelos “vanguardistas” que, por sua vez, buscavam a alegoria inspirada nos *happenings* e na *performance*. Quanto ao conteúdo, os artistas ligados ao PCB procuravam retratar por meio da subjetividade uma crítica mais abrangente, enquanto os artistas “vanguardistas” objetivavam

⁴ Foi uma ação praticada pela esquerda católica na qual, por meio da solidariedade, conseguiam aplicar as teorias de Leon Trótski.

por meio de uma estética mais agressiva despertar no público certo incômodo, que poderia resultar numa ação política. Neste sentido, Marcos Napolitano afirma que:

Os embates mais agressivos entre essas variáveis da resistência ocorreram entre comunistas mais ortodoxos, defensores do realismo e do nacional-popular, e os artistas e intelectuais ligados à contracultura, “marginal e alternativa”. Os comunistas buscavam afirmar a linguagem como meio de expressão de consciência de mundo, à base de um pensamento lógico-analítico. A corrente da cultura jovem marginal e alternativa via na linguagem a expressão de uma experiência de mundo, mais corpórea e afetiva do que intelectual (NAPOLITANO, 2013, p.331).

Essa divisão entre os artistas e intelectuais de esquerda foi, de certo modo, motivadora para os dois lados, pois, a fim de demonstrar que sua escolha estético-política era mais eficaz do que a do outro, os artistas criaram diversas obras com qualidade reconhecida tanto pela crítica quanto pelo público. Além disso, eles foram responsáveis também pela criação de um intenso e rico debate sobre a arte teatral brasileira.

Esses debates causaram grande desconforto para os artistas das duas vertentes, que se hostilizavam com apelidos pejorativos. Como foi dito, os membros do PCB eram chamados de *reformistas* que, por sua vez, apelidaram os “vanguardistas” de “*porra-loucas*”. Para Oduvaldo Vianna Filho, as constantes acusações eram recebidas de forma muito negativa posto que seu ideal revolucionário e sua militância política eram postos à prova constantemente.

Para um homem politizado, tal como era Vianinha, esses questionamentos assumiam um tom muito agressivo, o que os conduziu a reproduzi-los em sua produção teatral. Provavelmente, esses embates foram responsáveis pela criação de conflitos ideológicos que apareceram constantemente em suas peças, tais como: em *Nossa vida em família*, na qual a neta questiona diversas atitudes tomadas por sua avó; ou mesmo em *Corpo a corpo*, no qual Vivacqua se vê impossibilitado de realizar seus sonhos idealistas; ou ainda em *Rasga Coração*, cujo tema central retrata o embate político entre Maguari (pai), membro do PCB, e o filho (Luca), um *Hippie* ligado à contracultura.

No ano de 1968, no contexto internacional, ocorrem diversas lutas políticas-sociais que acabam transformando o cenário nacional. O descontentamento da população europeia apresentou ao mundo diversos protestos que englobaram *as revoltas estudantis de maio*, na França e na Alemanha, e o movimento operário, na Itália e no Reino Unido.

Neste mesmo contexto, as Américas viveram também momentos de grande efervescência, com jovens estudantes responsáveis por conflitos contra a força policial no México, na Colômbia, na Venezuela e na Argentina. Já os EUA vivenciaram o levante

estudantil contra a Guerra do Vietnã e a luta antirracista, que também era constante em grande parte do continente africano.

O contexto interno de 1968 seguiu a agitação política internacional, isto é, o Brasil também foi “palco” de muitos protestos e manifestações. Maria Ribeiro do Valle (2010), em seu livro *1968 o diálogo é a violência: movimento estudantil e ditadura militar no Brasil*, analisa com profundidade os diversos acontecimentos que marcaram o ano do decreto do AI-5.

A autora começa sua análise com uma reflexão sobre a brutal morte do estudante Edson Luís (assassinado pelos militares durante o protesto no restaurante “universitário” Calabouço). Esse acontecimento, para Valle (2010), foi muito significativo uma vez que, em decorrência dele, os estudantes conseguiram organizar protestos e passeatas, como a do dia primeiro de abril, onde foi possível observar o apoio de muitos artistas aos estudantes. Na biografia que escreveu sobre o Vianinha, Dênis de Moraes (2000) cita a fala do dramaturgo durante essa manifestação, posteriormente recuperada por Fernando Peixoto:

Isso [a passeata] pra nós não basta, nós temos outras armas, só nós temos, somos artistas, precisamos fazer do teatro um instrumento de luta, nossos espetáculos são nossas armas contra a ditadura. Tudo bem sair na rua, mas precisamos gritar nos palcos, o teatro tem que aprofundar as contradições da sociedade (MORAES, 2000, p.261).

A insatisfação com o autoritarismo não se restringia apenas a organizações artísticas e intelectuais. Como aponta Maria Ribeiro do Valle (2010), houve grande participação de setores sociais, tanto aqueles que demonstravam descontentamento com os militares, quanto aqueles que apoiavam o seu poder. A divergência ideológica fez com que conflitos violentos fossem frequentes nas ruas das principais cidades brasileiras. Dentre esses, um assume papel de destaque na argumentação da autora: *a sexta-feira sangrenta* – passeata estudantil que acabou se transformando em um dos confrontos mais agressivos com a polícia.

Em 1968, também ocorreu a principal disputa estudantil na cidade de São Paulo: *a guerra da rua Maria Antônio* na qual estudantes, sobretudo do curso de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP) tidos como favoráveis ao comunismo e contrários à política implantada pelos militares, enfrentaram os alunos da Universidade Presbiteriana Mackenzie que possuía um grande número de adeptos do grupo Comando de Caça aos Comunistas (CCC) que apoiava os militares.

Além dos eventos retratados acima, Valle (2010) apresenta outro evento muito significativo para os movimentos sociais durante o Regime Militar: *a passeata dos cem mil* que foi retratada como um dos acontecimentos mais representativos do descontentamento popular

com a política ditatorial brasileira. Acredita-se que mais de cem mil pessoas ocuparam o centro do Rio de Janeiro com o objetivo de demonstrar sua insatisfação, tanto no que tangia ao campo político, quanto no social e cultural.

A União Nacional dos Estudantes – que, como foi dito, após 1964, se tornou ilegal – organizou, neste contexto, seu XXX Congresso, em um sítio na cidade de Ibiúna (interior de São Paulo), com o objetivo de reorganizar o movimento estudantil. O encontro foi dissolvido pelos militares que contaram com a ajuda dos guardas rodoviários que, por sua vez, perceberam a movimentação intensa de jovens em direção ao sítio.

Como foi possível observar, o contexto de 1968 foi marcado por grande agitação social com a população nas ruas protestando contra a política adotada pelos militares. Essa intensa mobilização foi responsável pelo “endurecimento” do Regime Militar que, como consequência, decretou o Ato Institucional Número 5, apresentando mudanças significativas no que respeitava aos direitos civis.

Alexandre Stephanou (2001), que analisou a censura nas artes e sua militarização, definiu o AI-5 nos seguintes termos:

O AI-5 forneceu ao Presidente da República plenos poderes; ao Congresso, recesso; aos meios de comunicação, censura prévia; aos parlamentares, cassação; ao aparelho repressivo, um abrigo seguro; ao aparato de segurança, autonomia. Sem políticos civis, sem imprensa combativa, sem judiciário autônomo, o Regime tornava-se exclusivamente militar, as Forças Armadas alcançaram a hegemonia absoluta dentro do Estado brasileiro. A ditadura mostrava-se sem disfarces (STEPHANOU, 2001, p.82).

A definição do autor mostra como o AI-5 transformou consideravelmente o modelo de governar o Brasil. Nos âmbitos estaduais e municipais, os militares também desenvolveram órgãos responsáveis pela manutenção da ditadura para que esta fosse posta em prática sem prejudicar o sistema repressor. Thomas Skidmore (2000) explica que em:

Cada região militar tinha um CODI (Comando Operacional de Defesa Interna), um órgão interserviços sob comando militar (na prática sob ordens dos exércitos regionais pertinentes). Um nível abaixo ficava o DOI (Destacamento de Operações Internas), a unidade operacional ao nível local. Era uma “força de ataque” militar e policiais, todos em trajes civis. Em São Paulo, o DOI-CODI substituiu a OBAN (SKIDMORE, 2000, p.256).

A fala de Skidmore (2000) evidencia como os militares reprimiam a população ao vigiar sua liberdade, proibindo visitas a determinados lugares, cuidando da vida privada. Neste sentido, o AI-5 oficializa o caráter totalitário dos governos militares que não se prestavam em

vigiar e punir a população apenas no espaço público, mas também possuíam o direito de intervir em suas residências.

Segundo Dênis Moraes (2000), no dia em que o Ato Institucional nº5 foi decretado, Vianinha se dirigiu até a residência de seu amigo e parceiro de trabalho Ferreira Gullar. No momento em que adentrou no apartamento, Vianna Filho deparou-se com diversos policiais que conduziam Gullar à cadeia, livrando-se novamente da prisão por mentir sua identidade. Esse fato ilustra bem o novo momento vivido pelos brasileiros, que passaram a conviver com a fiscalização constante dos militares.

Neste sentido, os artistas e os intelectuais que já viviam sob frequente vigilância tiveram de conviver ainda mais com as “perseguições” dos agentes do governo. Depois do AI-5, os trabalhos artísticos passaram a ser censurados de forma ainda mais intensa, o que potencializou um determinado tipo de fazer artístico, uma vez que se passou a utilizar metáforas para expor críticas sociais e, conseqüentemente, proporcionando um enriquecimento estético.

Ainda em 1968, a *Revista Civilização Brasileira* (RCB) – tida como de esquerda – publicou um caderno especial com o título *Teatro e Realidade brasileira*. Nele encontra-se um extenso debate sobre as mais variadas propostas estéticas que vigoravam até aquele momento no teatro brasileiro. O número apresenta artigos e entrevistas dos principais nomes da arte dramática brasileira, entre eles cabe citar o próprio Vianinha, além de Dias Gomes, Joracy Camargo, Tite de Lemos, José Celso Martinez Corrêa e Paulo Pontes.

Maria Silvia Betti (1997) afirma que o diálogo proposto no caderno, mesmo apresentando divergências estéticas, assume um tom unificador e se converge na luta contra a censura. A foto de capa do exemplar corrobora as impressões de Betti, uma vez que apresenta alguns artistas – Cacilda Becker, Walmor Chagas e Paulo Autran – durante uma manifestação com cartazes que diziam: “contra a censura pela cultura” e “Greve: de protesto contra a censura em defesa da cultura”.

Os artigos apresentados nesta publicação tornam-se grande fonte para compreender o debate travado dentro do próprio teatro e, conseqüentemente, as diversas posições estéticas adotadas pelos diferentes artistas, tal como se depreende no texto escrito por Oduvaldo Vianna Filho, intitulado *Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém*.

Com relação ao termo *pessedismo*, existem algumas hipóteses formuladas. Para Fernando Peixoto (1983), a terminologia usada faz menção ao Partido Social Democrático (PSD) visto como um partido conciliatório que adotava as mais diversas manobras políticas para manter-se próximo ou no poder. Outros pesquisadores acreditam que a palavra usada se refere ao Partido Comunista dada a sua sonoridade similar à sigla do partido. Pelo tom do artigo, as duas

hipóteses podem ser consideradas corretas, uma vez que Vianna Filho assume em seu texto um tom conciliador ao mesmo tempo em que apresenta grande sintonia com a proposta política comunista.

Neste artigo, Vianna Filho começa sua argumentação pontuando a existência de dois tipos de teatro: o engajado e o desengajado, a fim de comprovar que a coexistência desses dois estilos enriquece o fazer teatral brasileiro. Para o autor, só existem ganhos estéticos para a cultura brasileira, pois o que diverge nos dois estilos é tão somente a forma. Tal compreensão trava um debate, em especial, com as proposições de cunho mais radicalista de Luiz Carlos Maciel e Tite de Lemos.

No artigo *Quem é quem no teatro brasileiro: estudo sócio-psicanalítico de três gerações*, Luiz Carlos Maciel (1968) assume uma posição radical ao definir três gerações presentes no teatro brasileiro e apresenta uma visão pejorativa da geração política pós-Teatro Brasileiro de Comédia dizendo:

De um lado, os velhos batalhadores de um teatro hoje fora de moda mas que foi levado em incansáveis excursões a todo o Brasil; do outro, os introdutores sofisticados do teatro moderno entre nós, uma geração – segundo ela própria se define – mais intelectualizada, mais lida, mais inteligente, mais bela. Existe também uma jovem geração posterior ao TBC que – hoje, em 1968 – não é mais tão jovem assim, apesar de tentar, frequentemente pela automistificação e com os direitos que a angústia nos concede, esconder as rugas que lhe despontam no rosto. Essa geração também tem uma autodefinição; é, segundo ela própria, menos alienada e mais consciente e comprometida do que a precedente (MACIEL, 1968, p. 51).

Com uma visão totalmente contrária a de Maciel, Vianna Filho acredita que a saída mais viável para superar os problemas do teatro não é a sua divisão interna, antes disso, deve-se evitá-la. Maria Silvia Betti (1997) aponta que a prioridade de Vianinha é a coesão interna do setor teatral, para ele a união de representantes dos diversos grupos e linhas de trabalho seria responsável por conquistarem maior representatividade na luta para que suas reivindicações fossem atendidas. Em suas palavras:

Com este paralelismo a luta artística assume, em primeiro plano, a luta entre duas posições no interior do teatro. Não é este o centro do problema. Na verdade, a contradição principal é a do teatro, como um todo, contra a política de cultura dos governos nos países subdesenvolvidos (VIANNA FILHO, 1968, p.74).

Para Vianinha, o problema está além das posições assumidas pelos diversos grupos teatrais, sua natureza seria mais ampla e envolveria a forma como o governo brasileiro se

dedicava ao fazer cultural. Já para Tite de Lemos (1968), essa mesma questão ultrapassava os limites da esfera política e afetava, também, a estética teatral. Em seu texto, fica evidente sua militância favorável à experimentação teatral, em detrimento do modelo de teatro empresarial. Para embasar suas ideias, Lemos utiliza o caso do teatro Oficina que realizou diversos experimentos teatrais a exemplo dos realizados na encenação do *Rei da Vela*. Para ele, tanto o *Oficina* quanto o *Arena* produziram:

[...] um *teatro de cultura*, mas ao mesmo tempo têm de ser comerciais, e isto é demais para um mortal. Será preciso, a partir daí, aceitar, em parte que seja, as regras do jogo; salva-se a empresa, mas coloca-se em cheque o projeto que visa ao teatro de cultura. Fazer vista grossa a esta polaridade – cultura/empresa tradicional, cultura/profissionalismo brasileiro – é querer coexistir pacificamente com o problema sem nunca equacioná-lo com a necessária frieza: o teatro de cultura não pode coexistir com o teatro de empresa no Brasil (LEMOS, 1968, p.146).

Para Lemos era impossível haver, no Brasil, um teatro experimental (preocupado com o desenvolvimento cultural) e que, ao mesmo tempo, se tornasse profissional. Para o dramaturgo, o profissionalismo atrapalhava a experimentação cênica, uma vez que o artista (profissional) deveria se render ao gosto comercial do grande público que, por sua vez, preferia encenações mais “tradicionais”. Ao refletir dessa maneira, o autor imprimiu certa valorização ao teatro experimental e, assim, passou a desvalorizar as outras formas de encenação.

Vianinha – com um tom conciliatório – respondeu às reflexões de Lemos, dizendo:

Ninguém aqui está formulando posição contrária à experimentação. O que não podemos é tomar posição de fazer do teatro brasileiro um imenso laboratório, desligando de suas condições comerciais, de seus atrativos para o público. Como se fosse melhor não existir o que já existe, para então começar do começo. O teatro brasileiro não é um agrupamento neurótico (VIANNA FILHO, 1962, p.75).

O debate travado na *Revista Civilização Brasileira* evidencia posições políticas e estéticas dos dois grupos (*reformistas* e “*porras-loucas*”) citados anteriormente e que, juntos, formavam a classe teatral da época. A fala de Oduvaldo Vianna Filho ressalta sua posição estética sintonizada a do grupo dos “*reformistas*”. Nela, o dramaturgo reconhece a importância da experimentação; porém, ao contrário de Tite de Lemos, acredita fortemente nos ganhos estéticos já atingidos pelo teatro brasileiro. Para Vianinha, o teatro profissional brasileiro precisava ser valorizado, pois, segundo ele, desempenhava sua função com excelência, uma vez que eram montados de 80 a 100 espetáculos por ano praticamente sem auxílio financeiro.

Neste sentido, Vianna Filho apresenta uma visão muito próxima daquela que mantinha durante sua atuação no CPC da UNE, quando acreditava que os membros do centro de cultura deveriam experimentar uma forma nova (o teatro épico brechtiano – para um público popular) e, ao mesmo tempo, aprofundar os ganhos do teatro profissional brasileiro. Apesar de manter uma percepção similar a dos tempos do CPC da UNE, Vianinha transparece no seu dizer uma mudança na sua concepção estética, especialmente, no que respeita à importância da produção teatral comercial que, antes, não era percebida com o mesmo valor que lhe atribuía agora.

1.2. A televisão como expressão: a reafirmação das convicções estéticas

A valorização do teatro comercial por parte de Vianinha o conduziu a iniciar seus trabalhos na televisão que, neste período, funcionou como um aparato ligado ao regime militar. No decorrer das décadas de 1960 e 1970, este canal era a maneira mais eficaz de divulgação e de estímulo ao consumo, diretamente ligados à política liberal, desenvolvida pelos militares, que estimulava a entrada de capital externo e a liberação de crédito fácil aos novos consumidores.

A partir de 1969, o dramaturgo produziu e dirigiu, junto com Paulo Pontes, um programa apresentado por Bibi Ferreira. Passou a escrever diversos casos especiais para a TV Globo, além de roteirizar, em coautoria com Armando Costa, os *scripts* para o seriado *A grande família*.

Na década de 1970, a televisão e, principalmente, a TV Globo, amparada pelo governo militar, solidificou sua posição de grande veículo de comunicação no Brasil. A contratação de artistas e intelectuais de gabarito fez com que a emissora garantisse uma programação de qualidade que, anos mais tarde, seria fundamental para delimitar o chamado *Padrão Globo de Qualidade*. Segundo Sérgio Mattos:

A consolidação da TV Globo como Rede Nacional começou em 1969, quando seus programas passaram a ser transmitidos simultaneamente em várias cidades através de micro-ondas. Em 1971, a Rede Globo [...] planejou a publicidade e adaptou programas para diferentes gostos, adequando cada um deles aos resultados das pesquisas socioculturais. Em 1972, com o estabelecimento da televisão colorida no país, a Globo consolidou de vez sua liderança no mercado (MATTOS, 2002, p. 96).

A adesão de muitos artistas e intelectuais – como a de Vianinha – se deu por meio da visão que possuíam do novo canal. Eles entenderam a televisão como uma nova possibilidade de trabalho, a consideravam como uma oportunidade de atingir as massas com uma programação nacional, ou seja, uma tentativa de realizar o antigo desejo de construir uma (tele)dramaturgia

nacional-popular. Não almejavam apenas uma vida mais estável financeiramente, mas também, “a possibilidade de atingir o ‘grande público’, levando mensagens progressistas, mesmo que estas convivessem, em situações desvantajosas, com o *merchandising* de produtos, a censura e autocensura”. (FREDERICO, 1998, p.295).

A presença de artistas vinculados ao PCB, na televisão, foi marcada por diversas tentativas de sequência dos trabalhos desenvolvidos na dramaturgia e, desta forma, buscavam a continuidade da ideologia nacional-popular. Gianfrancesco Guarnieri roteirizou e dirigiu, em 1972, para a TV Tupi, o programa intitulado *Pivete*, uma releitura de sua peça *Gimba*, escrita durante sua atuação no Teatro de Arena, em 1959. A trama apresenta a história de um jovem de classe baixa, morador de uma favela que, em decorrência de sua condição social desfavorecida, se torna bandido.

A nítida presença da dramaturgia realista nacional-popular fez a obra ser censurada mesmo depois de finalizada, tendo sua exibição suspensa. Esse fato serviu de exemplo para os outros artistas comunistas compreenderem que esse tipo de produção não seria aceito pela televisão, pois, além da pressão militar – que censurava as obras artísticas – havia dentro das emissoras de TV setores responsáveis pela autocensura. A própria empresa censurava suas produções antes dos censores oficiais. Dessa maneira, os dramaturgos ligados ao PCB perceberam com facilidade que não seriam aceitas obras na linha estética adotada por Guarnieri, em *Gimba*.

Para os dramaturgos, ficou evidente que, para a linguagem televisiva, a forma adotada pelo nacional-popular de retratar o cotidiano da classe baixa da sociedade valendo-se de gravações *in loco* e não em estúdio de filmagem dificultava a aceitação desse tipo de trabalho, posto que expressava a realidade brasileira de modo mais agressivo. A convivência com as limitações na produção televisiva, isto é, com a impossibilidade de produzir obras ligadas ao nacional-popular, conduziu à busca de uma “nova” linguagem que pudesse, ao mesmo tempo, abordar questões sociais e permitir que o trabalho fosse aceito pelas emissoras.

Reinaldo Cardenuto (2013) defende que a pesquisa de novas linguagens no campo audiovisual ocorre após os dramaturgos abandonarem o compromisso político com o caráter popular. Entretanto, quando se observa a produção televisiva de alguns artistas, tal como as de Vianinha, nota-se que não abandonaram verdadeiramente o popular, haja vista as mais variadas formas populares como, por exemplo, a comédia de costumes e o melodrama.

A obra de Vianna Filho passa por algumas transformações decorrentes da sua adequação ao que a televisão permitia durante essa fase de sua produção. Neste sentido, as ideias de autores ligados ao realismo crítico, como Georg Lukács, ganharam força em sua obra e serviram como meios para embasar a crítica ao indivíduo percebido como consequência dos mecanismos sociais.

Sob essa perspectiva, a crítica deixa de se centrar no macro (como no caso de *Gimba* em que a fome e a exploração na esfera do trabalho são as causas que levam a personagem a se tornar um bandido) para se concentrar no micro, isto é, nos conflitos internos, domésticos e familiares e, desta maneira, buscar, a partir de situações particulares, ampliar a crítica ao sistema social.

Um exemplo disso é a peça *Nossa vida em família* na qual o casal de idosos não pode morar juntos, pois não possuem o dinheiro para pagar o aluguel do imóvel. Tal situação leva o espectador a desenvolver uma leitura crítica e compreender que o problema enfrentado pelo casal foi gerado por uma questão mais ampla: a falta de comprometimento por parte do governo, que não reajustava proporcionalmente a aposentadoria, deixando-a defasada em relação à inflação.

A impossibilidade de trabalhar com o nacional-popular fez com que Vianna Filho buscasse, então, ajustar o conteúdo crítico às novas formas estéticas a fim de manter seu trabalho na televisão. A mesma linguagem utilizada na TV passou, também, a ser empregada nas obras teatrais.

Desde 1965, a ideia do realismo crítico já se apresentava como uma alternativa à dramaturgia política. Ferreira Gullar, neste mesmo ano, escreveu *Problemas estéticos na sociedade de massas* e, por meio da leitura de Walter Benjamin e Georg Lukács, defendeu a ideia de que a arte devesse necessariamente conter certa preocupação estética. Além disso, afirmou que, para conscientizar politicamente o grande público, o artista precisava abdicar de algumas de suas convicções sem, entretanto, esquecer seu compromisso de inserir uma visão crítica nas obras ligadas à indústria cultural.

O texto de Gullar evidencia como os artistas engajados estavam dispostos a ceder em alguns aspectos, como, por exemplo, deixar de utilizar a estética nacional-popular para permanecer nas emissoras de televisão. A ideia que circulava entre os artistas e que, de certo modo, era motivadora para a continuidade do trabalho, partia da noção de que havia brechas nos meios de comunicação e que deveriam ser preenchidas pelos artistas militantes, pois, dessa forma, conseguiriam transformar os meios de comunicação. Para Ferreira Gullar:

Se levamos em conta que nem toda arte de massa é negativa e que a condição de mercadoria é que permite a existência dos tipos de arte contemporânea, bons e maus, então o caminho certo nos parece ser o de procurar extrair o máximo de rendimento cultural possível da arte de massa, valendo-se das condições peculiares que permitam, através dela, alcançar o grande público (GULLAR, 1997, p.289).

Igor Sacramento (2013), ao investigar a experiência de dramaturgos comunistas na televisão, conclui que os estudos acadêmicos, quando abordam esse tema, adotam a dicotomia cooptação/infiltração. Para o autor, os estudos escolhem uma das duas vertentes para justificar a presença de comunistas na TV. A ideia de cooptação parte da noção de que a presença dos comunistas faz parte da estratégia das emissoras em agregar, ao seu quadro de funcionários, membros competentes para sintonizar as obras engajadas à linguagem televisiva, por meio de uma pesquisa estética que colaborasse para o avanço de sua programação.

Quanto ao projeto de infiltração, o pesquisador define-o como uma “tarefa da política cultural dos comunistas”, principalmente aqueles ligados ao PCB. Esta seria uma das formas de sobrevivência do partido, uma vez que sofria constantemente as represálias do governo militar. Dessa maneira, a presença dos comunistas, em veículos de massa, faria com que houvesse a continuidade do ideário do PCB, pois os militantes agiriam como “instrumentos” de divulgação de sua doutrina política. Os pesquisadores, que aceitam esta teoria como a mais coerente para justificar a presença dos comunistas na TV, partem da noção desejada pelo PCB de formar uma “frente ampla” que fosse capaz de lutar contra um inimigo comum, que, no período pós-1964, seria a ditadura militar.

A característica *frentista* adotada pelo PCB pode ser percebida desde 1958 – quando houve a busca por nova diretriz ideológica, que, de certa forma, se distanciava dos parâmetros soviéticos seguidos até então – propondo a aliança de classes para desempenhar a luta contra o imperialismo. O PCB, depois do golpe civil-militar de 1964, perdeu seu rumo e, dessa maneira, deixou suas propostas de combate político para o segundo plano. E, nesse momento, a linha que se apresentava como mais coerente estava voltada a assegurar a mínima integridade de seus membros mais importantes.

Para Marcos Napolitano (2013), foi justamente por conta dessa situação que, apenas em 1965, o PCB assumiu uma posição mais coerente sobre a luta contra a ditadura militar, com a confecção da *Declaração de Maio*. Não se pode esquecer que a sociedade, de modo geral, precisou de tempo para compreender o que de fato estava acontecendo no país e, somente após esta etapa, foi possível agir de maneira consistente.

A *Declaração* define a ditadura como antinacional, antidemocrática, entreguista e reacionária. Além de pontuar como a política econômica estava ligada aos interesses imperialistas, principalmente, os dos EUA. Nesse sentido, a antiga noção de se criar uma “única frente” de atuação volta à tona na nova política do partido. Ainda segundo Napolitano (2013), essa posição assumida pelo PCB foi responsável por diversas dissidências e esvaziamento das atuações

políticas, que, por sua vez, foram compensadas pela atuação dos militantes no campo cultural. Para o autor:

A decadência do PCB na área política não foi acompanhada no mesmo ritmo e magnitude de sua decadência na área cultural. Em certo sentido, os artistas comunistas e seus *compagnons de route* foram bem sucedidos na defesa dos valores nacional-popular, da aliança de classes pela democracia, na denúncia do autoritarismo e das mazelas do regime, sem falar na política de ocupação de espaços, mesmo enfrentando um duro debate na área cultural. A presença dos comunistas e simpatizantes na Rede Globo, na burocracia cultural, nas redações dos jornais, entre outros espaços, demonstra essa situação paradoxal vivida pelo Partido (NAPOLITANO, 2013, p. 318).

Sendo assim, por meio da *Declaração de Maio*, os membros do PCB passaram a defender a ideia política de alianças pluriclassistas com o objetivo de fortalecer a luta contra o militarismo. Com isso, o partido assumiu uma postura diferenciada se comparada às outras correntes de esquerda que estavam na ilegalidade, uma vez que alguns membros do partido ingressaram no Movimento Democrático Brasileiro (MDB), concorrendo às eleições políticas. Além disso, o PCB passou a incentivar a atuação de seus militantes em setores públicos (permitidos pelos militares) e, até mesmo, em segmentos da indústria cultural, como a televisão.

Outra noção existente sobre a adesão dos comunistas à TV é menos atraente sob o ponto de vista ideológico, porém, mais pertinente se pensando de modo prático. Essa vertente mostra como as emissoras de televisão – em especial, a Rede Globo – serviram de conforto não apenas para dar continuidade ao desenvolvimento artístico, mas também, como uma fonte de renda viável. Isto deveu-se ao fato de que, depois de 1968, a repressão dos militares aumentou significativamente e, com isso, houve grande esvaziamento cultural, uma vez que os espetáculos eram constantemente censurados. Dessa forma, confiar no teatro como única fonte de renda tornou-se um entrave para a sobrevivência dos artistas militantes.

Sobre a atuação de Vianinha na televisão, é complexo enquadrá-la em uma das vertentes mencionadas acima – cooptação ou infiltração –, pois o dramaturgo não foi passivo ao ponto de consentir que sua militância política ficasse em segundo plano para se preocupar, apenas, com a questão artística. Por meio de sua produção dramaturgica e televisiva ficou nítido que ele não abandonou sua militância e que, tampouco, a questão financeira foi fundamental para sua permanência na TV.

A postura adotada por Vianna Filho atinge um equilíbrio ao abordar temáticas de cunho social (sintonizadas com as ideias do PCB) com a estética realista aceita pela TV. Com essa justa

medida, o dramaturgo aproxima-se na concepção do realismo crítico proposta por Georg Lukács, segundo Sacramento:

Lukács se tornou o ideólogo dessa geração. Sua noção de realismo crítico resgatava a dimensão subjetiva da produção comunicativa e artística. As experiências estéticas deveriam estar conectadas à “vida real” e narrando as “causas ocultas” que permitiram a existência daquelas experiências. No entanto, para ele, somente a representação artística produzida por uma “classe revolucionária era capaz de romper as aparências em favor de uma representação crítica da realidade (SACRAMENTO, 2013, p.110).

O realismo crítico desempenhado na televisão servia também como um alerta para mostrar a desconfiança sobre as promessas de felicidade ligadas ao consumismo duramente incentivado pelo “Milagre Econômico”. É nessa vertente, por exemplo, que Vianinha escreveu, para os *Casos Especiais*, uma adaptação para o contexto brasileiro da *Medeia*, de Eurípedes, na qual Jasão, um compositor de samba iludido por um suposto crescimento social abandona sua mulher e seus filhos⁵. O tom político metaforizado possibilita uma leitura mais sensível do cotidiano para se chegar a uma reflexão mais ampla dos problemas sociais. Outro exemplo no qual Vianinha também adota essa estética de cunho político é a peça *Nossa Vida em família* que apresenta, por meio de um problema familiar (local), um outro mais amplo (universal).

De qualquer forma, a atuação de Vianna Filho apresenta pontos de contato com outras obras produzidas por artistas comunistas, tais como Dias Gomes e Paulo Pontes que, de certa maneira, estavam ligados à proposta *frentista* do PCB; principalmente, no que tangencia a forma e o conteúdo. Segundo Marcos Napolitano (2013), os comunistas buscavam na televisão uma nova maneira de expor conteúdos híbridos que: “mesclavam elementos do nacionalismo, populismo, folclorismo e realismo socialista temperados por uma estética narrativa e realista” (NAPOLITANO, 2013, p.329).

A fala de Napolitano evidencia que a linguagem desenvolvida pelos comunistas na televisão estava em total acordo com as ideias lukacsianas posto que apresentavam as noções políticas da *Declaração de Maio* sem esquecer as questões artísticas que se apresentavam normalmente de forma realista. Por meio dessa fala também se pode observar que, além da estética realista, os artistas também se valiam da narração para comporem suas obras. Nesse sentido, pode-se pensar que os artistas comunistas, principalmente aqueles que constituíram sua carreira no teatro,

⁵ Esta obra serviu de modelo para Chico Buarque de Holanda e Paulo Pontes adaptarem para o teatro com o nome “Gota d’água”. Para maiores informações sobre o debate em torno dos direitos autorais e da autoria da peça ler: “VIANNA, Deocélia. *Companheiros de viagem*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984”.

buscavam não apenas o referencial estético em Lukács, mas também em Bertolt Brecht, que adota a narrativa como principal mecanismo para a criação de suas obras.

Em uma entrevista publicada no Jornal *O Globo* e anexada ao livro publicado por Fernando Peixoto (1983), Vianna Filho fez uma análise das suas posições em relação ao seu trabalho televisivo. Na sua opinião, há uma diferença quanto ao público: pois, o espectador teatral está predisposto a assistir a uma encenação, ao contrário do telespectador que se encontra, muitas vezes, disperso, exigindo, assim, do trabalho na teledramaturgia uma maior agilidade para prender a atenção do telespectador, desde as suas primeiras movimentações cênicas; diferentemente, do que ocorre no teatro.

A argumentação de Vianna Filho sugere a relação entre o artista e o público e, dessa forma, constata-se que, apesar do Golpe Militar ter sufocado a arte teatral, esse trouxe, ao mesmo tempo, uma nova perspectiva ao potencializar e apressar o antigo desejo dos artistas em ampliar o alcance do público, ou seja, em atingir as massas, fato que conseguiram realizar por meio da TV. Perdia-se, contudo, a força política que almejavam com o teatro.

No que respeita à questão da linguagem, Vianinha alegou ser a dinâmica televisiva mais complexa do que a do teatro, uma vez que os diálogos se tornariam mais intensos e mais frequentes. Além disso, ele destaca que a linguagem falada seria mais cotidiana, fato que tornaria, segundo ele, ainda mais complexo e interessante o trabalho do autor de TV. Dessa maneira, Vianna Filho apresentou a televisão não apenas como um espaço de extensão e expansão do teatro, mas também, como um meio para o desenvolvimento de pesquisa de linguagem e de aprofundamento estético.

Para Igor Sacramento:

Especialmente a partir dos anos 1970, houve maior investimento em tramas mais realistas, em temas urbanos e em diálogos coloquiais em detrimento da impositação da voz, das marcações rígidas e das expressões, sentimentalismo e moralismo exagerados. Com isso, houve um “abrasileiramento” da telenovela, caracterizado pela nacionalização dos textos, das temáticas, dos cenários, dos profissionais envolvidos, dos procedimentos narrativos e da linguagem (SACRAMENTO, 2013, p. 119).

Sacramento (2013) mostra como a televisão estava em plena transformação durante os anos de 1970, momento que coincide com a atuação de Vianinha na TV. Essas transformações são apresentadas sob uma dupla óptica, uma vez que a reforma da teledramaturgia se torna determinante para o dramaturgo que se sentia motivado a pesquisar um novo canal de comunicação com o público, ao mesmo tempo em que essas mudanças eram consequências de sua produção.

Novamente Georg Lukács aparece como referencial teórico, dado que, no processo de modernização da TV, o realismo crítico surge como solução para superar o antigo modelo de ficção que se baseava na linguagem romântica e que possuía, como base para sua construção, dicotomias como bem/mal ou pobre/rico etc. Essas novelas eram, geralmente, ambientadas em outros países e em épocas passadas, nunca mostravam a realidade atual brasileira. Neste sentido, o realismo crítico adequava-se à nova proposta da TV na medida em que buscava uma visão crítica da sociedade atual.

A opção de Vianinha em aderir o realismo crítico gerou certa polêmica ao ser encarado por muitos comunistas radicais como um distanciamento da luta política. Como ficou evidente no debate artístico travado na *Revista Civilização Brasileira*, os comunistas desejavam uma postura contestatória mais radical. Além disso, viam na escolha estética lukacsiana uma maneira conformista de se acomodar aos padrões estipulados pela indústria cultural. Por outro lado, os membros do PCB encaravam o realismo crítico como a única solução para a sobrevivência da ideologia comunista em tempos ditatoriais.

O realismo crítico incorporado pelo PCB pregava a ampliação da atuação do partido nos diversos locais onde ainda não havia sua presença ideológica. A TV passa, então, a ser vista como uma excelente ferramenta para a transmissão do conceito de Lukács que tangencia a noção de que a produção comunicativa e artística deveria estar conectada à vida real e evidenciar as “causas ocultas” existentes nas relações sociais.

Em sua penúltima entrevista, concedida a Luís Werneck Vianna (também publicada por Fernando Peixoto), Vianna Filho volta a falar sobre a televisão. Nesta ocasião, o dramaturgo justificou novamente seu trabalho no meio televisivo, quando, em seu argumento, ressaltou a questão da nacionalização na TV. Para embasar sua argumentação, recorreu a uma pesquisa realizada nos EUA cujo resultado evidenciava que praticamente o mundo inteiro assistia, no horário nobre, às produções norte-americanas.

Vianinha sublinhou que, apesar da hegemonia norte-americana nas produções televisivas, o Brasil se apresentava como uma exceção, ao dedicar seu melhor horário nobre à produção nacional. Tal comportamento deveria, portanto, motivar o autor brasileiro a dedicar-se, cada vez mais, às produções televisivas, tão valorizadas pelo público.

Para Oduvaldo Vianna Filho:

O problema da TV não é o que ela exhibe, é o que ela deixa de exibir. Este problema foge à ossada decisória da própria TV. A omissão fustal da grande realidade é uma constante de todos os meios de comunicação. No plano da informação, portanto, a televisão não tem autonomia decisória (PEIXOTO, 1983, p.172).

Para o dramaturgo, o problema dos meios de comunicação, mais especificamente o da televisão, não estava relacionado à sua programação, mas, sim, ao que ela excluía. Portanto, em sua perspectiva, ocupá-la seria a melhor maneira de torná-la mais interessante (artística, social e, até mesmo, politicamente). A principal crítica feita por Vianinha esbarra-se no caráter difusor da TV, que propagava certos valores morais e religiosos.

Além dos argumentos apontados acima, deve-se ter em conta que a família de Vianinha atuou intensamente no rádio. Seu pai foi, além de dramaturgo, um dos principais autores de rádio-novela e sua mãe teve, durante alguns anos, um programa *Papinho da Dona Genoveva*. Essas atuações contribuíram para vissem a TV como uma “evolução” do rádio.

Apesar de todos os argumentos que justificariam a adesão dos artistas do PCB à televisão, vários setores da sociedade foram incisivos em suas críticas, pois acreditavam que os comunistas tinham se entregado à indústria cultural que, naquele momento, era vista como uma das principais ferramentas do capitalismo, ao estimular o consumo por meio da publicidade; ou seja, que os artistas tinham cedido aos padrões capitalistas, uma vez que estavam de certa maneira colaborando para o estímulo ao capital.

Elisabeth Carvalho, Maria Rita Kehl e Santuza Naves Ribeiro – no livro *Anos 70: televisão* – corroboram a ideia de que as acusações partiram de setores da esquerda que não viam com “bons olhos” a crítica sutil do realismo crítico. Devido a essa oposição, não concordavam, por exemplo, com o direcionamento dado por de Vianinha às suas obras, que passaram a ser menos radicais, ao abordar temas relacionados às dificuldades experimentadas pelos membros da classe média num período de crise, como ocorre em *Nossa vida em família*.

Essas acusações aos artistas comunistas não foram gratuitas. Grande parte dos críticos possuía o conhecimento de que as emissoras de TV, principalmente a Globo, assumiram um posicionamento político de direita e favorável ao Regime Militar. Thomas Skidmore (2000) aponta que a criação da TV Globo esteve ligada a um grande império jornalístico conservador que aceitou acordos financeiros anticonstitucionais do grupo americano *Time-Life*. Sobre isso Skidmore diz:

O governo rejeitou a denúncia, e a TV Globo continuou a crescer ultrapassando suas concorrentes como líder de audiência. Dizem seus críticos que esta ascensão podia ser explicada pela defesa dos interesses oficiais através da programação da Rede Globo durante o governo Médici (SKIDMORE, 2000, p.222).

O posicionamento político da TV Globo, sintonizado aos interesses do Regime Militar, fez com que a crítica aos dramaturgos comunistas se tornasse ainda mais forte no sentido de alegar que eles estavam trabalhando para uma instituição que colaborava com o governo autoritário. A teoria da brecha ganhava força como defesa, uma vez que os dramaturgos do PCB ressaltavam a importância de se ocupar um lugar dentro de uma emissora como a TV Globo, justamente por seu posicionamento político e, assim, tentar mudá-la o máximo possível.

1.3. Entre rupturas e continuidades: as produções de Vianinha na televisão e no teatro

As críticas sofridas pela atuação no meio televisivo foram tão avassaladoras que motivaram Vianna Filho a apresentar, no palco, os problemas enfrentados por militantes que, por sua ideologia, estavam em desajuste com os mecanismos de poder capitalista defendidos pelo meio em que atuavam, já que se configuravam como a via mais estável para o exercício profissional. É, por exemplo, essa a temática da peça *A longa noite de Cristal* (1970) em que a personagem principal é um intelectual de esquerda que, por aceitar trabalhar num telejornal, se submete constantemente a prestar, ainda que indiretamente, “serviços” ao capitalismo. As notícias informadas pelo jornal deveriam estar de pleno acordo com os interesses dos patrocinadores, que prezavam o incentivo ao consumismo por meio do *merchandising* e relegavam a informação a um segundo plano.

Essa mesma abordagem está presente em *Corpo a corpo*, estruturada em um monólogo, apresenta os questionamentos da personagem Vivacqua, pois, assim como Cristal, é também um ativista de esquerda que, por ser publicitário, acaba indagando sobre suas atitudes profissionais já que, estas, de certa maneira, servem ao capitalismo.

As peças contêm as reflexões do momento em que Vianinha esteve atuante na televisão, retratando uma situação com a qual, muito provavelmente, ele teria se deparado. Neste sentido, pode-se observar como as críticas dirigidas aos artistas do PCB que foram trabalhar na TV motivaram o dramaturgo a teatralizar suas angústias. Nota-se, portanto que, existem alguns “pontos de contato” entre a obra televisiva e as peças escritas pelo autor, dentre eles, a própria temática da experiência profissional na TV e a forma do o realismo crítico lukacsiano.

Na perspectiva de Georg Lukács, a arte serve como um meio intermediário entre as massas e a consciência revolucionária e, dessa forma, deve retratar as ações do homem de maneira mais fiel à realidade, para que seja possível exercer reflexões concretas sobre a trajetória humana e suas relações sociais, e, com isso, atingir a “tomada de consciência”.

Para Maria Silvia Betti (1997), nos processos internos da criação artística de Vianna Filho observam-se referências lukacsianas ligadas ao racionalismo e ao realismo, porém, este último foi diversas vezes utilizado com aspectos do pensamento brechtiano. Dessa forma, fica justificado o caráter dialético nas obras de Vianinha, na década de 1970, como no caso da construção da personagem Cristal, que adota uma postura extremamente contraditória ao assumir ações que não coincidem com sua ideologia. Ele, por exemplo, exerce uma função no trabalho que contraria toda sua formação político-intelectual.

No programa da peça *Liberdade Liberdade*, encenada pelo grupo *Opinião*, da qual Oduvaldo Vianna Filho fez parte, fica evidente a questão da dialética como um elo entre Lukács e Brecht, ao ressaltar que a qualidade de uma obra depende da adequação de sua proposta à sua aplicabilidade. Conforme se denota do trecho abaixo:

Estamos convencidos de que o trabalho cultural, como todo trabalho, tem por exigência básica a qualidade. Mas, sobre o conceito de qualidade, pesam inúmeros equívocos. Do nosso ponto de vista, a qualidade de uma obra resulta da formulação adequada da experiência na complexidade de suas contradições, isto é, dialética (PEIXOTO, 1983, p.127).

Tanto Brecht quanto Lukács propõem uma estética sintonizada com as ideias marxistas, mas, não é apenas esse fato que os une. Para Carlos Eduardo Jordão Machado (1998), em *Um capítulo da história da modernidade estética*, no qual apresenta e analisa textos de alguns pensadores da arte, dentre os quais Lukács e Brecht, mostra que o caráter popular é inerente ao pensamento dos dois autores. Para Machado:

[...] as fórmulas do caráter popular da arte e do realismo associam-se naturalmente. É do interesse do povo, das massas trabalhadoras, receber imagens fiéis da vida e estas servem de fato só ao povo, às grandes massas trabalhadoras, é assim, imprescindível que sejam compreensíveis e proveitosas, logo, populares (MACHADO, 1998 p.259-260).

Lukács analisa a sociedade burguesa (europeia) e mostra que há um descompasso entre a vida real e os dramas representados no palco. Em decorrência disso, propõe uma nova forma estética que exponha a realidade, por mais dura que seja, para uma sociedade, por exemplo, que perde seus privilégios por causa de uma guerra. Tal exposição realista acaba por se aproximar mais do público popular, que já está acostumado com essas “verdades”.

Nicolas Tertulian (2008), compartilha desse pensamento, ao dizer:

O drama surge, por definição, de um conflito entre as normas morais, e, apesar da fidelidade do velho Lukács à tese segundo a qual a vida na sociedade

burguesa era “desfavorável” à eclosão da poesia dramática, não podia mais admitir sua irreduzível incapacidade de dar à luz autênticas obras dramáticas (TERTULIAN, 2008, p.70).

Para Celso Frederico (2004), em seu artigo *A recepção de Lukács no Brasil*, a adoção das ideias do pensador húngaro passou a vigorar, em nosso país, no esforço da renovação do marxismo, principalmente, na década de 1960, durante o processo de *desestalinização*. Ainda segundo Frederico, a teoria de Lukács servia para embasar criticamente a literatura e, também, colaboraria para a reflexão de temas da realidade brasileira.

A noção de realidade brasileira tão explorada por Vianinha, desde o início de sua carreira, passou, com a leitura de Lukács, a ser entendida por meio do conceito de particularidade, como assinalou Betti (1997). Para o dramaturgo, a particularidade – um dos pontos centrais da estética marxista – opera entre dois extremos: o da singularidade e o da universalidade.

Esses dois polos são deformantes, uma vez que – por serem extremos – não dão conta de tratar de forma coerente a totalidade. Já a particularidade atua entre esses dois polos e, por isso, conserva em sua natureza aspectos de ambos. Em razão de sua posição mediadora entre as vertentes extremas, a particularidade conduz ao conhecimento humano em geral. Para Maria Silvia Betti:

Ao desenvolver a ideia de “particularização cultural”, fundamentada na categoria central da estética lukacsiana, permite a articulação implícita em dois níveis em que se processa o trabalho: o mais amplo e totalizador, identificado ao nacional, e o mais específico e contingente, identificado ao popular (BETTI, 1997, p.181).

Dentro do CPC, a universalidade aparecia como um instrumento, ou seja, a arte possuía uma finalidade clara e era usada para alcançar um determinado objetivo, o de politizar as massas. Para exemplificar melhor essa questão, vale lembrar que os autores do CPC, em muitos momentos, não se detinham sobre o indivíduo, pois, se dirigiam a um determinado grupo, ou classe social, de forma homogênea. Essa percepção pode ser identificada em sua produção dramática como, por exemplo, nas personagens *tipos* construídas por Vianinha na peça *A mais valia vai acabar, seu Edgar*.

A leitura de Lukács trouxe para o Vianna Filho uma nova concepção artística, o que, entretanto, não significou o abandono de conceitos anteriores – como o do trabalho com os valores permanentes e universais – que passa a assumir “legitimação artística em relação à arte popular revolucionária que o CPC priorizava” (BETTI, 1997, p.166).

Lukács consegue aproximar o socialismo da cultura democrático-burguesa e essa ideia propulsiona Vianna Filho a criar personagens mais complexas, contraditórias e, porque não dizer, mais realistas como o é Vivacqua. Para o ator Juca de Oliveira, em crítica publicada no jornal *Folha de S. Paulo*, esta personagem evidencia exatamente a complexidade exposta acima:

Bastava fazer de Vivacqua uma “vítima do sistema” ou transformá-lo num canalha que “pactua com o sistema”. Vianinha também poderia ter botado em suas mãos uma bandeira, uma enxada, um catecismo ou uma arma. Talvez ficasse bonito, mas essas soluções simplíssimas, fáceis, estariam muito a gosto daquilo que falei sobre “botar fogo no brejo”, com o prejuízo de não ter, rigorosamente nada a ver com a realidade fatural. O difícil, o complexo, é analisar a realidade e ter coragem de (com o perdão da palavra) se inserir nessa realidade como ser humano classe média em questão (OLIVEIRA, 1971, p.8).

A construção de personagens realistas permite observar como, com as leituras de Lukács, Vianinha adota em sua concepção estética a sensibilidade humana ao intensificar as emoções e os sentimentos nos espectadores. A partir de 1964, essas reflexões passaram a ser constantes nos escritos do dramaturgo, como ocorre em *O teatro, que bicho deve dar?*, escrito em parceria com Ferreira Gullar, em que diz:

mas quando falamos em encantamento, não estamos querendo dizer envolvimento passional l (a prisão do espectador à sequência das cenas, à trama, e não às cenas), mesmo quando falamos em encantamento estamos procurando significar uma maior intensidade de apreciação do espectador que tem diante de si uma criação, uma invenção que entra em choque com os dados sensíveis que ele tem da realidade, mas que ao mesmo tempo lhe exprime intensamente essa realidade (VIANNA FILHO e GULLAR, 1966, p.8).

O conceito de encantamento definido acima demonstra a aproximação com as formulações teóricas de Lukács, uma vez que remete a uma produção artística que envolve questões sociais e econômicas vinculadas ao ideal de socialismo, de maneira que sejam retratadas com uma beleza estética. É por esta razão que esse conceito pode ser utilizado para analisar a dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho no período posterior ao decreto do AI-5.

Capítulo 2- O desatarraxar da vida: a Longa Noite da derrocada de Cristal

2.1. Longa Noite de Cristal: as encenações e o descompasso estético

Para Vianinha o ano de 1969, apesar de ser um ano emblemático na história da ditadura brasileira, apresentou a mesma intensidade de produção artísticas dos anos anteriores. Ele atuou no espetáculo *A comédia dos erros*, de William Shakespeare, dirigido por Bárbara Heliodora e escreveu dois textos teatrais. O primeiro deles é *Brasil e Cia.*, em parceria com Armando Costa, Ferreira Gullar e Paulo Pontes – o texto foi encomendado e encenado por Paulo Autran. Já o segundo é *Longa Noite de Cristal*, que rendeu o prêmio Coroa do Teatro.

No ano seguinte, a peça é encenada em São Paulo, marcando a estreia do novo Studio São Pedro, e foi um grande sucesso de bilheteria. Sob direção de Celso Nunes o espetáculo contava com a atuação de Fernando Torres e Beatriz Segall, recebendo o prêmio Molière como a melhor peça do ano. Em 1976, foi remontada no Rio de Janeiro, com direção de Gracindo Junior, com cenário de José de Anchieta, tendo à frente do elenco Oswaldo Loureiro, como Cristal, e ainda Denis Carvalho, Arthur Costa Filho, Pedro Paulo Rangel e outros.

A encenação de Celso Nunes recebeu da crítica os prêmios de “melhor texto” e “melhor espetáculo” do ano e recebeu elogios por parte da crítica especializada. Segundo Sábado Magaldi:

Celso Nunes trabalha sobre a peça, mas com o objetivo de dar-lhe a melhor linguagem cênica. Não se perdeu ou se diluiu uma intenção de Oduvaldo Vianna Filho e o espetáculo ganha uma fluência, um dinamismo, uma teatralidade que só enriquece a obra. Não hesitamos mesmo em apresentar *Longa noite* como um modelo de sadia modernidade na encenação – um ato criador, junto com o público, de todos os participantes do espetáculo. (...) O sistema de trabalho de Celso Nunes favorece em demasia o ator e é por isso que se vê uma série de desempenhos de muito bom nível (MAGALDI, 2014, p.159).

Antes da estreia, Oduvaldo Vianna Filho foi convidado – pelo produtor do espetáculo Maurício Segall – para assistir a um ensaio de cenas do primeiro ato, a fim de lhe mostrar as etapas do processo de trabalho. Contudo, ao se deparar com os exercícios desenvolvidos pelo grupo, Vianinha condenou com veemência a trajetória assumida para encenação. Segundo sua avaliação havia muitos aspectos que transformaria a estética de sua obra, aproximando-a do experimentalismo vanguardista. Para Maria Silvia Betti:

A perturbadora experiência de assistir a um texto seu submetido a uma dinâmica de encenação por ele repudiada sem dúvida reforçou, na análise de Vianinha, a percepção de alas opostas no interior do teatro: por um lado, a chamada vanguarda, em cujo trabalho reconhece “formas enriquecedoras” que

serão provavelmente incorporadas ao “patrimônio da comunicação teatral”; por outro, a ala na qual ele se situa, e que procura “com desesperado rigor” acompanhar a “desesperada complexidade das coisas nestes tempos” (BETTI, 1997, p. 255-257).

Como esperado Vianna Filho transforma sua insatisfação num debate teórico acerca de suas convicções estéticas. Para Peixoto (1983) Vianinha não cai no subjetivismo de um ressentimento pessoal, mas, ao contrário, com lógica e coerência discute a questão de maneira aprofundada. Em entrevista concedida no dia 19 de setembro de 1970 ao jornal *O Globo* ele expõe em sua argumentação os motivos que o levaram a discordar da montagem paulista de sua peça.

Segundo o dramaturgo três foram os pontos cruciais para discordar da opção da encenação. Primeiramente ele afirmou que a peça foi transformada num drama diluviano, quase alegórico – mesmo que ressaltou a importância de ser vivido, como qualquer drama – afirmou que o grupo assumiu um posicionamento contrário a sua intenção inicial, já que escreveu um drama de um indivíduo que busca não sucumbir perante seus pequenos dramas diários.

Outra discordância foi a concepção utilizada na construção da personagem Cristal. A montagem, segundo Vianinha, transformou o jornalista em um homem sem juízo, superior - tratado a pontapés por todos. Sendo que para o dramaturgo, Cristal é um homem que se desatarraxou da vida – está descontente em todos os aspectos de sua vida – mas que mesmo assim recebe o afeto e a compreensão daqueles que estão a sua volta.

Por fim, Vianna Filho qualifica o espetáculo como voluntarista, afirma que nele as personagens agem porque querem e assim a cena desconsidera sua intenção de amarrar as diversas situações subjetivas, “grudá-los com cola-tudo às situações objetivas” (PEIXOTO, 1983, p.131). Dessa forma, Vianinha expõe em sua argumentação o problema da escolha formal para a construção do espetáculo.

O dramaturgo se posiciona na contramão da vanguarda teatral, uma vez que atribui a esse teatro uma função comunicativa voltada mais para a experiência sensorial, do que verbal. O que faz dele um “teatro imaginativo, não contínuo, não lógico-conceitual, mas denso em informações e aprendimentos inconscientes, subjacentes” (PEIXOTO, 1983, p.132).

Vianinha define a diferença entre duas concepções estéticas – a defendida por ele e a vanguardista – utilizando como exemplo o embate ideológico travado com Celso Nunes diretor da peça, para ele:

A encenação de *Cristal* chocou-se com a peça *Cristal* não por causa do estilo. Isto é uma resultante. O choque foi de posições. Estamos atrás de um teatro dos países subdesenvolvidos em luta por sua libertação e pela afirmação

autônoma de sua capacidade criadora. Esta é a minha posição. Um teatro que sirva à luta consciente, paciente, determinada, irreversível, contida, disciplinada, final do mundo subdesenvolvido (PEIXOTO, 1983, p.133).

Nesse mesmo texto Vianna Filho esmiúça mais a questão de sua preocupação com a alta classe média num país subdesenvolvido. Para ele, existe um problema de classe que culmina na insatisfação existencial. Utilizando como exemplo profissões como a engenharia, a química e a arquitetura – o dramaturgo apresenta uma defasagem entre os conhecimentos adquiridos por esses especialistas e sua aplicabilidade, já que nos países subdesenvolvidos “as coisas” vêm prontas – são importadas, cabendo ao profissional apenas fiscalizar sua aplicação.

Essa insatisfação existencial é o fio condutor de *Longa Noite de Cristal*. Igualmente como no caso dos profissionais acima citados, Cristal também apresenta um descompasso entre o seu saber e sua função, já que como âncora de jornal pouco colabora com a criação – as matérias já vêm prontas, apenas para ele noticiar, ou seja, ele fica excluído de qualquer participação criativa.

Para facilitar a compreensão da atmosfera da peça *Longa Noite de Cristal*, Oduvaldo Vianna Filho desenvolve uma descrição da ambientação cênica. Projetada para ser encenada em palco italiano, as indicações do dramaturgo exigem uma colagem de *sets*. Coexistem em cena um *set* de televisão – cenário do *Jornal GB* – onde Cristal trabalha; um pedaço do apartamento do jornalista; uma sala do diretor do telejornal (Fernandinho) e o bar da TV, além de indicações sobre um consultório médico.

Esses cenários, segundo o texto, devem estar montados ou pré-montados, uma vez que a ação perpassa por todas as ambientações de maneira intercalada. A iluminação assume uma função que vai além de definir a geografia da peça, ou seja, o local onde a ação cênica vai ocorrer, ela torna-se responsável por delimitar a questão temporal, pois existem duas luzes – uma do passado e outra do presente (mais brilhante).

Assim, cena a cena, a peça vai sendo construída numa espécie de mosaico, no qual a personagem Cristal é desvendada aos poucos – com grande complexidade – com seus problemas, contradições, etc. O espectador presencia as diversas relações travadas com sua esposa Lise e com seu filho Celsinho – no âmbito familiar – e com Fernandinho, Flávia, Murilo – colegas de profissão. Seu caráter se constrói conforme lida com seus problemas.

O tempo dramático se alterna com grande rapidez entre o passado e o presente, gerando certa ambiguidade temporal que em última instância representa traços do caráter de Cristal. Segundo Damasceno:

seu passado não é um ponto fixo, mas avança para frente em relação ao movimento cronológico de seu presente. Os dois planos temporais, ou movimentos, se beneficiam dos diversos cenários (DAMASCENO, 1994, p. 225).

A peça busca uma grande dinâmica na velocidade de sua movimentação, tanto é assim que Vianna Filho sugere que o elenco, com exceção dos atores que forem encenar Cristal e Lise, dobrem os papéis. A justificativa do dramaturgo está pautada justamente no ganho da velocidade que, para ele, colaborará para o espetáculo ganhar vitalidade, força mecânica e tornar-se mais divertido (VIANNA FILHO, 1969, p.1).

2.2. A televisão na década de 1970

A primeira movimentação cênica de *Longa Noite de Cristal* acontece num *set* de telejornalismo, e logo no início apresenta um diálogo com voz *off* de uma telenovela que faz parte da grade da emissora de TV. Percebe-se pela pequena movimentação que a novela está passando e que, assim que terminar o capítulo, entrará ao vivo em seguida o jornal.

O curto diálogo da novela mostra certa traição entre as personagens em tom melodramático. Maria Rita Kehl (1980) evidencia que desde a década de 1970 já havia certa estratificação por horários que definiam a estética das telenovelas. Neste sentido, a autora deixa claro as opções das emissoras (neste caso ela utiliza o principal exemplar brasileiro que é a TV Globo) em reservar o horário das 18:00 para adaptações de literaturas românticas; o das 19:00 para “romancinhos leves” melodramáticos com certa dose de humor; enquanto o tido horário nobre das 20 horas é dedicado aos dramalhões; restando ao horário das 22 horas a possibilidade de criações mais ousadas como os *Casos Especiais*.

O fragmento da telenovela ouvido em *Longa Noite* localiza-se no horário das 19 horas, por ser um romance mais leve com tom melodramático. Isso mostra que o jornal que está prestes a ir ao ar é o mais valorizado dentro das emissoras. Kehl (1980) também define a hierarquização dos jornais ao afirmar que a censura se preocupava mais com os jornais exibidos na faixa do horário nobre do que com os jornais locais exibidos antes da novela das 19 horas. Isso demonstra o quão era importante para o meio de comunicação as pessoas estarem ali posicionadas, preparadas para a apresentação ao vivo do telejornal.

Durante essa movimentação inicial é anunciado que o jornal entrará no ar em cinco minutos e que Cristal (o principal âncora) ainda não chegou. Pelo diálogo travado entre Murilo (diretor do telejornal) e o Câmera 1 fica evidente que isso acontece com frequência, ou seja, na maior parte dos dias o apresentador se atrasa ou chega muito próximo do início do programa.

A chegada de Cristal mostra um pouco sua personalidade brincalhona, sendo simpático com todos os trabalhadores do *set*, ao mesmo tempo em que se mostra extremamente crítico frente à forma como é feito o jornal. Ele chega ironizando a música tocada na novela, e canta alegremente o hino do time de futebol carioca fluminense. Nos diálogos iniciais vê-se que Cristal possui bastante amizade com Murilo, quando conversam sobre a derrota do Flamengo para o Fluminense e, apesar de ser seu subordinado, não demonstra haver um sentido de hierarquia, respondendo a ele com grande liberdade. Outra personagem com a qual Cristal mantém certa intimidade para brincar é Flávia (âncora que divide a bancada do telejornal), que estava se maquiando.

João Batista de Andrade (2002) afirma que, à época:

Prevaleciam nos noticiários as figuras dos apresentadores, sempre elegantes e bonitos, as vozes e expressões graves procurando dar às notícias a credibilidade que pudesse ser sentida em seus rostos e expressões. Não eram eles jornalistas, não eram redatores do que diziam: eram intérpretes, atores de uma fantasia, representações de uma autoridade fictícia que procurava passar por real (ANDRADE, 2002, p.34).

Para Andrade (2002) o trabalho do âncora de telejornalismo envolve a construção física, pois como ele estaria ali apenas para ler as notícias, ou seja, apenas apresenta as notícias construídas por outros profissionais, deveria se preocupar em construir uma aparência que envolvesse o ouvinte/espectador, fazendo com que o público acreditasse piamente no que ele falasse, sem questionar suas notícias, ou seja, a “beleza” e seriedade do apresentador passaria mais credibilidade ao público. Isso se dá quando o telespectador desenvolve certa admiração física pelo apresentador de jornal e assim cria um vínculo positivo com tal figura, por isso esse artifício é utilizado até hoje no telejornalismo.

Elisabeth Carvalho (1980), ao estudar o jornalismo durante a década de 1970, destaca a construção da imagem do locutor-mestre do *Jornal Nacional* exibido pela TV Globo, sendo esse o principal jornal do país. Para ela, além do já citado padrão de beleza, o apresentador deveria estar bem vestido, ser simpático e sempre que possível risonho. Cristal tem o temperamento adequado ao de um apresentador. Quando chega, o *set* se enche de leveza e alegria, ele fala piadas, brinca, sendo sempre cordial e simpático com todos.

Ao mesmo tempo em que brinca com sua colega, Cristal também se posiciona de forma crítica (mesmo em tom de brincadeira) sobre a função do jornalismo, ao dizer:

Já chega, está bonita à sociedade. Isso é um jornal de televisão da família brasileira; não é cinema-couchon; um jornal de televisão eloquente e

desinformado como qualquer outro mas que o Murilo acha que é tão bem informado quanto o juízo final.

Ninguém mais está ouvindo notícias, Flavinha, todos só pensam em cama e coisas indus vendo você, com essa vozinha de meio decibelzinho... só olham a moça, ninguém olha pra mim! Por isso que o Fernandinho, o nosso dr. Fernandinho não me dá aumento (VIANNA FILHO, 1970, p.3).

Cristal com suas brincadeiras acaba por classificar o jornal em que trabalha como desinformado e igual aos seus concorrentes. Leão Serva (2005) aborda o tema da desinformação no jornalismo, ao analisar o problema que envolve a edição. Para o autor, ela é a grande responsável por desinformar o espectador, uma vez que sua naturalidade reside em inverter a vocação expressa no jornalismo, a missão de informar. Ao editar determinada matéria, o jornal caminha para algumas das seguintes deformidades: *omissão, sonegação, deformação, saturação, neutralização e/ou redução*, que por si só modificam todo o discurso construído pelo jornalista, dificultando a compreensão por parte do espectador.

Ao se debruçar efetivamente sobre os efeitos de manipulação no discurso jornalístico, vê-se que as interferências ocorrem em via de mão dupla. Pierre Bourdieu (1997) mostra que, ao mesmo tempo em que os jornalistas, editores, redatores, e outros funcionários que se prestam ao serviço da informação fazem alterações nos discursos para dar nova roupagem à notícia, estes mesmos são também alvos de manipulação. Para o autor, além do próprio sistema, como será abordado mais adiante, os jornalistas se contaminam de tal forma que acabam uns manipulando os outros. Para ilustrar sua ideia, Bourdieu (1997) retrata a busca desenfreada pelos furos de reportagem, e afirma que como todos os jornalistas buscam o ineditismo, as matérias são quase sempre as mesmas. Em última instância a própria concorrência entre os diversos órgãos de comunicação é responsável por manipular os jornalistas que ao se debruçar sobre determinado caso passam a ter uma visão similar a dos outros colegas de profissão, uma vez que não podem deixar fora do jornal algo retratado por seus concorrentes.

Como pôde se ver, Cristal aproveita a brincadeira com a Flávia para expor sua condição financeira, alegando que não recebe aumento salarial por conta da atenção dada ao público a sua colega. Essa atenção não teria ligação nenhuma com as notícias, e sim com a beleza da jornalista. A resposta imediata de Fernandinho, que está em sua sala de trabalho (vista pelo público) compondo junto com o cenário do *set* a ambientação da emissora de TV, envolve o aspecto comercial da televisão e, principalmente, do telejornalismo, ao dizer que vendem o tempo de programação para anúncios publicitários.

O tempo no mundo pós-moderno ganha um significado que vai além de, apenas, medir o tempo cronológico, ele recebe a função de dominação do homem moderno. Isso retoma a

velha posição assumida por Platão quando diferencia o filósofo – que possui tempo para formular suas ideias – e as pessoas que ficavam nas praças – que não possuíam o tempo do ócio, por isso não conseguiam elaborar pensamentos tão consistentes.

Neste sentido, para o jornalismo o tempo passa a ser valorizado, pois quanto mais rápido são dadas as informações menos elas serão processadas pelo público receptor, ou seja, o tempo também é usado como uma forma de manipulação, ao determinar a falta de compreensão do receptor das notícias. Porém o tempo dos telejornais torna-se ainda mais complexo, pois, com a presença do interesse capitalista na TV, o tempo de programação é diminuído para ceder mais tempo para as propagandas.

A dinâmica televisiva assume um tom muito acelerado, fazendo com que os âncoras dos telejornais se tornem pensadores que desenvolvem uma maneira de raciocinar muito rápida. Bourdieu (1997) retoma o conceito de ideias feitas de Flaubert para afirmar que essa alta velocidade adotada pelos jornalistas transforma-os em *fast-thinkers*. Ao reforçar que a rapidez do pensamento reduz a informação à banalização e às noções convencionais. Dessa maneira, para ele, o tempo na TV se resume ao plano das ideias comuns, ou seja, as informações são passadas de modo que não apresentem surpresa ou profundidade – geralmente fazem parte do senso comum – privilegiando a comunicação de maneira instantânea.

Em uma passagem de *Longa Noite*, Cristal apresenta uma reflexão sobre o tempo, principalmente sobre a noção de presente que para ele é o que distingue os homens dos outros animais. Em suas palavras:

Olha aí, estou falando, já não tem mais presente; estou falando já não tem mais presente; estou fa... não tem mais. Presente não existe na natureza; sempre já passou já passou tremeluz e foi se... olha aí (ESTALA O DEDO)... nem um extreme estalar de dedos escapa! Só o homem é capaz de fazer o presente existir... o que o distingue dos outros animais não é a ausência de rabo – é o presente – o único que estaciona o tempo (VIANNA FILHO, 1969, p.8).

Cristal apresenta uma reflexão bastante filosófica sobre a construção humana do tempo. Isso, somado ao seu vasto e culto vocabulário, demonstra a qualidade intelectual da personagem. Essa competência colabora para o público perceber a sua intelectualidade que provavelmente foi responsável por lhe dar lugar de destaque no telejornal. Contudo, ao mesmo tempo, sua posição de âncora reforça a ideia de que o trabalho na televisão não explora toda sua qualidade intelectual, sendo na verdade grande limitadora da sua produção reflexiva, uma vez que o cargo que ocupa – como foi abordado acima – se restringe a ler notícias construídas por outros jornalistas.

A relação entre o telejornalismo e as noções publicitárias evidenciam a contradição entre aquilo que se vende ao espectador como informação e sua principal função que é conquistar altos índices de audiência para conseguir mais anunciantes, e conseqüentemente mais renda.

Elisabeth Carvalho (1980) mostra que o advento da transmissão via satélite da Copa do Mundo de Futebol em 1970 permitiu a expansão e penetração do aparelho televisivo nos mais remotos locais. Esse evento tornou-se um marco na história da televisão brasileira, não apenas por ampliar a sua difusão, mas também por consolidar a hegemonia de principal mídia para a divulgação de campanhas publicitárias.

Existem diversas formas de divulgar os patrocinadores dentro da TV, porém os mais utilizados são as formas diretas e indiretas. As formas indiretas são aquelas na qual determinada empresa compra o tempo estipulado no intervalo da programação, e a forma direta aparece como algo mais pertencente ao programa patrocinado, um exemplo disso eram os programas de reportagens como o *Globo Shell* e o *Repórter Esso*. A presença do *Globo Shell* dava à grade de programação um desenvolvimento mais reflexivo ao espectador, já que apresentava diversos documentários sobre os mais variados aspectos, das diversas regiões do Brasil.⁶

O telejornal de *Longa Noite de Cristal*, o *Jornal da Guanabara*, conhecido popularmente como *Jornal GB*, possui patrocínio direto, uma vez que Cristal apresenta-o como sendo uma oferta da gasolina *United*. Vianna Filho por ser um homem de TV acaba por incorporar a sua ficção aspectos da realidade, como o fato de um programa de televisão ser patrocinado por uma empresa do ramo de combustíveis para automóveis. Cabe lembrar que em outra peça escrita em 1962, *Brasil, versão brasileira*, Vianinha incluiu algumas passagens de notícias do *Repórter Esso*.

Maria Silvia Betti (1997) destaca como um aspecto importante a denúncia imperialista, abordada por Vianinha em outras peças, principalmente antes de 1964. Em *Longa Noite*, Oduvaldo Vianna Filho por meio do patrocínio direto acaba por evidenciar a penetração de capitais estrangeiros no meio midiático. No período em que a obra foi produzida, era muito comum empresas nacionais se associarem às multinacionais, principalmente na área da propaganda.

Em *Longa Noite* aparece também outra maneira de publicidade que assume um tom mais subjetivo e na TV é utilizado, principalmente, por empresas do setor de vestuário quando doam ou “emprestam” seus produtos para as celebridades divulgarem sua marca. No caso da

⁶ Para maiores detalhes sobre a trajetória do *Globo Shell* ver Meize Lucas *A caravana Farkas: itinerários do documentário brasileiro*.

peça, Cristal ajuda Oscar a divulgar seu restaurante e com isso passa a ter certas regalias como um amplo limite na conta de consumação. Sobre isso Oscar diz:

Sabe que eu adoro o Cristal, dona Lise, dou um braço pelo Gagliano. Tudo que ele já me falou desse restaurante na televisão, não tem preço, não tem preço... mas é que a conta dele está em três milhões e meio... se fosse possível, nem ligava, juro, nem ligava... (VIANNA FILHO, 1969, p. 16).

Essa relação entre publicidade e televisão, durante a década de 1970, vai mudar tanto a ordem estética dos programas, que vão se adaptar ao tempo mais dinâmico das ações publicitárias, quanto seu objetivo, que deixa de ser, no caso do jornalismo, o fato de divulgar notícias e informar a população para conquistar novas empresas que vão investir em propagandas. Para Maria Rita Kehl:

Não se trata *apenas* do fato do padrão estético dos filmes publicitários ter influenciado e forçado o desenvolvimento do padrão visual dos programas de televisão. Trata-se do fato de que qualquer nova proposta, em televisão, tem sua viabilidade avaliada em termos de conquista de novas faixas de público porque a conquista permanente de audiência é vital para a tevê (KEHL, 1980, p. 24).

Com isso, o jornalismo torna-se apenas mais uma diretriz da TV, que objetiva o incentivo ao consumismo desenfreado. João Batista de Andrade (2002) sublinha que o telejornalismo brasileiro foi constituído de maneira que a edição manipula as informações construindo narrativas fantasiosas que servem para evitar o contato do público com a realidade, e que de certa forma direciona a visão crítica do público sobre determinada matéria. Em suas palavras:

A TV, assim, simulava cumprir seu papel de informação sem deslocar seu público do objetivo primordial de sua programação, que era justamente o sonho voltado para uma vida consumista e “melhor”, tendo a própria TV como espelho de uma tão desejada sociedade sem conflitos que só existia ali, na telinha luminosa (ANDRADE, 2002, p. 35).

Bourdieu (1997) também mostra como os jornalistas assumem o papel de porta-voz dos *imbecis* ao analisar as interferências e explicações dos principais âncoras dos telejornais franceses. Para ele, a análise feita pelos jornalistas parte do pressuposto de que o público é extremamente limitado intelectualmente e por isso não consegue compreender a informação transmitida, e, sendo assim, ao refletir sobre determinado tema, apresentam sua opinião de maneira simplista.

Para ele, a tática de simplificação das notícias torna-se fundamental, pois representa o desejo dos anunciantes, que preferem notícias mais rápidas e sem análises mais elaboradas, já que o principal objetivo é a divulgação e o incentivo ao consumo dos diversos produtos

anunciados. Esse mecanismo evidencia a pressão sofrida pelo universo do jornalismo por parte do campo econômico por meio do índice de audiência.

No Brasil, o órgão que mede o índice de audiência das emissoras de TV é o IBOPE (Instituto Brasileiro e Opinião e Estatística), ou seja, mede o número de espectadores de determinado programa. O IBOPE ganhou maior importância, pois por meio de seus resultados as emissoras passaram a ter dados concretos (sobre a quantidade de público e o tipo de espectador que consome aquela programação) e oferecer seus espaços de publicidades de maneira mais direcionada.

O IBOPE é responsável por criar nos produtores de televisão certa pressão, pois ele se tornou uma espécie de termômetro para avaliar a qualidade dos programas por meio de sua aceitação popular, tanto que os horários com menor índice no IBOPE foram menos censurados durante todo o regime militar, além de, como já foi dito, esses horários terem sido dedicados aos programas mais ousados como, por exemplo, os *Casos Especiais*, ou seja, havia maior liberdade para a criação.

O debate entre Cristal e Fernandinho evidencia a criação de um departamento de pesquisa próprio para saber o desejo do público em relação ao tipo de jornalismo e, assim, poder desenvolver uma programação que agrade mais ao público, visando o aumento do índice de audiência. Sobre o novo Departamento, Cristal diz:

CRISTAL- ... mas esse Departamento de Pesquisa, Fernandinho, que o Murilo inventou lá pro jornalismo, só come dinheiro e...

FERNANDINHO- É ótimo, Cristal, por favor! Estamos fazendo ótimas segundas edições! Ótimas!

CRISTAL- ... que ninguém ouve...

FERNANDINHO- ... não tem novela depois. Jornalismo só se tiver novela depois...

CRISTAL- O Murilo intelectualiza demais, Fernandinho, é bom menino mas muito teorias e contextos (VIANNA FILHO, 1970, p. 3-4).

O diálogo acima ressalta a importância das telenovelas para a construção do aumento no índice de audiência dos telejornais que se apresentavam entre as duas novelas. Maria Rita Kehl (1980) exemplifica a eficácia da teledramaturgia durante os anos 1970 ao retratar um episódio que ocorreu em Salvador (Bahia) durante a Procissão dos Navegantes em janeiro de 1971, quando o diretor Daniel Filho e o ator Tarcísio Meira foram surpreendidos pelos devotos, que desviaram o rumo da procissão e ficaram em torno do barco dos globais cantando o tema da novela irmãos coragem (que estava sendo exibida naquele momento).

A consolidação do público enquanto consumidor diário de telenovelas se dá, como enfatizado anteriormente, no momento em que a televisão consegue incluir no seu quadro de

funcionários os artistas de teatro. Eles foram os responsáveis por definir um alto padrão de qualidade aos enredos fictícios.

Na década de 1970, as novelas se dedicam a representar a realidade brasileira, mas sob a ótica da classe média, ou seja, a “realidade brasileira” não envolvia a classe menos favorecida, isso ficou claro no capítulo anterior onde vê-se que a obra *Gimba* não foi exibida. Para Kehl (1980) os temas principais das novelas permeiam a consolidação do sistema capitalista, ou seja, a noção de modernidade com a ampliação da possibilidade de compra de produtos estrangeiros, incentivo ao consumismo, além das questões que envolvem a urbanização – como a presença de estradas, avenidas, construção de arranha céus, etc. – novidades consolidadas com o advento do capitalismo.

Assim como as telenovelas buscam mostrar a “realidade brasileira” de modo ficcional – excluindo o que julga ser ruim de ser mostrado – o jornalismo também vai assumir uma posição homogênea dentro da grade de programação, ou seja, ao retratar os problemas sociais vai imprimir certa lógica que não destaque com tanta clareza as dificuldades enfrentadas pela população.

Nesse sentido, Pierre Bourdieu (1997) retoma uma metáfora utilizada por Patrick Champagne quando diz que os jornalistas possuem óculos especiais nos quais eles conseguem ver certas coisas e outras não. Essa metáfora serve para ilustrar o fato dos jornalistas realizarem uma seleção daquilo que lhes convém mostrar e aquilo que vai ser descartado. É importante ressaltar que muitas vezes essa seleção é elaborada de modo que o visível torna-se invisível e *vice e versa*, algumas matérias assumem papel de destaque que não convém com sua importância, e outras importantes são retratadas de maneira que adquire um sentido que foge da realidade ou são retratadas de maneira insignificante.

Muitas vezes os óculos especiais são usados a fim de manter as matérias jornalísticas na mesma sintonia do restante da programação, como é possível perceber quando as matérias de variedades passam a ocupar grande tempo na mídia. Bourdieu (1997) define o conceito de fatos-ônibus: aqueles fatos pelos quais a maioria das pessoas se interessam, mas que não abordam nada de tão importante que possa gerar discordância ou até um debate.

Numa lógica em que o telejornal não pode destoar do restante da programação, principalmente o jornal que se localiza entre duas novelas, os fatos-ônibus assumem grande importância, uma vez que assim como a produção dramática o jornalismo passa a ser mais um meio de entretenimento do que um órgão responsável pela difusão de informações e reflexão crítica. Sobre isso João Batista Andrade diz:

O público podia, então, seguir adiante pela programação, sem notar muita diferença nos conteúdos, passando do perfumado noticiário para os melodramas carregados de pequenos dramas familiares e amorosos e também de infinitas insinuações consumistas (mesmo que muitas vezes os programas jornalísticos parecessem ir mais longe nas revelações críticas à sociedade e à política) (ANDRADE, 2002, p.35).

A relação entre o jornalismo e as telenovelas pode ser analisada também pelo prisma da linguagem do telejornal, ou seja, contraditoriamente o mundo das imagens é construído majoritariamente por palavras que são convertidas em legendas, ou seja, no jornalismo a palavra assume a forma de legenda das imagens – a palavra é a tradução descritiva e analítica das diversas imagens e fatos. Bourdieu sublinha que é justamente na criação dessas legendas que os jornalistas constroem seus discursos. Ele afirma também que esses discursos assumem um tom extremamente exagerado já que os jornalistas interessam-se principalmente pelo excepcional.

Os dois estilos da linguagem (o excepcional e o exagerado) destacados acima são também nutrientes que mantêm o interesse dos telespectadores pelas novelas. O excepcional é mantido constantemente para fazer com que o espectador não perca o interesse pela trama e a acompanhe até o final. Geralmente as novelas terminam seus episódios com cenas que contêm indícios de que algo inesperado vai ocorrer, contudo antes que se tenha o desfecho de tal quiproquó o episódio é finalizando deixando para o dia seguinte ou não a resolução do acontecimento. Sendo assim, o excepcional vai prendendo o espectador curioso que volta a assistir a trama no dia seguinte esperando o desfecho de tal fato.

Já o tom exagerado adotado pelo jornalismo também faz parte da construção das telenovelas que se aproveitam da estética do melodrama para desenvolver seus enredos. Sobre a estética adotada pelas novelas, Jesús Martí-Barbero diz:

Tudo no melodrama tende ao esbanjamento. Desde uma encenação que exagera os contrastes visuais e sonoros até uma estrutura dramática e uma atuação que exibem descarada e efetivamente os sentimentos, exigindo o tempo todo do público uma resposta em risadas, em lágrimas, suores e tremores. Julgado como degradante por qualquer espírito cultivado, esse excesso contém ‘economia’ da ordem, a da poupança e da retenção. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p.166).

Nesse sentido, o jornalismo assume um aspecto de espetáculo, uma vez que há uma supervalorização da estética dos programas. Além da já citada importância da simpatia e beleza dos âncoras, são valorizadas outras esferas do âmbito técnico como, por exemplo, a confecção dos logotipos, os painéis, as vinhetas e a ornamentação dos estúdios. Roberto Schwarz (1999),

ao estudar a atualidade da estética desenvolvida por Brecht, mostra que as ideias do dramaturgo alemão foram incorporadas à construção dos cenários dos telejornais. Ao mostrar todo o aparato tecnológico dos bastidores do programa, com câmeras que filmam câmaras, com a visão panorâmica da vasta produção da redação, além do fato do âncora falar diretamente com o público.

A utilidade do recurso *brechtiano* ganha nova função ao ser incorporado ao modelo de produção jornalística. Se para Brecht mostrar os bastidores de uma produção servia como um mecanismo de reflexão, ou seja, de levar o espectador a sentir a quebra com a ficção e poder *distanciado* refletir sobre aquilo que vê, o jornalismo transforma-o no oposto. A nova roupagem dada a esses recursos faz com que, ao contrário de desenvolver certo olhar crítico, ele reafirme as convicções dos apresentadores, ou seja, ao ver todo o aparato midiático construído, e toda equipe envolvida, passa a não questionar a veracidade das notícias dadas pelos jornalistas.

Dessa maneira, a construção dos estúdios e a natureza das notícias são elaboradas em prol de gerar certa empatia ao espectador, e assim, desenvolver sua fidelidade à emissora. Essa elaboração ocorre para que o espectador não perceba grandes diferenças entre o jornal e as outras atrações da grade de programação, tanto no que tangencia a estética, quanto nos próprios conteúdos jornalísticos. E assim, passa a consumir toda a programação da emissora. Para João Batista Andrade:

O noticiário de televisão em geral procura assim criar um elo de confiança com seu público, seja ele qual for. Mais elitizada, a TV dominante, mais ligada ao público capaz de consumir, procura se impor como o principal instrumento de lazer e normalmente evita agredir seu público no horário das notícias. (...) O importante é manter o público ligado à programação da TV sem quebrar o compromisso de leveza e pura diversão com seu público. Dar a esse público a sensação de alívio, de dever cumprido, sensação de quem se julga, finalmente, bem informado (ANDRADE, 2002, p.16).

A resposta de Cristal a Fernandinho sobre a audiência do jornal ser responsabilidade do público que está apenas esperando a telenovela, revela sua visão crítica em relação ao programa. Para a personagem, Murilo intelectualiza demais o noticiário trazendo muito contexto e muita teoria. Como foi possível perceber até aqui, a produção televisiva – no que diz respeito à divulgação de notícias – caminha para o lado oposto da reflexão intelectual.

Bourdieu (1997) sublinha a desvalorização dos jornalistas no meio da produção intelectual. Contudo, revela a noção dos jornalistas exercerem certa força ao existirem publicamente, algo muito caro aos intelectuais. Para ele, a concepção de notoriedade pública atribuída aos jornalistas, muitas vezes, conta com uma supervalorização que vai além dos seus méritos intelectuais.

É interessante como a televisão tendo um alcance social muito vasto faz com que o público valorize mais o jornalista de televisão do que aqueles que se dedicam ao jornal escrito. Os próprios jornalistas acabam reproduzindo essa sensação de que a TV tem um peso mais significativo como meio de informação, do que o jornal.

Outro fator que evidencia a supervalorização do trabalho no telejornal se dá por meio das definições das *agendas*⁷ que atualmente são determinadas pela TV. Com o acirramento da concorrência no setor da informação, os jornalistas acabam noticiando as mesmas matérias, pois não podem deixar de noticiar algo que ganhou destaque no seu concorrente. Isso geralmente ocorre para o jornal não parecer despreparado. Essa mesma lógica é aplicada à televisão, ou seja, se na TV passar uma matéria, essa mesma deverá estar no jornal impresso. Sendo assim, a televisão assume a responsabilidade sobre quais fatos são importantes para o mundo da informação.

A televisão ao longo de sua trajetória se tornou o espaço de conquistar notoriedade pública. Dessa forma, ela tornou-se objeto de desejo de alguns intelectuais que passaram a trabalhar na TV com o objetivo de ganhar popularidade.

No Brasil, a TV Globo é a emissora que atinge o ápice de transformar seus funcionários em grandes membros notórios. Kehl (1980) aponta que a emissora muitas vezes age contra as leis trabalhistas, explorando por demais seus funcionários, mas que mesmo assim gera certo *glamour* responsável por despertar o desejo nas pessoas de fazer parte do seu quadro de funcionários. Maria Rita Kehl cita Daniel Filho que diz:

O *status* conferido a quem transita dentro da instituição mais popular do país. “Do faxineiro ao figurante, da moça do cafezinho ao jornalista, não há quem não sonhe em ser “gente da Globo” (...) A globo representa em termos nacionais o que Metro Goldwin Mayer representou na década de 40 (KEHL, 1980, p.19).

Como foi explorado no capítulo anterior, os intelectuais e artistas de esquerda passaram a fazer parte do quadro de funcionários da TV, principalmente da Globo. Dentre as justificativas dos artistas próximos ao Vianna Filho, nenhum assumiu ter aceito o trabalhar na televisão por conta do *status* que a emissora pode fornecer. Acredita-se que artistas como Vianinha, que já eram conhecidos no meio artístico e social, não precisariam da TV para conquistar o *glamour*.

⁷ Termo importado do jornalismo norte-americano para definir aquilo que deve virar ou não notícia, ou seja, a definição dos assuntos do editorial.

2.3. O desatarraxar da vida: *longa noite de caminhada ao fundo do poço*

Assim como Vianna Filho, a personagem Cristal também possuía uma carreira sólida antes de trabalhar na televisão. A personagem realizou diversas matérias que marcaram a história do jornalismo no Brasil, enquanto fazia parte do rádio jornalismo. Cristal foi o primeiro a noticiar a morte de Getúlio Vargas em agosto de 1954 – fato que alavancou sua carreira, transformando-o na “grande” voz da rádio.

Pelo *status* adquirido em sua trajetória profissional Cristal consegue realizar diversas interferências ao noticiar determinado caso. Fica claro pelo diálogo travado entre os personagens que o âncora costuma fazer algumas interferências que fogem da editoração do jornal e o texto deixa a entender que muitas vezes essas notícias são voltadas para variedades, que deixam o jornal com um aspecto mais popular. Murilo permite tais interferências de Cristal, mas alerta que Dr. Fernandinho anda reclamando de jabaculê no jornal.⁸

O discurso assumido por Fernandinho tenta evitar o cenário mais comum entre os jornais sensacionalistas que dedicam grande parte de sua editoração as notícias violentas, de variedades ou as matérias esportivas. As variedades são exploradas no jornalismo com o objetivo de produzir o esvaziamento político no leitor/espectador, pois ao serem feitas muda o foco de algo importante para uma ação fútil. Um exemplo para ilustrar como isso ocorre acontece: basta analisar como a imprensa dá enfoque aos acontecimentos das famílias reais – neles o espectador se fixa na tela da TV dando atenção a episódios que não constroem nada de significativo sob o ponto de vista político – já que se está falando de figuras da monarquia, apenas abordam questões subjetivas que não agregam em nada em sua vida e muito menos nas questões do país.

É claro que não se pode deixar enganar, pois, como foi dito anteriormente, o tempo na televisão é muito precioso e dessa forma as notícias que se apresentam de maneira desinteressante possuem grande rigor político. Contraditoriamente, as matérias de variedades (que se apresentam sem uma conotação política) assumem uma posição política muito forte, uma vez que ocupam o lugar de matérias importantes. Bourdieu (1997) atribui essa função ao afirmar que:

O tempo é algo extremamente raro na televisão. E se minutos tão preciosos são empregados para dizer coisas tão fúteis, é que essas coisas tão fúteis são de fato muito importantes na medida em que ocultam coisas preciosas (BOURDIEU, 1997, p.23).

⁸ O termo jabaculê é a prática usada no futebol onde o jogador recebe “propina” do time adversário para não jogar bem ou não explorar todo seu potencial. Vianna Filho adotou essa temática em *Chapetuba Futebol Clube* na qual o goleiro Maranhão recebe um suborno para fazer seu time perder a final do campeonato.

Na peça as notícias de variedades também ocupam o tempo de programação. São anunciadas desde uma viagem do Papa, passando pela divulgação de um bazar beneficente de uma típica família da elite (Cintra Toledo).

CRISTAL – Sua Santidade o Papa (SLIDE DO PAPA NA TELA) dirigiu-se hoje a todos os povos do mundo – “Paz”. Foi a palavra inicial de seu pronunciamento.

FLÁVIA – Na casa dos Toledo Cintra, realizou-se ontem a reunião preparatória da Feira de Beneficência da Guanabara.

CRISTAL- (IMPASSÍVEL REPETE A NOTÍCIA DE FLÁVIA QUE OLHA ATÔNITA E INDIGNADA) Na casa dos Toledo Cintra, realizou-se ontem a reunião preparatória da Feira de Beneficência da Guanabara. E amanhã, no Pavilhão São Cristovão... (VIANNA FILHO, 1969, p. 7).

Cabe aos âncoras a função de criar uma suposta importância para as variedades. Além dessa passagem, Flávia divulga os resultados de uma pesquisa feita sobre a preferência masculina ao olhar para uma mulher – que colocam a mulher em posição de objeto sexual de contemplação dos homens. Nesse sentido, pode-se pensar que a moça que divide a bancada com Cristal está completamente vendida ao sistema da emissora, uma vez que noticia os resultados que coloca a mulher em uma posição de inferioridade, demonstrando a dificuldade de ser âncora de telejornal e ter que se enquadrar no sistema exigido pela empresa. Cristal por sua vez ironiza a matéria sendo muito machista.

Flávia vai sendo construída de maneira que se torna uma mera âncora de jornal. Em suas passagens se apresenta muito preocupada com a aparência – contudo ao contrário da função da credibilidade dada à construção da imagem dos jornalistas da TV, a vaidade de Flávia é usada como um atrativo para homens e mulheres assistirem ao jornal. Dessa maneira, a sua beleza física torna-se muito mais importante do que seus atributos intelectuais. Isso ocorre por meio de uma jogada da produção que explora a imagem da âncora – tornando-a mais sexy – a fim de aumentar a audiência. Numa de suas falas a personagem diz: “... sabe o que é, Cristal?... parece que depois que eu comecei a falar baixo, assim séxi subiu um pouco no IBOPE... e Fernandinho que bolou essa minha linha... eu acho definitivo” (VIANNA FILHO, 1969, p.21).

Fernandinho constrói uma personagem para conseguir aumentar o número de telespectadores interessados em assistir o jornal, para isso se utiliza da sexualidade de Flávia. Pede para falar mais baixo exigindo largos decotes em seu figurino. Para João Batista de Andrade (2002) o jornalismo na televisão tem como principal alvo criar um espetáculo, neste sentido os atributos físicos são mais valorizados do que as faculdades intelectuais. Sendo assim, Flávia, bonita e sem se preocupar com as notícias que apresenta, se enquadraria no perfil desejado pelas emissoras.

O tema da beleza da mulher aparece também de maneira mais sutil. Em uma cena em que Cristal aparece alcoolizado, passa a comparar as mulheres do bar (em que está) com a personalidade histórica Nefertite cujo significado representa “a mais bela chegou”. Com isso, vê-se como Cristal desvaloriza as mulheres – ele as trata com grande machismo transformando-as em objetos de contemplação ou de puro desejo sexual.

Incapaz de praticar sexo, pois sofre de impotência sexual, Cristal insiste em frequentar uma casa de prostituição. Por meio do diálogo travado com uma prostituta, fica subentendido que é a sexta vez que o jornalista procura a moça. Ao contrário da sua vida social – que vai se desmoronando sem qualquer reação de resistência –, Cristal tenta lutar contra a sua impotência física. Provavelmente, ver a prostituta nua lhe permite em última instância ter uma sensação de poder sobre ela, ou seja, mesmo que não sinta prazer sexual, a personagem busca se reafirmar enquanto homem ao deter certo domínio sobre a mulher contratada para satisfazer seus desejos. Essa passagem pode representar simbolicamente a ambiguidade da personagem, que se mostra extremamente complexa, contraditória e real.

A impotência sexual é também tratada com grande humor. A primeira cena que retrata a consulta médica torna-se hilária, uma vez que Cristal, ao invés de seguir os procedimentos indicados pelo médico, direciona o médico a fazer exercícios de fonoaudiologia. A fórmula de gerar o riso é muito parecida com uma cena da peça *Nossa Vida em Família* (tema do último capítulo) que também envolve uma consulta médica, e questões da fala.

Além disso, os conselhos dados pelo suposto médico – pois em determinado momento ele afirma não ser especialista, apenas um velho com muita experiência – são hilários e fogem do esperado, uma vez que recaem sempre para o senso comum como, por exemplo, ao dizer que: “De qualquer maneira, para poder controlar a ejaculação, especialistas aconselham a técnica da distração – ou seja – pensar em algo durante o coito como uma conta não paga, o imposto de renda... (VIANNA FILHO, 1969, p. 10).

Leslie Hawkins Damasceno (1994) relaciona a questão estética com a personalidade de Cristal. Para ela a escolha de cenas bem-humoradas para tratar da questão da impotência sexual serve para mostrar como esta assume o “único sinal de pureza” da personagem. Em suas palavras:

Os encontros entre Cristal e o médico de competência duvidosa que ele consulta para curar a impotência sexual são também engraçados nesse ato, ainda evidenciando que sua impotência é o único sinal de “pureza” em seu caráter, uma determinação negativa nascida de frustração e rejeição (DAMASCENO, 1994, p.225).

A atmosfera humorística permeia todo o primeiro ato, dessa forma permitindo avançar na concepção de que neste primeiro momento Vianinha faz com que os espectadores sintam um pouco a suavidade da personagem que por seu carisma e bom humor ganha a empatia do público que vai acompanhá-lo em todo o seu desajusto profissional, pessoal e familiar.

Logo no início da trama fica evidente sua característica brincalhona de Cristal que ao chegar no trabalho realiza diversas piadas e brinca com todos os funcionários. O jornalista usa o humor para denunciar até mesmo as faltas de atualização dos equipamentos dizendo, por exemplo, a câmara não poderá ser usada, pois foi tombada pelo Patrimônio Nacional. São piadas simples, mas que possuem uma dupla função: mostrar o carisma de Cristal e fazer o público rir.

Para fazer o aquecimento vocal e preparar o posicionamento das câmeras, Cristal com a cara mais séria do mundo começa a dar notícias que fogem do senso comum, noticia que o papa realizou um *strip-tease* na *Via Veneto*. Neste caso o humor é gerado por fugir da norma esperada, a surpresa de ver um âncora – de grande credibilidade – relatando algo inusitado como este gera o riso. Veja outro exemplo dos “aquecimentos” de Cristal:

Estreou ontem com grande sucesso no teatro Ginástico a peça “COMUNICAÇÃO”. Numa tocante cena, os espectadores da primeira fila tiveram seus testículos devorados ao som de “Tem gato na tuba”. (TODOS MORREM DE RIR. MURILO TAMBÉM) Inaugura-se hoje no Pavilhão de São Cristovão, o Quinto Festival Nacional da Maconha. (AS PESSOAS RIEM MUITO. O SINAL VERMELHO ACENDE. CAMPAINHA) (VIANNA FILHO, 1969, p. 7).

Com essa suposta matéria Vianna Filho aproveita para inserir uma crítica ao chamado teatro de vanguarda, uma vez que este buscava constantemente extravasar as barreiras entre o palco e a plateia – muitas vezes agredindo o espectador (por isso a alusão aos testículos devorados). A referência musical remete a uma música infantil (do grupo Balão Mágico) que fez muito sucesso no período em que a peça foi escrita, e colabora para intensificar o tom cômico da cena, pois torna-se ainda mais engraçado imaginar uma cena teatral cuja a trilha se baseia numa música infantil com qualidade duvidosa.

Assim como a notícia fictícia do papa, essa também gera o riso. Essas piadas tornam-se ainda mais engraçadas quando na sequência a personagem conta as notícias verdadeiras – que são muito parecidas com as “parodias” feitas pela personagem, fazendo o público compreender a ironia das piadas contadas por Cristal.

Como ficou evidente Cristal possui grande liberdade em seu ambiente de trabalho. Essa autonomia também lhe possibilita introduzir notícias fora do roteiro determinado pela direção do telejornal. Sendo assim, ele noticia um *furo* de reportagem ao retratar uma cena que presenciou antes de ir ao trabalho.

(LÊ NO PAPEL) Há poucos instantes, uma mulher – Deolinda Cruz, 34 anos – deu a luz na praça fronteira ao Hospital Amadeu Tibiriçá. Acompanhada de seu Marido, dona Deolinda, favelada da Rocinha, recebeu a explicação de que seu caso era um alarme falso, desde que – segundo o médico – era a terceira vez que dona Deolinda lá comparecia, dois meses antes da época prevista para o parto, dizendo que sentia dores. Saída do Hospital, na praça fronteira, dona Deolinda, repentinamente iniciou seu trabalho de parto, enquanto seu marido gritava por ajuda. Revoltante espetáculo. O nome do médico, chefe da secção de obstetrícia – Jorge Carlos Lima Paranhos (A LUZ VERMELHA APAGA. O SOM DO COMERCIAL E MÚSICA DO JORNAL) (VIANNA FILHO, 1969, p. 14).

A reportagem elucidada em cima da hora denuncia a negligência de um Hospital ao se negar a atender uma paciente, que, por causa disso, teve seu filho em uma praça próxima ao local. A matéria assume um posicionamento político ao mostrar o descaso com uma moradora de uma favela. Vianna Filho consegue abordar com sutileza o problema enfrentado por pessoas desfavorecidas socialmente – ao mostrar a condição da mulher que por não possuir condições financeiras é obrigada a ter seu filho numa praça pública. A condição da classe baixa foi sua principal preocupação no período pré-1964.

Ao contrário da forma mais explícita – para tratar das causas sociais – usada por Vianinha anteriormente, aqui se tem uma abordagem mais sutil. Essa escolha pode ser interpretada como a forma que o dramaturgo encontrou para falar de um problema social, sem sofrer censura em seu texto, já que a obra foi escrita e encenada no momento pós-ato institucional número 5 – que intensificou a censura. É claro que também há uma opção estética para abordar esses temas ligadas à nova fase da vida do dramaturgo, como foi abordado no capítulo anterior.

A matéria mais interessante retratada nesta edição do *Jornal GB* foi a que Cristal elucidou fora do *script* pré-determinado pela produção. Para Bourdieu (1997) os jornalistas são comumente movidos pelo excepcional, neste sentido, os jornais buscam diariamente retratar algo que foge do cotidiano, isso envolve fatos extraordinários, ou seja, atos que fogem ao dia-a-dia, mas que ao mesmo tempo são frequentes como, por exemplo, incêndios, enchentes, assassinatos, etc.

Pensando dessa forma os jornais buscam como matéria-prima o ineditismo, o fato novo que, por ser desconhecido e caótico, gera surpresa. Esse aspecto envolve grande contradição,

pois se o fato for completamente desconhecido pelo espectador, este, por sua vez, não conseguirá compreendê-lo, impedindo a comunicação direta. Sendo assim, o ineditismo no jornalismo exige certo conhecimento prévio do espectador, transformando, assim, o *furo* em algo previamente conhecido.

Com isso o *furo* ganha novo significado, uma vez que seu aspecto inédito assume nova roupagem, ao aplicar a originalidade não mais sobre o tema das matérias, mas perante seus concorrentes. Os jornalistas passaram a disputar para ver quem é o primeiro a noticiar determinada ação, com isso o ineditismo se resume a ser responsável pela primeira matéria a retratar um acontecimento, mesmo que essa faça parte do cotidiano. A busca pela originalidade acaba por gerar grande banalização da informação e grande uniformidade: uma vez que todos buscam a exclusividade, esta deixa de existir.

Ao travar um intenso debate com Murilo, Cristal expõe sua trajetória de utilizar os *furos* de reportagem para se afirmar como um grande jornalista, ao mesmo tempo em que demonstra grande descontentamento com o trabalho na emissora. Segundo a fala da personagem, ele foi o primeiro a noticiar a morte de Getúlio Vargas, além de estar presente em outros grandes acontecimentos que marcaram a história.

... irradiei o incêndio do Vogue lá de dentro... de lá de dentro... fiquei três dias com os favelados do Borel dentro da câmara dos Vereadores, três dias... Getúlio, fui eu o primeiro que deu a notícia da morte dele, morreu na minha mão... o desastre da Central em 48, eu estava lá, morrendo junto com os caras, achando perna e braço, porra, novidadeiro é a puta que o pariu (VIANNA FILHO, 1969, p. 21).

Vianinha por meio de Cristal introduz diversos acontecimentos reais que marcaram o final da década de 1940 e a primeira metade da década de 1950. Esses acontecimentos representam sua trajetória – fato que reforça a ideia dele ser um jornalista experiente e bem preparado, ao mesmo tempo em que retoma a importância dos *furos* de reportagem para sua carreira. Os acontecimentos citados pelo jornalista são dados reais, e que ganharam grande destaque na mídia de modo geral.⁹

No início do segundo ato Fernandinho exige que a matéria noticiada seja desmentida. Segundo o diretor executivo do telejornal existe uma grande relação entre o patrocinador direto (Gasolina United) com a Fundação Rochester mantenedora do Hospital envolvido no problema.

Bom, agora o epílogo... a Gasolina United que patrocina o jornal é dos Rochester... os Rochester têm uma fundação, você sabe... a Fundação Rochester deu uma verba enorme para a construção do Hospital Amadeu

⁹ Tal afirmação tem como base em uma rápida pesquisa feita no site da hemeroteca da biblioteca nacional <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>.

Tibiricá, entende? Inclusive o tal médico (VÊ NO PAPEL) Jorge Paranhos... fez um curso no estrangeiro patrocinado pela Fundação. Eles querem armar o Hospital para, quando for possível, fazer uma campanha anti-concepcional, sabe? (...) Compreendeu, meu Cristal, compreendeu porque infelizmente eu preciso desse desmentido? (VIANNA FILHO, 1969, p.36).

Cristal se nega constantemente a negar a matéria que foi dada alegando que não seria coerente – pois o fato aconteceu verdadeiramente – e isso poderia fragilizar sua imagem enquanto jornalista. Leão Serva (2005) define três conceitos que justificam a presença das lacunas de informação dos jornais. O primeiro deles é a *omissão*, que compreende a ausência de determinada notícia por algo que foge da vontade da produção. A *omissão* geralmente ocorre quando a produção não consegue incluir tal matéria por falta de tempo para a finalização do conteúdo ou quando a equipe responsável fica impossibilitada de chegar até o acontecimento.

O segundo conceito é a *sonegação* – que envolve o reconhecimento da importância da divulgação da matéria, porém esta não é publicada por uma opção interna do órgão jornalístico. As vezes a proibição acontece porque o editor não gostou da forma como a matéria foi elaborada ou pretende publicá-la em outra ocasião. Porém na maioria das vezes essa é uma escolha política – pois engloba a escolha por autocensura – que pode envolver desde a linha ideológica do jornal até o desejo de um patrocinador.

A *sonegação* foi muito utilizada durante o Regime Militar, com medo de terem sua programação censurada as emissoras passaram a ter – em seu quadro de funcionários – uma pessoa responsável por fiscalizar e censurar (quando necessário) a programação. A Rede Globo, por exemplo, contratou em 1968 o ex-chefe da censura no Rio de Janeiro, José Leite Otati, para cuidar da autocensura da emissora.

Por fim, o terceiro conceito é a *submissão*, que ocorre quando a edição formata a matéria de tal modo que ela perde sua real importância. Muitas vezes a *submissão* causa um efeito contraditório, uma vez que ela desinforma a população por meio da informação. A edição trabalha de maneira que a informação seja manipulada e faça com que o espectador compreenda de forma errada o conteúdo. Os três conceitos (*omissão*, *sonegação* e *submissão*) podem se relacionar e aparecer em apenas uma matéria.

No caso da peça, Cristal sofre uma pressão interna para desmentir sua notícia, ou seja, são os próprios funcionários da emissora que querem censurar a matéria. Neste caso, ocorre a *sonegação*, porque a empresa que patrocina o telejornal *GB* deseja contradizer a matéria por questões de ordem econômica e social, já que essa notícia faria o hospital perder seus pacientes (clientes).

Por meio desta passagem fica evidente que Oduvaldo Vianna Filho aproveita o caso vivido por Cristal para abordar o tema da censura tão caro para os artistas brasileiros. Depois de 1968, com o decreto do AI-5 – que intensificou a censura no Brasil –, os artistas tinham que encontrar novas maneiras de burlar os órgãos responsáveis pela fiscalização de obras artísticas. Cabe ressaltar que Vianinha teve algumas obras censuradas como, por exemplo, *Papa Highirte* e *Rasga Coração*.

O dramaturgo se utiliza novamente da sutileza para abordar o problema da censura. Na peça ele usa a ideia de sonegação da emissora de TV como um mecanismo para debater a questão da repressão à liberdade artística e intelectual. Existem duas possíveis interpretações para tal fato: a primeira é que Vianna Filho opta por essa forma – tratar a censura não pelos órgãos oficiais e sim pela *sonegação* – com incrível habilidade para driblar a censura. A segunda possível interpretação é que Vianinha escolhe falar desse tema, já que ao desempenhar o trabalho junto às emissoras de televisão passa a conviver, como já foi dito, com duas formas de censura, a do Regime Militar e da própria emissora. Dênis de Moraes (2000) destaca a importância artística das produções do dramaturgo para TV, alegando que esse trabalho exigia muita criatividade e talento para que as obras não fossem censuradas por nenhuma das instituições.

A negação constante de Cristal cumprir com as exigências da emissora em "desmentir" a notícia sobre o Hospital e sua iniciativa de burlar o sistema – tentando impedir que Flávia desmintira tal matéria, faz ele ser demitido da emissora. E não bastasse isso torna-se responsável também pela demissão de seu chefe direto, Murilo.

Em *Longa Noite* Vianinha constrói um panorama “real” do trabalho na televisão e dessa forma a *sonegação* que era algo presente dentro das emissoras também aparece na peça. Contudo, essa passagem permite a reflexão sobre a questão da convivência com a censura e com a autocensura, típica dos anos ditatoriais.

Em *Longa Noite* Vianna Filho aborda questões sobre a televisão, mas que ainda não dispunham de uma análise consistente. No contexto em que a peça foi escrita era o momento de repercussão da abertura da CPI que envolvia a parceria da TV Globo com o grupo estrangeiro *Time Life* – ato anticonstitucional. Além disso, soube-se que havia manipulações envolvendo a presença do capital estrangeiro nas emissoras de TV. Um caso exemplar e que dialoga com a ficção de Vianinha é a trajetória de Luiz Jatobá: locutor que se tornou âncora do *Jornal da Globo* e foi demitido por pressões do Governo Militar. Para Betti:

É sensível, no texto, o fato de Vianinha abordar dados captados de sua vivência *métier*: o incidente com o locutor, que lhe serve de argumento central,

a repercussão da CPI referente ao caso Globo/Time Life, a manipulação do capital internacional no setor e diversos dados tomados ao contexto da época (BETTI, 1997, p.258).

Pierre Bourdieu (1997) retoma o conceito de violência simbólica para analisar a força que o telejornalismo possui ao construir as bases intelectuais da sociedade. Como se sabe a escolha é uma posição política – ainda mais num jornal, onde determinadas matérias são publicadas e outras não. Ao censurar uma determinada matéria (por qualquer motivo) a TV exerce sua violência simbólica, uma vez que ela está ocultando um fato por uma opção política.

Nesse sentido, a televisão é uma grande geradora da violência simbólica já que é capaz de transformar, por meio de suas escolhas a visão de mundo de diversas pessoas. Isso torna a situação ainda mais representativa, pois atualmente a televisão exerce uma espécie de monopólio da formação política-intelectual de uma parcela representativa da sociedade brasileira. Para Bourdieu:

O poder simbólico como poder de construir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, desse modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo, poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica) graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário. Isto significa que o poder simbólico não reside nos «sistemas simbólicos» em forma de uma «illocutionary force» mas que se define numa relação determinada – e por meio desta – entre os que exercem o poder e os que lhe estão sujeitos, quer dizer, isto é, na própria estrutura do campo em que se produz e se reproduz a crença. O que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de a subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras (BOURDIEU, 2007, p. 14-15).

A questão da linguagem torna-se fundamental para a construção da violência simbólica, exercida pelo jornalismo, uma vez que ela se torna responsável por uma significação imediata de mundo, ou seja, impõe uma legítima leitura sobre o mundo social que não é questionada – transforma-se em verdade absoluta. Essa violência “oculta” é dada de maneira tão subliminar que as pessoas, em sua maioria, não percebem que ao assistir o telejornal estão recebendo, apenas, uma pequena representação (extremamente manipulada) sobre determinado fato. Isso ocorre, em partes, pela forma como o telejornalismo “vende” sua imagem – isenta e como reproduz a realidade.

A violência simbólica deve ser pensada como uma forma de violência invisível que se mantém por meio de uma relação de cumplicidade – de quem sofre e de quem exerce, mesmo que muitas vezes são inconscientes de tal feito, isso porque ela se manifesta sutilmente nas

relações sociais e resulta de uma dominação na qual a realidade é transformada de acordo com o interesse daquele que exerce a violência.

No caso da peça, Cristal como âncora do telejornal assume o papel de interlocutor, ou seja, aquele que constrói a visão de mundo que é imposta à sociedade. Contudo, ele também sofre ao ter de impor essa visão, pois busca introduzir outras matérias que fogem às estipuladas pela edição. A personagem também reage contra a autocensura proposta pelos patrocinadores. Neste sentido, Cristal deseja mostrar a visão de mundo na qual acredita, não é passivo ao ponto de se render aos desejos da emissora, ou seja, enquanto intelectual busca (dentro de suas possibilidades) lutar para difundir sua ideologia e não apenas a ideologia da emissora. Com isso, é possível observar grande sintonia entre o autor e a personagem – já que Vianna Filho também buscou divulgar sua ideologia mesmo dentro da televisão.

Para Leslie Damasceno (1994) a decisão de Cristal em mostrar a realidade da mulher torna-se mais um ato impulsivo do que um ato de coragem moral. Isso porque durante todo o primeiro ato a personagem se apresenta de maneira não confiável, contrastando com a fidelidade coerente das outras personagens que lhe consideram como amigo. Além desse argumento apresentado pela autora, pode-se pensar que Cristal busca um jornalismo diferente do que faz mas que também é alienado e alienante, uma vez que acredita no sensacionalismo como linguagem. No segundo ato, o próprio jornalista se dá conta de que, em detrimento de sua defesa ao sensacionalismo, deixa de relatar outras notícias de maior importância social e política como o caso da poluição.

No âmbito profissional a personagem apresenta grande insatisfação. Com a chegada de Fernandinho – jovem e atualizado – (que é genro do dono da estação), o *Jornal GB* assume uma posição que valoriza mais as notícias de variedades – formando um jornalismo bem acabado – e menos o tipo de noticiário mais investigativo e até mesmo mais sensacionalista. Pelo passado de Cristal vê-se que ele se tornou um grande jornalista, não apenas por sua voz límpida e potente – que lhe permitiu o apelido que carrega, Cristal – mas também por se destacar dentro da lógica de um tipo de jornalismo mais “popular”, diferente do proposto pelo novo diretor do jornal.

Maria Silvia Betti (1997) ressalta a ideia do discurso nacionalista de Fernandinho e sua construção como o padrão nacional. Seu discurso voltado para os interesses nacionais, segundo a autora, só causaria efeito positivo se fosse contraposto ao poder coercitivo da empresa americana *Gasolina United*. Como pode se ver, ocorre justamente o contrário, o diretor se submete aos interesses da empresa patrocinadora. Isso colabora para a construção da personagem que se mostra inseguro e um executivo incompetente.

Somado ao trabalho fixo na TV, o âncora também realiza diversos trabalhos *freelancers* como locutor em propagandas publicitárias. Cristal apresenta certa insatisfação com esse tipo de trabalho, uma vez que começa a perder espaço para outros locutores, tais como Toledo. Esse fato demonstra certa desatualização do jornalista em relação aos seus concorrentes, uma vez que deixa de ser o locutor preferido das empresas.

Ainda na esfera profissional, Cristal mantém uma relação financeira com uma produtora de jingles. Segundo Orestes – dono da produtora – Cristal prometeu um contrato com uma agência de publicidades, porém não cumpriu com a promessa fazendo com que este perdesse parte do capital investido no negócio. Isto posto, fica evidente o grande desajuste do jornalista com seu momento profissional, ou seja, Cristal está descontente com todas suas atividades, desde seu trabalho no TV, passando pelos trabalhos *freelancers*, até a agência de jingles.

Esse descontentamento reflete na sua condição financeira, uma vez que, como foi evidenciado acima, ele acumulou uma dívida muito alta no restaurante próximo à emissora de televisão, além de em outra passagem sua esposa Lise indicar que o preço do aluguel do imóvel em que moram está muito alto, sugerindo mudar para um lugar menor.

CRISTAL – (GRITA) Ei.. Ei.. (TEMP. DESIST. LISE BEBE DE NÓVO)
 Pára de beber, Lise, você não gosta.
 LISE - ...vamos mudar desse apartamento?
 CRISTAL - ...amanhã eu pago o aluguel...
 LISE - ... mas é muito grande, Gagliano, prá que você quer um apartamento tão grande?
 CRISTAL – Sou Fluminense. (BEBE)
 LISE – Tua voz, Gagliano... amanhã você não vai gravar aquela chamada da Light?
 CRISTAL – Não.
 LISE – Por que?
 CRISTAL – Chamaram o Toledo. É a voz da moda. E o Toledo é bonito.
 (VIANNA FILHO, 1969, p.11-12).

A dívida de Cristal foi acumulada por sua opção de vida. A personagem passa noites em claro no restaurante bebendo. O alcoolismo também se apresenta como uma consequência do desajuste profissional enfrentado pelo âncora. Para Carmelinda Guimarães:

O jornalista se refugia no álcool, impotente diante de um esquema de trabalho que o humilha e o destrói como homem, e Vianinha coloca essa destruição na impotência sexual do personagem. É de novo o herói negativo que se auto-destrói, que é derrotado (GUIMARÃES, 1984, p. 73).

A situação de Cristal perante sua profissão, sua falta de opção para reverter tal condição o levam a uma situação de impotência. Sabiamente Vianna Filho materializa esta condição

fazendo com que ele se torne impotente sexualmente. Nesse caso, é como se o desajuste da personagem fosse tão grande que acabou por transbordar para seus aspectos físicos.

Ainda no primeiro ato, vê-se que Cristal passa por uma crise familiar. O aniquilamento da relação com sua esposa Lise, e o embate travado com o filho tornam a situação do jornalista ainda mais complexa e colaboram para Cristal se desatarraxar do mundo.

Por meio da crise conjugal fica claro que Cristal está impotente perante os diversos problemas que criou. Neste sentido, Vianinha ressalta que a personagem vive “um pequeno drama” que é sobre “a urgente necessidade de não soçobrarmos em pequenos dramas”. A luta de Cristal é antes de mais nada com ele mesmo. As pessoas que estão a sua volta costumam ser solidárias, generosas e se preocupam com seus problemas. O diálogo a seguir ilustra bem essa noção:

LISE – Que mau gosto preferirem o Toledo, eu acho que...

CRISTAL – Pomba, para de me tratar como se não houvesse nada, Lise! Pára com isso! Como se fosse nossa lua de mel! Você deveria ir embora, já disse. Ninguém está segurando você. Pára com o Exército da Salvação! Pára com essa ação entre amigos! (VIANNA FILLHO, 1969, p. 12).

Com isso, o dramaturgo reafirma que o drama de Cristal é único, e foi gerado exclusivamente por ele, ou seja, o problema não está nos outros e sim nele mesmo, que se encontra em perfeito desajuste com o mundo. Neste sentido, Cristal é o grande responsável pelo fim de seu casamento. Ainda no primeiro ato, de maneira rude, alerta a esposa dizendo para ela ir embora de casa e parar de fingir que não existe um problema entre o casal. É como se o jornalista buscasse no radicalismo, como o término do casamento – encontrar a solução para seus problemas. Mais adiante ele vai perceber que não adianta acabar com tudo a sua volta, se o problema está nele mesmo – fato que o leva à tentativa de suicídio.

A cada quadro que se apresenta, a relação do casal fica cada vez mais complexa e vê-se que caminha para a separação. Lise percebe que seu casamento está próximo do fim, mas mesmo assim busca mantê-lo, ao contrário de Cristal que se mostra, num primeiro momento, indiferente à crise vivida pelo casal. A esposa tenta com grande empenho resistir à separação, ela se apresenta disposta a superar os problemas conjugais, muitas vezes “finge estar vivendo uma lua de mel”.

Numa ação desesperada Lise recorre à ajuda religiosa. Ela procura um pai de santo para lhe ajudar a solucionar seus problemas conjugais. Com isso, Vianinha apresenta o universo da Umbanda que mistura aspectos do candomblé; com o catolicismo; com o espiritismo (kardecista), além de incluir em seus rituais práticas da pajelança indígena. O nacionalismo foi

uma marca na carreira de Vianna Filho, talvez por isso tenha incluído em sua dramaturgia, aspectos da religiosidade popular.¹⁰ Ao mesmo tempo em que ele faz um retrato da sociedade brasileira que comumente busca, nos momentos de aflição, apoio nos discursos religiosos.

Neste caso, o apelo ao sagrado aparece para reforçar a resistência de Lise – que se esforça para manter seu casamento – da mesma forma sublinha a ideia de que Cristal se abandona por vontade própria. Lise respeita a crise de seu marido, mesmo discordando dele, ela está do seu lado, apoiando-o em suas decisões. Contudo não consegue ver seu marido se definhar, acompanhar a subida de Cristal ao ponto máximo de sua crise torna-se pesado por demais para a esposa que – no avançado da peça – exige a separação do marido e sai de casa.

Na discussão final, em que Lise decide se separar do marido, sua justificativa atesta sua posição de não ser uma mera espectadora do processo de decadência de Cristal. O diálogo abaixo ilustra essa posição da personagem.

LISE - Vou embora, Gagliano, vou embora. Você quer uma testemunha prá ver você não se interessar pela vida e acabar com ela, não! Faz isso sozinho, sem plateia...

CRISTAL – (ESTÁ LÍVIDO)... pelo amor de Deus, Lise... é minha carteira de identidade, é como você levar minha carteira de identidade, não sou nada sem você, não vai...

LISE - ... não sou o Exército da Salvação, isso mesmo! Isso mesmo! Eu tenho obrigação comigo mesma de viver... tenho obrigação de viver!

CRISTAL - ... Vai ficar muito vazio, muito vazio! A gente vive junto há vinte anos, Lise, nosso quarto vai ficar feito quarto de Hospital, provisório, vazio, vazio...

LISE - ...você nem tenta mais dormir comigo...

CRISTAL - ...não consigo, você sabe que não consigo... é a insipidez, Lise... é horrível, perdi qualquer noção do que vale a pena, do que não vale... a insipidez... não me deixa nessa hora! (VIANNA FILHO, 1969, p. 32).

Cristal se mostra completamente confuso com seus valores, perdeu seu referencial. Os valores que o guiaram durante sua existência agora se apresentam para ele de modo obscuro, pois no início da trama mostra certa indiferença em relação à separação, mas quando Lise decide ir embora de casa, ele desata a chorar, implorando para ela não o deixar. Além de colaborar para intensificar – ainda mais – as contradições de Cristal, essa cena possui grande carga emocional que faz da personagem mais viva e próxima de um retrato do ser humano.

Na matéria coletada no *Jornal do Brasil*, no dia 18 de março de 1975, intitulada *A longa noite da verdade* – Gracindo Jr., diretor da montagem carioca do texto de Vianinha, se propõe a analisar peça – nele o autor afirma que Vianna Filho foi acusado por artistas ligados a estética

¹⁰ Cabe lembrar que em sua adaptação televisiva da *Medeia* de Eurípedes – que deu origem a obra teatral *Gota d'água* de Chico Buarque e Paulo Pontes - Vianinha faz um estudo aprofundado sobre as religiões afro-brasileiras.

vanguardista de melodramático. Esses artistas (ligados a vanguarda) viam com o olhar simplório cenas como a da separação de Cristal e Lise. Dessa forma, reduziam toda a ação cênica das personagens comparando-as aos dramas dos folhetins do século XIX (que possuem seu valor, mas que deixavam as tramas mais alegóricas e artificiais). Em suas palavras:

Se você tá fazendo com verdade, autenticidade, nunca é melodramático. Podemos ir até o final, pois quando é realmente verdadeiro, vale. Não tem exagero ou *overacting*. E a “Longa noite” tem muitas cenas assim que eu tô assumindo inteiramente, sem qualquer tipo de distanciamento. O Vianna coloca nossas reações; então, por que, quando vou fazer um espetáculo, a reação precisa ser intelectual? Seria uma mentira.

Gracindo Jr. afirma que Vianinha nunca busca a saída mais fácil para a construção de suas personagens, e que como visa retratar a vida do homem latino-americano as emoções que parecem exageradas, na verdade fazem parte da realidade cultural desse homem. No caso de a *Longa Noite* a carga emocional de Cristal serve para intensificar ainda mais sua vivacidade e seu sofrimento perante seu desajuste com o mundo.

A relação entre Cristal e seu filho Celso colabora ainda mais para acentuar os problemas enfrentados pelo jornalista. Cabe ressaltar que o conflito de geração é uma temática constante na obra de Vianna Filho e engloba desde peças do CPC da UNE como *Brasil, versão brasileira* até chegar a sua obra-prima *Rasga Coração*.

Celso é um jovem de 18 anos de idade, que pretende se tornar um estudante do curso de química. Visto sua pouca idade, o garoto é emocionalmente maduro, uma vez que se apresenta muito preocupado com as questões do seu pai, além de constantemente orientar sua mãe perante seu problema conjugal.

Ideologicamente Celso apresenta grande inquietação, busca uma mudança radical do padrão de vida, conservador, de seu pai. Ele representa a juventude intelectualizada que é capaz de analisar criticamente a estrutura política da universidade e, ainda, traçar um paralelo com a questão do índice de audiência que permeia a rotina de trabalho de seu pai. Em sua fala: “... a universidade é também para saber com quem estou tratando... você deveria estudar o problema de televisão em vez de ser um especialista em dizer meias verdades só...” (VIANNA FILHO, 1969, p. 13).

Celso compreende o funcionamento da lógica capitalista, onde um jornalista, por exemplo, é responsável por ocupar um tempo na televisão com suas notícias, mas esse momento fica em segundo plano, pois o que verdadeiramente interessa é a divulgação de produtos, o *merchandising*. Nesse sentido, o filho denuncia a alienação de Cristal que busca frequentemente

introduzir matérias relevantes, sem perceber como elas não se sintonizam com o perfil da emissora em que trabalha que valoriza mais a publicidade.

Nesse embate entre pai e filho pode se compreender que, da mesma forma como aconteceu na relação entre Lise e Cristal, a cada cena as contradições vão se tornando mais acentuadas. Celso mantém uma consciência política e busca lutar pelos seus interesses, um exemplo disso é sua preocupação com a luta estudantil: mesmo não sendo ainda aluno da universidade ele luta contra a diminuição do número de vagas no curso de química. Seu ativismo político – que pode ser entendido como de esquerda – choca-se com a alienação de Cristal, que não consegue lutar por sua ideologia e, de certa maneira, tenta impedir a luta de seu filho, não deixando a reunião do diretório acadêmico ocorrer em sua casa, dizendo:

CRISTAL – Que reunião é essa que você está fazendo no seu quarto?

CELSE – É a turma do diretório.

CRISTAL – Turma do diretório, Celso? Você ainda nem entrou na faculdade e já reúne com turma de diretório? Por que é que vocês não reúnem no diretório?

CELSE - ... anda um pouco pesado lá, pai... teve corre corre... a gente está discutindo porque diminuíram o número de vagas na química... é proibido, é proibido por lei diminuir as vagas...

CRISTAL - ...Concordo, viu Celso, a reunião é importante mesmo, viu, mas não na minha casa, não...

CELSE – Ah, não... não vai me dar uma dessa! (...)

CRISTAL –... por mim você pode reunir até desmaiar... mas eu sou conhecido... não quero, na minha casa, não.

CELSE –...pô a gente termina rápido... (...)

CRISTAL – Não quero você metido nisso, Celso! Exige demais das pessoas, Celso. E os resultados nunca são nada, são amarguras, amargura e problema. Você vai lá agora e diz que não dá, aqui na minha casa não dá...

CELSE – Não tenho cara prá dar uma dessa, não pai, não faço isso, não... (...)

CRISTAL – Quem trouxe eles foi você. Você é que tem de falar. Ou você prefere que eu vá lá prá eles saírem (LONGA PAUSA)

CELSE - ... eu vou avisar... (VIANNA FILHO, 1969, p. 33-34).

Esse diálogo torna-se enriquecedor tanto para se compreender o conflito entre pai e filho, quanto a complexidade de Cristal. O jornalista sem perceber realiza o mesmo tipo de punição que sofre em seu trabalho, a censura. Cristal impede a reunião entre os universitários impossibilitando a organização sistemática da luta estudantil que não poderia ocorrer na universidade – por meio diálogo fica subentendido que isso ocorre por perseguições ideológicas.

Vianinha retrata também uma das formas de resistência das lutas políticas que depois do AI-5 passaram a ser feitas de maneira clandestina, geralmente na residência de algum militante. Deocélia Vianna (1984) e Dênis de Moraes (2000) retratam passagens da família

Vianna que nesse período costumava ceder sua casa para a realização de reuniões do Partido Comunista Brasileiro.

Dessa forma, Vianna Filho expõe de maneira metafórica a falta de possibilidades de se travar, com consistência, uma luta política, principalmente no período pós-1968. A construção cênica desse quadro reforça as contradições de Cristal já que ao mesmo tempo em que fala com Fernandinho – que tenta convencê-lo a “desmentir” a notícia do hospital – trava simultaneamente esse diálogo impedindo a luta de seu filho, ou seja, no mesmo momento em que é censurado, Cristal torna-se censor da luta travada por Celso. Em certa medida a denúncia feita por Cristal contra o Hospital sintoniza-se com a luta universitária, as duas possuem como foco central a preocupação social que fere o interesse do menos favorecido.

Esteticamente essa cena apresenta um ganho enorme uma vez que dá grande dinamismo ao espetáculo. Além de sublinhar as contradições de Cristal – como foi falado, nela Cristal pressiona seu filho da mesma maneira em que é concomitantemente forçado a desmentir a notícia do hospital. Os diálogos simultâneos se completam – algumas falas de Cristal servem como resposta ou como questionamento para as duas personagens com quem dialoga, com isso a cena evidencia como os problemas enfrentados pelo jornalista se dão em diversos planos como, por exemplo, o familiar e o profissional.

FERNANDINHO- Por favor, Cristal, você não pode fazer isso comigo.

CRISTAL – Por favor, Celso, você não pode fazer isso comigo. Que reunião é essa que você está fazendo no seu quarto (...)

CRISTAL - ... concordo que a reunião é importante mesmo, viu, mas na minha casa, não...

CELSO – Ah, não... não vai me dar uma dessa!

FERNANDINHO – não é por minha causa, Cristal... isso aqui é uma empresa... por mim...

CRISTAL – Por mim você podia reunir até desmaiar... mas sou conhecido... não quero, na minha casa, não...

CELSO - ... pô, a gente termina rápido...

FERNANDINHO – Meu Deus, como é que você foi se meter lá no hospital, Cristal?

CRISTAL –Não quero você metido nisso, Celso! Exige demais das pessoas, Celso. E os resultados nunca são nada, são amarguras, amargura e problema. Você vai lá agora e diz que não dá, aqui na minha casa não dá...

CELSO – Não tenho cara prá dar uma dessa, não pai, não faço isso, não...

FERNANDINHO – Quem tem que desmentir a notícia no ar é você, Cristal. Você quem deu, entende. Prá ficar bem, você tem que desmentir (VIANNA FILHO, 1969, p. 34).

As respostas dadas por Celso, nesta cena, em sua maioria representam as respostas que Cristal enseja dar a Fernandinho. Por outro lado, a voz de Cristal quando dirige-se a Celso apresenta por vezes o uma quase repetição do que foi dito a ele por Fernandinho. Dessa maneira,

as falas se conectam criando uma atmosfera simbólica – como se o diálogo travado ocorresse entre Celso e Fernandinho – o filho torna-se porta voz do pai, ou seja, apresenta as convicções de Cristal sobre sua atual condição na emissora de TV.

A cena apresenta grande profundidade estética uma vez que as personagens conversam apenas com Cristal que, por sua vez assume o papel central no embate, mesmo direcionando a palavra apenas a Celso. O diálogo é interessante sob o prisma teatral já que mesmo sem direcionar suas falas a Fernandinho, o espectador consegue compreender as concepções assumidas por Cristal em relação a desmentir a notícia do hospital.

A cena também se apresenta de maneira dialética uma vez que Celso, ao contrariar seu pai num embate na esfera pessoal, o representa paralelamente no âmbito profissional – suas falas são ao mesmo tempo uma negação das convicções tradicionais de seu pai que não permite a reunião estudantil, e a oposição de Cristal perante o desejo de Fernandinho de que ele desminta (ou minta) sobre a notícia que envolve o hospital. Com isso, a noção de resistência que transpassa a cena toda existe apenas no filho, provavelmente isso ocorra para sublinhar a decadência de Cristal perante sua vida e acentuar que a personagem não se apresenta de maneira a superar sua crise pessoal.

Em meio aos intensos conflitos com seu pai, Celso logo percebe que ele desistiu da vida, e, assim como sua mãe, também se vê de mãos atadas para ajudá-lo, ou seja, o filho compreende que tal situação faz parte de um processo de escolha de Cristal e vê-se impossibilitado de realizar algo concreto que possa colaborar para que o jornalista pense de maneira diferente. Diante de tal circunstância o filho dirige uma severa crítica ao seu pai, dizendo:

... é duro, mãe, mas é batalha mesmo, a vida virou uma guerra campal... não dá prá cuidar de quem larga de mão, não... eles desistem aos gritos, convidando todos para um grande torneio da impotência, fascinados e superiores com a estranha sensação de não precisar mais viver... e pai ficou aí alvejado... é triste, mas deixá-lo... coração despedaçado, olho cheio de areia... mas deixá-lo... em frente... (VIANNA FILHO, 1969, p. 38).

A relação com Celso colabora ainda mais para Cristal se ver diante de uma situação de completa solidão e desajuste com o mundo. Uma solidão calcada por uma busca desenfreada da personagem em viver intensamente seu sofrimento. Cristal não foi desamparado por seus entes, pelo contrário, escolheu ficar só e, em certa medida, escolheu também sofrer. Celso enxerga essa posição assumida por seu pai como um aspecto egoísta de sua personalidade. Em suas palavras:

Sofre porque não é mais capaz de sofrer como todo mundo, sofre porque está se lixando... sofre porque não pode mais lutar, sofre porque só lhe restou a

originalidade de comportamento e o sarcasmo (VIANNA FILHO, 1969, p. 40).

Independentemente da maneira como Cristal lida com sua situação ou como as outras personagens se relacionam com ele, é fato concreto que ele sofre muito com a impossibilidade de alterar seu *status quo* – que envolve desde o descontentamento com sua condição de trabalho, passando pelas relações sociais e afetivas com seus amigos e familiares. Esse desajuste total com a vida leva a personagem a tentar o suicídio. Numa cena que assume o ápice emocional da trama, Cristal prepara uma gravação “testamento” após misturar remédios com álcool – o que lhe permite ter algumas alucinações como conversar com Deus.

O tom emocional ocorre por meio de um monólogo no qual a personagem avalia a existência humana e reflete sobre sua trajetória de vida. Para isso, Cristal usa como metáfora a saída de campo do time do fluminense – fato que enriquece poeticamente a cena, ainda mais por intercalar suas falas com o hino e com canções que enaltecem o time, uma vez que abordam a noção de vitória e de esperança.

Essa cena confirma a posição de derrota de Cristal – que deixou de lutar contra todos os aspectos que lhe afligiam e percebeu que o problema não estava em tudo, mas em si próprio e na sua forma de enxergar o mundo. Ao mesmo tempo em que o suicídio representa também a tomada de consciência, pois somente nesse momento Cristal percebe a origem – interna – de suas inquietações.

Carmelinda Guimarães (1984) destaca a importância do título da peça que remete ao fato histórico do dia 09 de novembro de 1938 - intitulado *A noite de Cristal*. Segundo a historiografia nazifascista a noite recebeu esse título por marcar o início do antissemitismo¹¹ – caça ao judeus – por parte dos alemães. O fato histórico envolve as perseguições aos indivíduos pelo sistema, assim como a derrota dos judeus perante o sistema nazista. A peça de Vianinha também aborda a perseguição do sistema sob o indivíduo (Cristal) e sua derrota.

Vianna Filho faz uma opção dolorosa para sua personagem principal. O suicídio de Cristal não foi concretizado pela chegada de Fernandinho – o que se torna bastante irônico, uma vez que este foi responsável pela demissão do jornalista, assim como também foi responsável por agravar o descontentamento de Cristal com seu emprego e, conseqüentemente, com uma parte significativa de sua vida. O aspecto irônico se intensifica ainda mais pelo fato do jornalista

¹¹ É o termo usado para designar a caça aos judeus pelo Governo nazista. Após a Primeira Guerra Mundial a Alemanha sofre como punição a perda de parte de seus territórios para a Polônia – cuja a maioria dos seus habitantes era judia – justificando assim as noções revanchistas contra esse povo.

ser socorrido e atendido pelo Hospital Amadeu Tibiriçá – aquele envolvido na denúncia noticiada por Cristal.

Assim como Fernandinho, Lise também sentiu uma premonição em relação ao estado de saúde de Cristal. Isso pode ser encarado com algo positivo já que representa uma sintonia entre as diversas personagens e Cristal, como uma maneira de reforçar o carinho e a amizade por eles construídas. Para Damasceno (1994) a insistência e a fidelidade das diversas personagens em relação ao jornalista ficam artificiais por demais, uma vez que o comportamento e a forma como trata os outros não fazem jus a tantos cuidados. No entanto, seu carisma parecer justificar o cuidado de todos por ele.

No desfecho da peça ocorre um salto temporal de mais de seis meses. Cristal recebe a visita de Fernandinho na rádio (seu atual trabalho). Agora ele apresenta um programa na madrugada intitulado *Bola de Cristal* que mistura música com pensamentos exotéricos misturados com aspectos do pensamento místico oriental, numa pequena rádio. O diretor de televisão ressalta como o locutor ainda é amado por todos, mesmo aqueles que estão longe fisicamente como seus amigos da época em que trabalhava na TV.

Cristal durante toda a trama assume o papel de destaque. Mesmo com todos os seus defeitos, ele desperta a empatia no público que o acompanha com sua torcida (inválida) para superar seus problemas e sair da crise existencial. A luta por sua integridade é acompanhada por todos como se fosse algo que perdeu temporariamente, ou seja, é difícil elaborar o seu perfil como mal caráter – mesmo que em alguns momentos aja de tal maneira. Dessa forma, pode-se pensar em Cristal como um herói derrotado, como outras personagens criadas por Vianinha, como Souza de *Nossa Vida em Família*. O fato de ser salvo por Fernandinho, como retratado acima, torna impossível qualquer tentativa de transformar a personagem em um herói. Cristal pode ser interpretado como um anti-herói.

A condição final da personagem contrasta com sua vida, ou seja, o desfecho contradiz em todos os aspectos a vida inicial de Cristal. Ele vivia rodeado de pessoas que alimentavam seu ego e seu caráter narcisista – passava noites num bar com pessoas que se detinham a ouvir suas histórias; em casa mantinha uma relação superficial com sua esposa e seu filho. Na esfera profissional ocupava um lugar de destaque na mais famosa e cobiçada bancada de telejornalismo. Posição contrária a que ocupa agora sendo locutor de uma pequena rádio, num horário com pouca audiência (04:30 da manhã). Além disso, fica evidente a condição da personagem que vive solitariamente.

Como foi dito anteriormente, Cristal foi um apelido dado por causa da qualidade vocal do jornalista. Maria Silvia Betti (1997) apresenta mais uma visão simbólica do apelido da

personagem principal. Para a autora o nome Cristal pode também ser compreendido como uma simbologia da própria televisão, ou seja, representa a transparência límpida da TV como um meio de se enxergar a “realidade”.

Contudo, pode-se pensar por meio do desfecho da peça que esse apelido representa também um material muito delicado e frágil – uma vez danificado, torna-se irrecuperável. Fato que permite certa analogia com a condição da personagem que teve sua integridade destruída, sendo impossível qualquer tentativa de reconstrução e justificando assim sua condição final.

Cristal não é apenas uma vítima do sistema capitalista – materializado nas emissoras de TV que exige todas as hipocrisias em função do lucro e impossibilita o desenvolvimento de sua criatividade. Ele é também uma vítima de si mesmo e isso o leva à decadência. Para Marinho Azevedo, em matéria publicada no jornal *O Globo* em 12 de setembro de 1976, ao analisar aspectos da montagem da peça por Gracindo Jr. diz:

Cristal é também vítima de si mesmo. Da mesma maneira que o destroem, ele se destrói. Sua impotência sexual é um dos aspectos de sua inapetência pela vida. Ele não quer mais viver. E isso é que acho que Gracindo Jr. não soube mostrar. O que nos apresenta é a história, diria quase que a caricatura, de uma injustiça. E o faz com uma superficialidade que o texto não merecia. Saiu um espetáculo brilhante. Bem feito a ponto de não ser possível recusá-lo como um todo, pois tem qualidades de sobra. Mas, como todas essas qualidades, saiu um espetáculo fácil. No qual o próprio brilho serve para driblar as dubiedades do caráter do herói, que Vianna teve agilidade bastante, durante todo o decorrer da história, para nunca apresentar como herói

Segundo a crítica, a montagem realizada por Gracindo Jr. tirou de Cristal a responsabilidade por sua condição decadente, simplificando a história a uma caricatura que não corresponde à complexidade da personagem e nem da trama. Dessa forma a culpa passa a ser total do sistema adotado pelas emissoras de TV e isenta a personagem de sua cooperação para sua posição final. Existe um descompasso entre a obra dramaturgica e o espetáculo, pois a forma como Cristal foi construído por Gracindo Jr., segundo Marinho Azevedo, teria simplificado toda a complexidade desenvolvida por Vianna Filho para não transformar o jornalista em um herói.

Uma das grandes qualidades da peça – e marca registrada da produção de Vianna Filho – é justamente a maneira como traduz algo extremamente complexo para uma linguagem comunicativa, simples e direta. A trama aborda um típico quadro de costumes, aparentemente simplório – o problema de um funcionário de televisão descontente com os mecanismos que

lhes são impostos. A cada quadro a peça expõe grande potencial reflexivo, assim como apresenta grande carga emocional.

A história de Cristal representa um retrato do Brasil durante os anos de 1970. Um país que vivia a expansão demográfica constante e em certa medida passava a valorizar o urbano em detrimento do rural, isso ocorreu em grande parte pela alimentação ideológica da televisão com o incentivo ao consumo desenfreado como substituição do vazio de informações e da falta de esclarecimento da população.

Nesse contexto jovens eram colocados no mercado de trabalho, equipados com novo código ético que contradizia os valores defendidos pela geração anterior. Essa juventude passou a ocupar a maioria dos cargos profissionais, fazendo muitas pessoas perderem seus empregos.

Nesse sentido, Cristal é representante simbólico de homens de meia idade com um intenso conflito: se adaptar as novas regras mercadológicas – que contradizem sua formação ética – ou permanecer fiel aos valores difundidos por sua geração. A escolha da personagem foi a mais dolorosa possível – não se adequar aos novos padrões – o que lhe gerou a marginalização profissional.

Para intensificar ainda mais a condição precária da personagem, os valores defendidos por Cristal, o colocam também numa situação solitária e de desespero perante sua impotência de superar os valores éticos que caracterizam sua condição humana. É justamente o esvaziamento da personagem que se acompanha quadro a quadro, com muita emoção. Vianinha nos convida a assistirmos de camarote a derrota de um homem que não consegue abrir mão de seus valores e foi engolido pelo sistema “chega ao fundo do poço”.

Capítulo 3- Corpo a corpo: a maturidade artística de Vianinha na construção da personagem Vivacqua

3.1. Na contramão da epidemia da originalidade: o Corpo a corpo de Vianna Filho

A Revista da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) publicou, em 1972, um texto de Oduvaldo Vianna Filho, intitulado - *O meu Corpo a corpo*, que consiste em uma pequena apresentação do seu monólogo *Corpo a corpo* (1970). Nele, o dramaturgo voltou a debater questões estéticas, anteriormente desenvolvidas em *Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém* (1968), e retomou a discussão com os artistas de “vanguarda”, ligados à contracultura, que se misturou com o movimento tropicalista. Na área teatral, em São Paulo, o destaque desse segmento se deu ao Teatro Oficina, e ao seu diretor José Celso Martinez Correa. O trabalho teatral do Oficina buscava superar os princípios de racionalidade, deixando o texto em segundo plano, e, nesse sentido, procuravam uma comunicação mais corporal. Essas ideias estavam embasadas teoricamente nas leituras de Antonin Artaud. Além disso, a proximidade com o Living Theater, de Nova Iorque, fez com que o grupo teatral optasse por caminhos ligados mais à performance, do que à dramaturgia (BETTI, 2012, p.181).

Eram por tais caminhos que os “vanguardistas” buscavam provocar o público ao romperem com a forma do teatro tradicional. Os artistas se conectavam com a plateia ao utilizarem recursos, por vezes, agressivos, tais como jogar objetos, ou a utilização provocativa da nudez e da sexualidade. Dessa forma, o Oficina causou grande impacto intimidativo na relação com os espectadores.

No Rio de Janeiro, a “vanguarda” era representada, principalmente, pelo Teatro Ipanema, cujos diretores eram Rubem Corrêa e Ivan Albuquerque. Eles se expressavam por meio de uma linguagem poética ligada ao existencialismo, com uma linha dramática mais próxima de um visual que representava, em última instância, a cultura Hippie.

Vianinha não acreditava na eficácia deste tipo de teatro. Como já foi dito nos capítulos anteriores, sua linha estética estava voltada ao nesta época ao realismo. De toda forma, ele utilizou a “vanguarda” como matéria-prima para a construção de algumas de suas personagens, como forma de reforçar a sua crítica. Um exemplo, é a personagem Vivacqua, em *Corpo a corpo*. Em suas palavras:

Quem vê o teatro hoje, feito a bofetadas, aos urros, desganhado, desdenhando a plateia, julgando o público, desafiando o espectador aos urros, meneios e nudez e sensualidade; quem vê esses espetáculos retorcidos, intransigentes, escarnecedores, nihilistas, elitistas, quem vê esse teatro e passa ao largo e trata-o como modismo passageiro, quem não se abala, se inquieta, se amedronta com esse teatro – não sabe o que está perdendo como conhecimento bruto de sua época, de sua realidade. Quem não vê nesse teatro a profunda solidariedade humana, perdeu a perspectiva de que as coisas não acontecem como nós queremos – principalmente nos momentos em que a história nos dá para prosseguir nos seus trilhos inúteis, mas os únicos conhecimentos sociais (VIANNA FILHO, 1972, p.29).

Vianna Filho, por meio de suas divergências estéticas e ideológicas, criou um rico material de análise para construir suas tramas. Nesse sentido, o dramaturgo buscou uma reflexão profunda sobre a contemporaneidade. Para ele:

Mas não posso deixar de tentar incorporar ao meu teatro essa sede de riqueza, de criatividade humana que esse outro teatro reivindica fortemente – o lugar da capacidade criadora do homem! Interessa-me muito nesse outro teatro a imperiosa necessidade de resposta que ele impõe. Responder, tentando descer realidade adentro com a maior profundidade possível (VIANNA FILHO, 1972, p.29).

Vianinha mostra que mesmo divergindo da “vanguarda” buscou dialogar com ela, e, por meio do debate travado, ele reafirma suas convicções – de que o realismo e a profundidade das personagens é o que, de fato, lhe interessa. Para o dramaturgo a forma experimental não é necessariamente mais eficiente, pois, para ele, a experimentação muitas vezes torna-se a prioridade do espetáculo se sobrepondo, por exemplo, à reflexão crítica.

Para Vianna Filho a linguagem teatral foi um meio para expor as lutas sociais causadas, em parte, pela materialidade histórica, e assim se difere extremamente da “vanguarda” que propõe o contrário, o abstracionismo. Desde o início de sua carreira como dramaturgo essa foi sua preocupação central. Com isso vê-se que Vianinha – nessa nova fase de produção pós- AI-5, reafirma sua posição estética política dizendo:

Não aceito, nesse tipo de teatro, sua sofreguidão pequeno-burguesa (a palavra pequeno-burguês está fora de moda, mas fica ela mesmo), sua visão deformada do teatro – não mais como componente de nossa vida espiritual, mas como um mundo separado, livre, aberto, não mais um meio fazer viver, mas um habitat, um lugar não de trabalho, mas de vida. Esta insuportável distinção entre artista e público: o artista, esse ser livre novo, e o espectador, essa pessoa de gravata e tudo (VIANNA FILHO, 1972, p.29).

Vianinha vê na vanguarda aspectos muito negativos. Os espetáculos vanguardistas, para ele, assumem um discurso pequeno-burguês ao adotar uma relação paralela – deslocada da vida

real. Para Vianna Filho de nada adianta criar um espetáculo com inovações estéticas se a comunicação não é direta para o público. Além disso, o dramaturgo aponta como os artistas de vanguarda subestimavam o público teatral portando-se como superiores. Com isso, Vianinha está reafirmando suas convicções artísticas e sociais do período anterior ao golpe civil-militar de 1964, principalmente do momento em que esteve ligado ao Teatro de Arena e ativo no CPC da UNE, ou seja, Vianna Filho insiste desde o início de sua trajetória artística que o teatro deve ter uma preocupação social e comunicar-se de forma clara com o público.

Para Maria Silvia Betti (2012) essa posição de reafirmação das concepções estéticas-políticas adotadas por Vianinha passa a partir desse momento a ser uma declaração de princípios do dramaturgo, e antecipa um pouco as convicções validadas num pequeno texto de abertura da peça *Rasga Coração* (1974) onde ele diferencia o novo do revolucionário. Para ele o novo não era genuinamente revolucionário, assim como o revolucionário não necessariamente possui algo de novo.

Esse pensamento do dramaturgo reflete diretamente na sua produção teatral. Juca de Oliveira, que interpretou Vivacqua, na montagem dirigida por Antunes Filho, realizou durante o processo de criação da personagem um “balanço” sobre as diversas frentes estéticas do momento, em um artigo intitulado “A epidemia da originalidade”, publicado na *Folha de S. Paulo* em 22/11/1971. Nele, o ator defende, assim como Vianinha, o realismo, ao dizer:

Quanto mais próximos tivermos chegado da realidade concreta, quanto mais tivermos entendido a dialética da moral aqui tratada mais próximo chegamos da linguagem correta. Se a linguagem for considerada velha ou nova pelos bastidores de coisas, pouco se nos dá ou dará. O fato é que a gente vem trabalhando nesse processo há anos, como se nos preparássemos para uma competição de puro sangue. E de repente os epidêmicos da preposição da originalidade a fim de equiparar as armas, nos desafiam para um concurso de “quem cospe mais longe”. Recusamos e repito continuamos na “nossa”, ou seja, na frente, na vanguarda (OLIVEIRA, 1971, p.8).

Oliveira (1971) direciona sua crítica, principalmente, às tendências estéticas londrinas e nova-iorquinas que propunham como linguagem teatral os happenings e a performance. Para ele a contracultura (chamada de “anti-cultura”) se tornou uma forma vazia ao não conseguir se relacionar de maneira mais direta com o público. Analisando de maneira mais profunda o ator, chega a afirmar que a própria “vanguarda”, mesmo depois de esgotadas as possibilidades de sua utilização prática, não consegue definir o que de fato ela buscava por meio de sua linguagem. Para ele:

A “anti-cultura” enfrenta problema semelhante ao da recém descoberta anti-matéria, que propõe o inconveniente de não poder ser acondicionada em recipiente de matéria. E acabei concluindo que o que mais tem atrapalhado o teatro brasileiro são as preposições. A ultra moderna criação “off stablishment” (fora do sistema) também está a carecer de recipiente, já que não lhe preocupam nem a lógica e nem a razão (OLIVEIRA, 1971, p.8).

A busca por uma nova linguagem foi vista, por Juca de Oliveira, como uma fuga da realidade. Para ele, a “epidemia da originalidade” pode ser traduzida por alienação, ou seja, o ator acredita que o “desconhecimento da realidade social” é responsável pela criação de espetáculos “vanguardistas” que se apresentam sem sentido, e que por isso a “descoberta” de uma nova linguagem torna-se incoerente, e, claro, sem definição. Neste sentido, Oliveira adota uma visão mais crítica do que Vianinha, uma vez que desconsidera o sentido político da “anti-cultura”. Em suas palavras:

O desconhecimento da realidade implica numa grande dificuldade em retratá-la. É como tentar retratar o desconhecido. O desconhecido – todos aprenderam quando pequenos – são os fantasmas, o bicho papão e a mula sem cabeça. Então a realidade é um fantasma. Logo, há que se descobrir uma linguagem familiar aos fantasmas. Isto é uma “nova linguagem”. Essa a razão da conjuração dos demônios, da ritualística sacerdotal e mística de que vem revestidas as últimas concepções da vanguarda teatral importadas pelos nossos jovens diretores viajados. Daí a visão caleidoscópica da realidade e do homem, a morte da imaginação e a glória da fantasia, a incapacidade de análise do imediatismo das soluções (OLIVEIRA, 1971, p.8).

A fala acima representa, de certo modo, a defesa do realismo crítico. Assim como Vianinha, Juca de Oliveira também compreende o realismo como a linguagem mais apropriada para se construir uma dramaturgia que analise com profundidade os aspectos de seu tempo. Para ele:

O difícil, o complexo, é analisar a realidade e ter coragem de (com o perdão da palavra) se inserir nessa realidade como ser humano classe média em questão. Analisá-lo como um vírus isolado numa lâmina de microscópio. Tarefa difícil, penosa, científica. Mais fácil seria observar o vírus pelos prismas de um caleidoscópio. Optamos pela lâmina porque queríamos estudar o vírus e não debochar da moléstia (OLIVEIRA, 1971, p.8).

Com isso existe grande sintonia entre o ator que, de certa maneira, representa o trabalho de montagem do espetáculo, e as convicções do dramaturgo. Oliveira aproveita seu texto para mostrar como acredita ser o realismo mais eficaz ao expor no palco a realidade, fazendo uma análise crítica dela. Assim, Juca de Oliveira está em acordo com Vianinha ao escolher observar a realidade pelo prisma do microscópio, ou seja, aproximado, localizado nos problemas pulsantes da sociedade. O caleidoscópio é uma alegoria eficaz ao abordar o “vanguardismo”, pois conforme se vira o aparelho imagens desconexas vão sendo formadas, que apenas sugerem conexões, tal como a observação de nuvens no céu.

Para o ator, Vianna Filho poderia ter escolhido para sua peça soluções românticas ou, até mesmo, maniqueístas. Bastava transformar Vivacqua em uma vítima do sistema ou num canalha que pactuasse com o capitalismo. Para ele, “Vianinha também poderia ter botado em suas mãos uma bandeira, uma enxada, um catecismo ou uma arma” (OVIVEIRA, 1971, p.8). Porém, ao optar pela forma realista lukácsiana, essas soluções tipificadas foram logo descartadas, pois não representam a complexidade da vida real. Sendo assim, Vivacqua torna-se uma personagem extremamente viva, com suas angústias e contradições.

3.2. Na sanfona de Gonzaga: da superfície à profundidade de Vivacqua

A ambientação de *Corpo a corpo* se dá numa sala de um apartamento, segundo indicação do dramaturgo, bem montado no bairro de Copacabana. As referências ao bairro carioca aparecem quando o personagem conversa com o radioamador e, dessa forma, a obra situa-se no Rio de Janeiro.

Além do radioamador, outra referência ao Rio de Janeiro aparece num momento de plena irritação da personagem Vivacqua, quando diz estar ensurdecidamente solitário como uma bateria de Padre Miguel. Vianinha se refere à Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel, uma das mais tradicionais do Rio de Janeiro, apresentando uma referência extremamente popular e, assim, aproxima a trama ainda mais ao ideário carioca.

O termo ensurdecidamente usado por Viva para caracterizar sua solidão explicita uma contradição, uma vez que normalmente o barulho está relacionado ao coletivo e não ao individual. Contudo, o silêncio, compreendido como barulho, torna-se muito incômodo para uma pessoa que está acostumada ao ritmo intenso das grandes cidades. No caso de Vivacqua, no decorrer da peça vamos conhecendo melhor o seu cotidiano e sua história, mas desde as primeiras movimentações já sabemos que sua vida é muito agitada, principalmente pelo seu trabalho em uma agência de publicidade.

Voltando à ambientação cênica, o apartamento da personagem principal possui basicamente todos os instrumentos necessários para que ele consiga manter contato com o mundo externo. A escolha de Vianna Filho em mostrar a história por meio da perspectiva de Vivacqua, que pode ser considerado um ótimo achado formal, faz com que ele estabeleça contato com outras personagens que não são vistas pelo público. Quase todos os utensílios que compõem o cenário servem como meio de comunicação entre Vivacqua e outras personas, como é o caso do telefone e do aparelho de radioamador.

O telefone torna-se essencial para o desenrolar da trama, pois, por meio dele, a peça se desenvolve, uma vez que a relação de Viva com as outras personagens acontece principalmente pelo uso de ligações telefônicas. Desde a primeira ligação, e durante o espetáculo são realizadas diversas, pode-se notar a importância desse artifício tanto para conhecer as pessoas que fazem parte do cotidiano do publicitário, quanto para compreender a própria história de vida de Vivacqua.

A estrutura formal adotada apresenta grande relevância, pois o fato de Vivacqua relacionar-se com outras personagens por meio do telefone configura-se em um caráter inovador no que tangencia a forma adotada, o monólogo. Ele faz a opção pelo drama, que neste caso se sintoniza com as ideias estéticas de Lukács. Uma das qualidades da peça está justamente na narrativa que é apresentada de maneira gradual, ou seja, a personalidade de Vivacqua é mostrada aos poucos, conforme a trama se desenvolve, até atingir sua mais profunda intimidade. Com isso, pouco a pouco a personagem vai se mostrando cada vez mais humana e viva, ao expor seus conflitos psicológicos e suas contradições. Para Vianinha:

Corpo a corpo não é uma experiência nova. É tradicional. Mas a sensação de ir tirando pedaços e pedaços de sua superfície para chegar mais e mais até sua intimidade, seus núcleos, foi meu propósito. A torneira da razão. O nunca acabar de relações que dão ao indivíduo, tiram-lhe a razão, trocando sempre, formam nova síntese, desbordam de novo. Uma sanfona de Luís Gonzaga, esticando, tocando, tocando sempre (VIANNA FILHO, 1972, p.29-30).

A forma escolhida para intensificar e desvendar a complexidade de Vivacqua foi o monólogo. Segundo Pavis (1999) “o monólogo dirige-se em definitivo diretamente ao espectador, interpela-o como cúmplice e voyeur-“ouvinte” (PAVIS, 1999, p.248), entretanto, se pode notar que a peça configura-se em monólogo pelo fato de haver, apenas, um ator em cena, mas ele não se dirige diretamente ao público, tal como descrito por Pavis. Vivacqua não age, ou fala, para o público e a plateia não desenvolve uma relação de cumplicidade com a

personagem, pois não há esse pacto da parte de Viva. Além disso, a todo o momento é possível perceber a reação de outros personagens, (por meio das conversas pelo radioamador e telefone, e até por telegramas) ainda que eles não estejam fisicamente presentes.

A peça se desenvolve por meio das angústias de Vivacqua, frente a seus problemas e das conversas que estabelece com as outras pessoas. A forma monólogo reforça o olhar de Viva sobre os problemas que enfrenta. Segundo Vianinha:

CORPO A CORPO não é nenhuma experiência importante. Mesmo porque é um monólogo e a técnica do monólogo (ainda não sou capaz de outra), para não picotar a paciência do ilustre auditório, tem que ser muito condensado, muito causa-consequência acontecendo a cada momento. Mas volto a deixar claro que as experiências formais são decisivas para o teatro brasileiro (VIANNA FILHO, 1972, p. 30).

O autor enxerga um lado negativo do monólogo, ao pontuar que, na tentativa de não deixar a obra cansativa, o texto precisa ser mais condensado. As ações se pautam na relação constante de causa e consequência, com o objetivo de tornar o espetáculo mais dinâmico. Para tanto seu monólogo apresenta personagens que não aparecem fisicamente em cena mas que colaboram para a compreensão da trama e, mais especificamente, ajudam a conhecer a trajetória de Vivacqua.

No caso de *Corpo a corpo* Vivacqua poucas vezes assume o tom de monólogo propriamente dito, conforme a definição de Pavis. A personagem fala muito ao telefone e continua as conversas depois de desligá-lo, briga com a noiva e com os vizinhos, fala no radioamador sozinho e com um velho boliviano, dessa forma a peça adquire uma dinamicidade, uma dramaticidade, e os diálogos se tornam intensos e vivos.

Sobre a forma adotada pelo dramaturgo na peça, Gilberto Braga escreveu, no jornal *O Globo* em 30/03/1975, algumas reflexões sobre a opção de Vianinha quando escolhe o monólogo para contar a história de Vivacqua. Para ele essa opção estética é significativa, pois representa não apenas a força e complexidade da personagem, mas também contém o desabafo do dramaturgo. Na opinião de Braga, existe grande compatibilidade entre os dois, criador e personagem, tanto nas falas em que aborda a luta travada contra sua própria classe social, quanto no desajuste entre ação e pensamento.

Ao mesmo tempo em que sintetizava todos os conflitos básicos da obra de Vianna, “Corpo a Corpo” é um belo exercício de dramaturgia. Um monólogo em que o autor soube evitar a habitual redundância das peças-desabafo com um total domínio de técnica, sem perder a emoção, presente em cada fala do personagem único, porta-voz do escritor e, até certo ponto, autobiográfico (BRAGA, 1975, s/p).

No caso de Vivacqua existe uma constante inquietação com sua própria classe social, principalmente por enxergar que seu trabalho, como publicitário, colabora para a alienação social ao incentivar o consumismo. A personagem, ao longo da trama, passa a ver que os objetos que possui apenas criam a ilusão de um crescimento social. Porém, ele não consegue mudar seu status quo, ou seja, existe um descompasso entre a sua ideologia e sua ação concreta.

Vianinha também se apresenta, neste contexto, em desajuste com sua classe. Ele critica constantemente a classe média por meio de suas obras, mas, à semelhança de Vivacqua, não consegue alterar seu modo de vida, fato que tem relação também, claro, com o momento histórico ditatorial. Vianna Filho não consegue, por exemplo, deixar de trabalhar na televisão, mesmo sabendo que ela está vinculada ao governo militar e é, em essência, símbolo do capitalismo. As semelhanças com Vivacqua se dão também pela falta de sintonia entre sua ação e seu pensamento, principalmente no período posterior ao AI-5, pois a ação teatral ficou prejudicada pela intensificação da censura, dificultando, cada vez mais, a teatralização de suas ideias.

Gilberto Braga indo ao encontro dos escritos de Norma Couri (1975), afirma que em seu monólogo Vianinha soube evitar a redundância, típica de peças feitas por um único personagem, com um total domínio de técnica, mas sem perder a emoção. Para Couri, o humor adotado na peça é responsável por transformá-la em uma ação cênica mais dinâmica, ao dizer:

E, depois, o humor de Vianinha é incrível, ele debocha do seu próprio sofrimento (ele estava morrendo e ainda escrevia comédias). Por isso, quando o personagem se confronta com sua dor, ele dá a volta. E só consegue suportar o conflito, a tensão do seu corpo a corpo porque brinca com isso a toda hora (COURI,1975, p.13).

O humor colabora para intensificar o drama da personagem ao mesmo tempo em que traz certa leveza à peça, principalmente quando Vivacqua se apresenta de forma patética. A comicidade serve como um artifício que torna o espetáculo mais descontraído, demonstrando a preocupação estética do dramaturgo. Com isso, fica evidente o cuidado de Vianinha em construir um espetáculo que faça o público se divertir, mas essa característica não apaga as angústias de Vivacqua. Aqui pode se notar, novamente, a proximidade com Georg Lukács (1964), que propõe a existência do conteúdo político com algum encantamento nas obras artísticas. Esse encantamento serve para intensificar a análise do espectador sobre a realidade, e não um envolvimento restrito apenas à trama.

Desde 1965, Vianna Filho junto com Ferreira Gullar refletiram sobre o conceito de realismo crítico e de certa maneira inseriram em seus discursos a noção de encantamento. Para eles, as obras teatrais devem conter certa diversão, ou seja, os espetáculos que são essencialmente políticos devem passar suas mensagens sociais, com grande preocupação estética. Possivelmente essa relação é fruto da dura autocrítica realizada pelos artistas durante o CPC da UNE. Eles se acusavam de não desempenhar uma reflexão estética, alegam ter se preocupado exclusivamente com as questões políticas. Fato não verdadeiro – basta analisar as produções do Centro Popular de Cultura para compreender que as obras têm grande valor estético.

O conceito de encantamento deseja atingir um justo meio entre o épico utilizado por Brecht e o desenvolvimento psicológico de Stanislavski. Dessa forma, os artistas incorporam aspectos sociais – usando a forma épica para evidenciar suas críticas políticas e, ao mesmo tempo, importaram a maneira aprofundada de criação de personagens de Stanislavski para compor suas personagens – buscando maior realismo.

O humor de *Corpo a corpo* assume posições contraditórias, ao mesmo tempo em que serve como um artifício estético impondo um ritmo mais dinâmico, atribui certa acidez à personagem que, por vezes, assume um tom de agressividade. Entretanto, por outro o lado, algumas situações cômicas são indicadoras de certa infantilidade de Vivacqua, como os trotes ao telefone:

Alô? Seu Macieira está? É o seu Macieira? As maçãs já estão maduras, seu Macieira? Ir prá onde? Ora, ora, ora, seu Macieira, o senhor tem ciência que isso que o senhor me disse é baixo calão? (DESLIGA. MORRE DE RIR. DISCA) Alô? Boa noite minha senhora, desculpe o adiantado da hora, mas é que eu achei um pênis na rua, a senhora quer verificar se não é do seu marido? (VIANNA FILHO, 1970, p.27).

O humor, adotado nesta passagem, contém certos aspectos que se aproximam da cultura popular, principalmente, das comédias de rádio. Porém, a comicidade de Vivacqua não segue essa linha durante toda a peça, muitas vezes a ironia e o sarcasmo assumem o tom principal. Isso ocorre, principalmente, quando ele contempla sua classe social ao falar das consequências geradas por seu status profissional. Sua posição enquanto publicitário possibilita uma vida confortável financeiramente, além de permitir o relacionamento com diversas mulheres.

Em algumas passagens o cômico sai de cena para dar lugar, apenas, ao sarcasmo e à ironia, como quando, por exemplo, Vivacqua conta para a sua noiva Suely detalhes de suas

relações com outras mulheres. A confissão de suas traições se dá num momento de crise e atinge diversos níveis da sua vida íntima e social. A crise afetiva ocorre pelo fato de estar noivo, mas sem convicção das probabilidades de sucesso no casamento. As falas de Suely mostram que essas discussões ocorrem com certa frequência.

Dessa forma, o problema vivido pelos noivos traz à tona outro aspecto da personalidade de Vivacqua, a questão do machismo. A maneira como se relaciona com diversas mulheres, ao buscar apenas prazer sexual com relações sem envolvimento sentimental, sublinha sua visão machista, ou seja, procura evidenciar essa característica ao elencar numa lista o nome das mulheres com que se relacionou sexualmente. Outro lado dessa situação é o fato de muitas mulheres se relacionarem com Vivacqua em troca de um papel em seus filmes, como é possível verificar no trecho abaixo:

Você não pode imaginar como ela é quente numa cama, como se entrega; elas pediam prá entrar nos filmes que me deixaram fazer e eu dormi com todas, todas, todas; pra entrar nos filmes que eu fiz com aquelas máquinas velhas, tomando sol no meio da rua, com o cliente me enchendo o saco do lado, tem que dar prá mim. Lembra aquela que eu te apresentei, a Cecilinha? Pois é, tinha acabado de sair com ela daqui... (SUELY DO OUTRO LADO CHORA SENTIDA) (...) (VIANNA FILHO, 1970, p. 5)

Após a briga com a noiva, a fim de superar sua carência sexual, Viva telefona para Soninha, uma das mulheres com que se relacionou. A forma como ele trata a moça reforça a ideia sexista da personagem. Soninha aparece como objeto sexual, principalmente ao declarar para ela qual é sua posição na lista das mulheres com quem dormiu, além de ser extremamente rude na forma de marcar um encontro. Cabe reproduzir sua fala quando diz:

Soninha? É o Viva. Olha, você é a quarenta e sete, sabia? Vem cá, quero dormir com você, você chora, eu me morro, vem. Vou muito bem, vou largar tudo, vou fazer o que eu quero agora! (VIANNA FILHO, 1970, p. 07).

A explosão sentimental de Vivacqua teve como estopim o descontentamento com sua profissão. Um descontentamento gerado, por um lado, pelo fato de Viva não ser mais chamado para fazer filmes. Essa situação leva a personagem a rever sua profissão, pois, como dito anteriormente, ele é um publicitário que cria filmes de propaganda para incentivar o consumo. Sua crise profissional tem como “vertebra” o fato de Vivacqua ser um homem de esquerda que foi trabalhar como porta-voz do capitalismo. Neste sentido, Viva assume o papel de agente alienador ao ressaltar a importância de objetos que muitas vezes não são essenciais, ou seja, sua função é fazer com que as pessoas acreditem que os diversos utensílios são imprescindíveis

para sua felicidade. Seu maior orgulho profissional foi a produção de um merchandising de produto de limpeza, a Cera Lemos.

Desta forma, Vianna Filho abordou, novamente, o conceito marxista de fetichismo da mercadoria, mas de outra forma. Para Betti (1997), em *Corpo a corpo*, ao contrário de outras obras como *A mais-valia vai acabar*, seu Edgar, a perspectiva adotada foi a do agente alienador, ou seja, daquele que colabora para que o produto seja visto de maneira diferenciada. Sob esta ótica o publicitário tem a função de convencer os clientes que determinada mercadoria não exerce apenas a sua função prática, ela também possui certo glamour que a torna diferente das marcas dos outros fabricantes. Vivacqua define seu trabalho dizendo:

Propaganda é isso, uma corrida desesperada de todo mundo pra vender cenários e humilhação... sou pago pra não tomar conhecimento do povo, jogam luxo nos olhos dele... sou pago pra provar pra ele que uma geladeira é um ser superior... que uma loja é um templo onde se dá a multiplicação dos liquidificadores... quem não tem uma bateadeira de bolo não entra no Reino dos céus... a gente fica tão metido dentro daquela agência (VIANNA FILHO, 1970, p.03).

No contexto vivido no Brasil, durante o governo Médici, a publicidade tornou-se um artifício consistente para as indústrias angariarem novos clientes. Houve um incentivo, gerado pelas políticas públicas, ao consumo de bens duráveis. Com o chamado Milagre econômico, principalmente, as classes médias tiveram acesso aos produtos duráveis e passaram a confiar num verdadeiro crescimento social. Sendo assim, o Governo, com o apoio popular, utilizou a publicidade para divulgar slogans, tais como: “Brasil ame-o ou deixe-o”. Essa situação vivida pelo Brasil provavelmente foi motivadora para Vianna Filho criar a personagem Vivacqua como um homem ligado à produção de propagandas. É possível que essa criação também se aproxime, enquanto uma reflexão, do seu trabalho na TV.

A crise de consciência vivida pela personagem se dá por conta do anúncio, logo no começo, feito por sua noiva, de que seu colega de trabalho Aureliano será demitido. Segundo Vivacqua foi seu colega quem lhe ensinou o ofício da publicidade. Para ele a provável demissão do colega demonstra a falta de ética da empresa, que não considera toda sua trajetória de trabalho.

Não consigo deixar de pensar no Aureliano... aquele gordo... deu tanto lucro pra aquela agência que... “papai-mamãe, diz papai-mamãe” me ensinou... transformou filme de publicidade nesse país... foi o primeiro que falou que publicidade de produto estrangeiro tem que ser controlada... (VIANNA FILHO, 1970, p.04).

O motivo de Aureliano estar prestes a ser demitido foi provavelmente o fato de ter sido um dos primeiros a afirmar que os produtos estrangeiros deveriam circular em menor quantidade nos meios de divulgação. Neste aspecto Vianinha aproxima a temática de *Corpo a corpo* com a proposta nacionalista difundida pelo PCB. Na ficção existe um ideal nacionalista, nos publicitários, que defendem a produção publicitária nacional em detrimento dos filmes estrangeiros. Dessa forma, a luta anti-imperialista aparece, mesmo que de maneira amena. A revolta de Vivacqua demonstra a sintonia com as ideias de seu colega, e assim fortalece o discurso nacionalista.

O realismo crítico lukacsiano propõe que as ideias políticas contidas nas obras de arte sejam discretas, ou seja, não devem ser o foco principal da trama. Dessa forma, Oduvaldo Vianna Filho consegue imprimir sua noção política nacionalista, sem que ela assuma lugar de destaque, mas mesmo assim torna-se pauta das ideias apresentadas na peça.

A possibilidade de Aureliano ser demitido pode ter sido compreendida por Vivacqua como um movimento cíclico, ou seja, poderia representar o seu futuro. Viva consegue enxergar que para a empresa não importa sua trajetória exemplar, e os funcionários apenas devem exercer suas funções de maneira submissa sem contestar os caminhos propostos pela agência. A compreensão dessa situação também gera a angústia sofrida pela personagem.

Para Maria Silvia Betti (1997) a fidelidade ao Aureliano assumiu proporções gigantescas, pois Vivacqua deve lealdade não apenas ao amigo, mas a si mesmo e “a todos os que ele agora é capaz de reconhecer no pólo oposto da produção, trabalhando nas linhas de montagem de produtos que talvez nunca possam consumir” (BETTI, 1997, p.251). Ao reconhecer sua própria identidade, a personagem passa a conhecer também o proletariado. E, assim, passa a adotar em seu discurso a voz dos trabalhadores.

É nesse processo que Viva ganha consciência da alienação a que está submetido. Ele percebe isso, e afirma ter mudado sua conduta ideológica, se primeiro estava disposto a lutar para modificar a concepção de publicidade que, de certa maneira, privilegiava a propaganda estrangeira, agora disputa com seus colegas para fazer filmes de produtos nos quais ele mesmo não acredita. Em suas palavras:

Sabe o que é? ... estou correndo feito desesperado prá conseguir fazer filmes de cebola... e faz três anos... eu tinha apetite maior, eu queria ser... tinha apetite maior, mais muito mais... mesmo na publicidade... tinha gana de lutar... regulamentar esses estrangeiros (VIANNA FILHO, 1970, pp. 14-15).

Ao mesmo tempo em que incorpora em seu discurso a fala do proletariado, Vivacqua rejeita qualquer hipótese de se tornar parte do povo. O medo que gera a recusa ao proletariado

foi concebido no momento em que ele se descobre dialeticamente enquanto agente alienador e alienado. Vivacqua é responsável por introduzir, nas pessoas, concepções estimuladas pelo mercado, ao incentivar constantemente o consumismo. Porém, dentro da publicidade se torna alienado ao lutar para criar filmes desinteressantes, tais como realizar propaganda para fortalecer o consumo de cebolas. Sobre a recusa ao proletariado, Vivacqua diz:

Não quero ser povo... eles não têm telefone, só têm televisão pra ver, andam nas ruas, ruas estão muito cheias... quero minhas regalias... ar refrigerado... ar refrigerado é decisivo... não quero ser povo, não... já não tenho idade para sacrifício e esperanças (VIANNA FILHO, 1970, p.11).

Para Leslie Hawkins Damasceno (1994) a diferença, na argumentação de Vivacqua, entre ele e o povo, se dá por meio dos objetos que possui. Em sua autoafirmação, ele se sente superior aos outros por possuir um telefone que o torna, em sua concepção, responsável por sua expressão. Ao contrário do povo que permanece, apenas, receptor de imagens por meio da televisão, ou seja, o povo, para ele, não é capaz de se expressar, pois assume uma postura passiva ao receber as informações daqueles que detém os meios de comunicação.

A percepção de sua alienação é transformada em medo e repúdio ao próprio proletariado que passou a defender em seu discurso. Aqui fica marcada outra característica do realismo crítico de Lukács que é a noção da dialética, pois, segundo este pensador, esta deve ser utilizada para se chegar ao conhecimento. Para Georg Lukács (1964) as situações contraditórias devem despertar, por meio da análise, a tomada de consciência, ou seja, a dialética serve para cada pessoa optar por um dos lados apresentados ou, até mesmo, atingir o justo meio.

Dentro da agência, Vivacqua mudou de cargo, ocupa agora a função de revisor dos filmes prontos, sendo que antes era roteirista de filmes de propaganda. Dessa maneira, o trabalho criativo fica para um segundo plano, fato que gera dois problemas para ele. O primeiro de ordem prática, a personagem deixou de ganhar as comissões, ou seja, nos últimos quatro meses, em detrimento do novo cargo, teve uma redução salarial. O segundo mais profundo envolve aspectos psicológicos, pois Viva foi afastado do trabalho criativo, deixando de ser reconhecido por suas produções.

Essa mudança de função foi responsável por intensificar o descontentamento com a profissão. Vivacqua vive entre fazer o trabalho, sem questionar sua função, e abdicar o seu lado criativo, ou abrir mão da publicidade e se dedicar ao projeto autoral como diretor e roteirista de cinema. No ápice da sua angústia Viva chega a ameaçar deixar tudo para voltar a se dedicar à sociologia. Isto posto, fica mais claro o motivo de tamanha revolta com sua função, a formação em sociologia faz de Vivacqua um homem com uma visão social mais aguçada.

É justamente nessa linha tênue que Vianinha constrói, aos poucos, sua personagem. Vivacqua sente-se impotente perante seus problemas, pois não consegue verdadeiramente assumir uma posição concreta. Simbolicamente o dramaturgo utiliza a ânsia de vômito, sentida pela personagem, como um ato repulsivo contra o sistema que o prende e, ao mesmo tempo, o impede de agir. O nojo, o medo e a repulsa sentidos são materializados na ânsia de vômito. Sobre isso cabe reproduzir um trecho da fala de Vivacqua.

Não quero ver gente e as suas gravatas, não quero e muito prazer! Muito prazer! Me diz como é que podem fazer isso com o Aureliano? Querem botar ele na rua assim vai, vai, vai... Aureliano me ensinou a dizer “papai-mamãe, papai-mamãe”! Ânsia de vômito, entende quando o estômago embrulha assim? Sabe quantos estômagos eu tenho? Um só? Quando Deus expulsou o homem do paraíso arrancou todos os estômagos dele; deixou um único e violáceo estômago, vai por aí, infeliz, com um estômago só pelo mundo (VIANNA FILHO, 1970, p. 01).

A angústia vivida pela personagem torna-se cada vez mais intensa. O seu descontentamento com o mundo deixa-o sem saber como agir. Oduvaldo Vianna Filho reconhece a complexidade do problema enfrentado por Vivacqua, ao dizer:

Eu não sei o que faria se estivesse no lugar de VIVACQUA, o personagem de CORPO A CORPO. A sua falta de saída é objetiva, seja ele bom, mau, médio caráter. N caráter. As armas que ele sabe usar bem, as armas que lhe dão objetividade no mundo, que lhe dão referências, as armas que ele utiliza e através das quais ele é ser humano, é ser social, são as armas de um jogo que ele detesta (VIANNA FILHO, 1972, p. 30).

A reação de Vivacqua, ao perceber que está sem saída, torna-se extremamente agressiva. Ele assume essa característica com todos a sua volta. Humilha Suely ao relatar suas traições e, utilizando do sarcasmo, brinca com seu nome dizendo que não pode se casar com uma mulher que tem nome de ricota. Sob o efeito de álcool e drogas discute com vizinhos e faz telefonemas anônimos com conteúdo obscenos, além de telefonar para seus superiores com tom ameaçador.

Toda a ação cênica acontece na madrugada. As ligações feitas pela personagem evidenciam que o mesmo não se constrange com o horário em que as realiza. Viva age instintivamente, sem pensar nas consequências. O público acompanha uma noite de Vivacqua, a noite em que ele decide enfrentar tudo – suas angústias, fraquezas, problemas no trabalho, com a noiva etc.

Dentre os telefonemas, Vivacqua liga para a sua família. Ao conversar com seu tio, a personagem fica sabendo do grave estado de saúde de sua mãe. Esse contato evidencia a distância entre ele e seus familiares, e sabe-se que ele nem ao menos abriu os telegramas

enviados por sua mãe que lhe informavam seu estado. O descaso familiar demonstra como Viva deixou em segundo plano sua relação familiar em detrimento de seu trabalho e da vida que passou a ter. O abandono familiar evidencia também o afastamento de sua origem humilde no Sergipe, e sua mãe é a representação desse passado que ele tenta esquecer.

O contato com a família demonstra que para a personagem o trabalho se tornou prioritário, se sobrepondo sobre as demais relações, incluindo, neste sentido, a própria família. Vivacqua aboliu todas as formas de comunicação com seus parentes, inclusive, com sua mãe. A justificativa utilizada por ele de que o trabalho consome grande parte do seu tempo, pode ser questionada.

A forma banal como Vivacqua utiliza o telefone pode servir para reforçar a ideia de que o abandono familiar é sua opção, uma vez que, assim como telefona para os outros, poderia ligar para seus familiares. Não se pode desconsiderar, totalmente, sua justificativa, pois é nítido que sua vida profissional é intensamente agitada, e que a agência exige grande comprometimento, mas essa argumentação se torna fraca ao pensar que um telefonema não toma muito tempo.

A construção estética em *Corpo a corpo* é feita de modo que os atos da personagem vão se construindo dialeticamente, ou seja, durante toda a história as ações de Vivacqua vão se contrapondo. E, assim, as ligações realizadas para sua mãe ilustram bem essa noção. Num primeiro momento, ele afirma “diga a rainha que eu vou voltar” e, depois, em outro telefonema “minha mãe querida, não posso mais voltar”.

A comunicação com a família se dá na figura de um tio, já que a mãe de Viva está internada para realizar uma cirurgia. A fala dela aparece por meio da correspondência que o filho abre somente após saber do estado físico em que sua mãe se encontra. Na carta fica evidente como sua mãe não o abandonou, mesmo longe, acompanhou sua trajetória profissional que, para ela, se tornou um motivo de orgulho. Assumindo a mesma posição, Aracajú, cidade natal de Vivacqua, segundo o telegrama, também se orgulha das conquistas do publicitário e, por isso, a população local passou a consumir os produtos cujo merchandising havia sido produzido por ele, tais como, a Cera Lemos.

Mesmo a comunicação com a família sendo pouco retratada na peça, sua importância torna-se significativa ao mostrar que a personagem de *Corpo a corpo* assume uma postura extremamente individualista ao não manter contato com seus familiares. Além disso, essa relação sublinha como a cidade de Aracajú, mesmo abandonada e, constantemente, negada por Vivacqua, ainda mantém busca certo vínculo ao acompanhar sua produção.

A representatividade do discurso familiar ganha força com a argumentação de um desconhecido. Para desabafar sobre os problemas enfrentados, Vivacqua busca se comunicar com outras pessoas, por meio de um radioamador. Depois de diversas tentativas, finalmente ele consegue travar um intenso diálogo com um boliviano, Alessandro Gómez. A fala desse, por sua vez, também, evidencia o descaso familiar, ao ressaltar a solidão causada pela saída dos filhos de sua casa. Em suas palavras:

Se fueran, brasileño, los niños se fueran! Los jovenes acá todos quieren irse de La Paz... Mira, el más viejo se fue porque reclamaba que el edificio más alto de nuestra ciudad solo tiene dezesseis pizes... tenia verguenza de vivir en una ciudad sin edificios altos... el outro, se fué porque no hay television acá... no conseguia empleo en la eletrônica... que sé yo (...). El outro. Tiene deciocho años... se fué el último lunes... “La Paz es buena solamente para quien muera em Miraflores” decía el chico (VIANNA FILHO, 1970, pp. 24-25).

A argumentação do boliviano representa, em última instância, a voz da própria família de Vivacqua, uma vez que retrata os diversos motivos que levam os filhos a deixar a casa de seus pais. Neste sentido, a cidade torna-se fundamental e, assim como Aracajú torna-se um entrave para Vivacqua, La Paz não sustentou os sonhos dos filhos de Gómez. Existem outras afinidades entre a família boliviana e a brasileira, como, por exemplo, o fato do pai não manter contato constante com os filhos, tanto que nem ao menos sabe qual país seu filho mais novo mora.

As justificativas usadas pelos jovens bolivianos podem ser entendidas também como a voz de Vivacqua. As principais desculpas usadas por eles cabem perfeitamente nos discursos do publicitário. Tanto para os bolivianos, quanto para o brasileiro a cidade “pequena” torna-se um entrave para concretizarem os seus desejos profissionais, isso se dá, em suas argumentações, pela “falta” de tecnologia e de desenvolvimento urbano. Neste sentido, Viva deixa a casa de sua mãe na tentativa de se tornar um cineasta, enquanto um dos jovens bolivianos sai à procura de um emprego na área de eletrônica.

Dessa forma, o abandono familiar aparece atrelado à negação da cidade, como se a família e a cidade representassem os mesmos problemas. Neste sentido, há também uma desvalorização da cultura. Os filhos bolivianos sentiam vergonha de serem índios, mestiços e de todo o costume local. Vivacqua, por sua vez, também não apresenta características de sua cidade natal, tais como o sotaque típico do nordeste brasileiro. É possível compará-lo a outras personagens de Vianna Filho, como, por exemplo, Alvimar de *Os Azeredos mais os Benevides* que apresenta em suas falas o regionalismo nordestino.

Para os jovens bolivianos, a cidade também se torna um incômodo ao conter uma intensa diferença social. Para um dos filhos de Gómez, La Paz somente é boa para aqueles que moram num bairro de elite, ou seja, ele sente a cidade como algo negativo, pois representa a desigualdade. A estética lukácsiana propõe que a crítica social seja colocada, nas obras de arte, do particular visando uma compreensão mais universal. Neste sentido, Vianinha apresenta a diferença social boliviana, por meio do discurso do filho, mas ela também pode ser compreendida, num aspecto mais amplo, como um reflexo dos Governos autoritários latino-americanos que incentivaram a entrada do capital estrangeiro, colaborando, cada vez mais, com o abismo social entre as diversas classes.

A solidariedade de Vianna Filho com os países da América Latina já apareceu em seus outros textos dramáticos, tais como, *Patria o Muerte* ou *Papa Highirte*. Nesta obra, a presença latina assume a função de aproximar o imaginário boliviano e brasileiro, que possuíram trajetórias parecidas ao sofrerem a tomada do poder por parte dos militares que, conseqüentemente, adotaram o regime ditatorial. Por possuírem contexto histórico tão similar as justificativas dos filhos bolivianos podem ser também compreendidas como a voz de Vivacqua.

Além disso, o contexto do autoritarismo pode ser visto no abandono dos filhos de Alessandro Gómez, que deixaram seu país de origem sem comunicar aos seus familiares o seu destino. O exílio era um recurso utilizado por pessoas envolvidas na resistência aos governos autoritários que, por isso, iam morar em outros países, onde não seriam perseguidos. Em *Corpo a corpo* a presença da Bolívia ganha também um significado especial, uma vez que para o imaginário da cultura política dos comunistas ela ficou marcada por ser o território onde Ernesto Che Guevara foi morto ao combater a ditadura militar.

O posicionamento político de Vivacqua aparece, com a sutileza lukácsiana, em uma nova chamada telefônica. Nela a personagem mantém um diálogo com um colega, Lourenço, um diretor de cinema ligado ao trabalho político-social. Viva deseja uma nova oportunidade de trabalho, para que assim possa abandonar, de uma vez por todas, a publicidade. Por sua vez, o cineasta questiona a forma de militância política da personagem que, segundo ele, deixou de frequentar as reuniões. A resposta dada por Vivacqua contém grande crítica à ideologia adotada pelo grupo do qual o cineasta faz parte. Em suas palavras:

Quer saber mesmo? Claro que recebi seus recados! Mas ir na reunião prá que? Parece missa, não é missa? Tudo igual, igual, igual... missa pelo menos tem órgão, tem mulher, nas reuniões de vocês nem cinzeiro tem... espera, Lourenço, vai desligar por quê? Não pode ouvir crítica construtiva? O proletariado também tem suas vaidades? Quer que eu diga que está ótimo? Ótimo! Está ótimo! O que é que a gente deve fazer, isso que é bom, vocês não

dizem! Eu sei que você não é Deus, porra! Não estou cobrando de você o destino da pátria, pompa nenhuma (VIANNA FILHO, 1970, p. 12).

Com isso, fica evidente que Vivacqua, ao longo de sua trajetória, muda sua posição política, que antes estava ligada mais à ideologia social da esquerda. As principais críticas feitas pela personagem se identificam com o caráter, de certa forma, conservador adotado pelos comunistas em *Corpo a Corpo*, que não permitiam a participação de mulheres e não eram favoráveis ao consumo de cigarros. Como ficou sublinhado no primeiro capítulo, os membros do Partido Comunista Brasileiro foram, constantemente, acusados pelos “vanguardistas” de conservadores ao assumir uma posição menos radical. Dessa forma, os debates entre os diversos segmentos da esquerda são mencionados novamente na trama.

Dialeticamente Viva afasta-se cada vez mais do seu objetivo de se tornar um homem ligado à sétima arte. Ao invés de se atrelar efetivamente a este grupo, que poderia dar a chance de se tornar um cineasta, Vivacqua deixa de ir às reuniões e acaba, dessa forma, se afastando também de suas concepções políticas. O fato de se afastar cada vez mais do cinema e de suas convicções políticas intensifica suas frustrações.

Assim como nas ligações anteriores, Viva se utiliza da noção de abandono. Assim como fez com seus familiares ao alegar que não recebeu as correspondências, diz a Lourenço que não foi mais às reuniões porque não foi informado de seus recados. A personalidade de Vivacqua faz com que ele passe, rapidamente, de vítima a agressor. Se num primeiro momento sua atitude se torna passiva ao se vitimizar, no instante seguinte ele assume uma característica agressiva ao realizar duras críticas que elencam desde problemas de ordem física até ideológicas, como nesse caso.

A agressividade de Vivacqua, mesmo que direcionada a outras situações, pode ser estendida como uma crítica ao público. Na fala abaixo, apesar da personagem se dirigir ao radioamador, é possível identificar essa postura crítica:

Vocês não falam nada, não é? Hein? Hipnotizados! Hipnotizados! Ouvidos! Orelhas! Vocês não passam de montanhas de orelhas, depósitos de ouvidos! Nós despejamos por dia cinco mil quilos de propaganda dentro de vocês; bombas de som, barris, tonéis, catadupas de som, som, som, som, até ficar impossível jogar alguma palavra em cima desse mar descabelado, Terezinha, úu; Teresinha (VIANNA FILHO, 1970, p. 09).

O tom, assumido pela personagem, assim como o teor do conteúdo, transformam essa fala numa espécie de desabafo que tenta, por meio da agressão, conscientizar o público de sua alienação. Viva se aproxima da forma teatral adotada pela contracultura que, por sua vez,

buscava por meio da provocação, física e intelectual, transformar a consciência do público. Oduvaldo Vianna Filho nega essa forma adotada pelos “vanguardistas” ao dizer:

Esse tipo de teatro atrás de um novo em bruto não me interessa como autor. Interessa-me, isso sim, o aparecimento do novo, o trânsito do novo para a superfície da realidade, as lutas do novo para se impor, seus recuos, suas quedas, suas obscuridades. Interessa-me o novo, real, concreto, e não o novo abstrato, retórico (VIANNA FILHO, 1972, p.29).

Vianna Filho critica o abstracionismo e a retórica utilizada nas obras ligadas à “contracultura”. Para ele, essas são as principais características que deformam as peças teatrais que fogem do padrão realista, por isso, dificultam a comunicação e a compreensão por parte do espectador. A cena retratada acima mostra, justamente, Vivacqua agindo de forma abstrata, retórica e agressiva, como um participante “vanguardista”, como uma crítica a esse movimento.

Na fala de Viva também aparece uma referência ao apresentador de TV, Abelardo Barbosa (1917-1988), o Chacrinha, que ficou conhecido como uma figura representante e defensora do tropicalismo brasileiro. Ao usar uma construção cênica totalmente liberal baseada na concepção carnavalesca, oferecia ao público alimentos como, por exemplo, abacaxi e bacalhau, como recompensa por sua participação no programa. Seus bordões ficaram conhecidos nacionalmente como, por exemplo, “alô, alô Terezinha”, citado por Vivacqua.

Mesmo Vivacqua assumindo, em partes, algumas características da vanguarda, como, por exemplo, a agressividade, para Vianinha:

Vivacqua, porém, não está no teatro de “vanguarda” onde as coisas só existem nos seus limites abstratos – ele está no teatro brasileiro – que longamente tem perseguido a percepção dessas mediações, os claros-escuros da realidade – e, nesse campo, Vivacqua decide, muda de opinião, decide de novo, redecide, revolteia, pensa, pensa (VIANNA FILHO, 1972, p. 30).

A agressividade da personagem, pouco a pouco, se torna motivadora de ações efetivas. Neste sentido, Viva decide abandonar toda a estrutura de sua vida (noiva, emprego, amigos etc.) para acompanhar de perto a cirurgia de sua mãe, morar no nordeste, trabalhar em outro lugar. Ele decide agir pelo que no fundo acredita significar ser o povo brasileiro. Ele compra uma passagem para o dia seguinte para embarcar para Aracajú. Esse instante é marcado por grande rebeldia, pois se nega a atender o telefonema de Tolentino, dono da agência, e liga para seu superior direto Fialho, com um tom ameaçador, ao dizer:

Sabe que as pessoas tem outra ambição ou você pensa que a gente trabalha pra você ter duas mulheres e pro Tolentino viajar por aí pra aprender japonês? Eu vou embora às sete e meia, pego o avião, quero meu salário meio dia na mão do Mauricio que não tenho dinheiro pra passagem e não quero mais riso, não

hein, vagabundo? Vou aí te dar uma porrada, vou aí te dar uma porrada (VIANNA FILHO, 1970, pp.19-20).

A agressividade, vista nesta fala, sublinha o descontentamento de Viva com sua atual situação e, além de pedir demissão do emprego, ameaça agredir fisicamente seu chefe. Neste sentido, parece que Vivacqua assumiu uma postura diferente, ao partir do discurso para uma ação efetiva. Até então, a personagem só tinha conseguido agir de forma mais sistemática com sua noiva, enquanto que no âmbito profissional as reivindicações se concentraram, apenas, no plano das ideias.

Contudo, em seguida, Vivacqua atende o telefonema do dono da agência, Tolentino, que estava em uma viagem aos Estados Unidos da América (EUA). Nesta ligação Viva recebe a oportunidade de trabalhar em um novo cargo, na empresa norte-americana Fulbright. Para Rosangela Patriota:

No início da manhã, porém, um telefonema de Tolentino, que está nos E.U.A., revelando que seu comercial para as Ceras Lemos fora muito elogiado pela Fullbright, faz com que a noite anterior seja apenas um pesadelo. Manda um telegrama para mãe, comunicando a impossibilidade em vê-la. Reata o noivado com Sueli. Marca sua viagem para os E.U.A. e assume seu papel de “publicitário bem-sucedido” na indústria cultural (PATRIOTA, 1999, p.132).

Como Patriota (1999) aponta, a vida de Vivacqua muda de perspectiva novamente, com o telefonema de Tolentino. Para quem havia pedido demissão em poucas horas, a promoção imprevista se torna, para ele, uma saída contundente, afinal de contas, ele vai receber um aumento salarial, e se torna um alívio o fato de não precisar mudar radicalmente de vida (e tampouco assumir, na prática, outra ideologia). Ainda mais no momento atual de sua vida, um mês de seu casamento. A proposta de Toledo ganha ainda mais sentido se pensada como uma forma de reconhecimento profissional, o que para Viva vai um pouco além disso, ao dizer:

Ganhamos trinta segundos, gente! (VAI NA JANELA) Vou abandonar vocês, acabo de ser nomeado pessoa por eles, acabo de ser proclamado ser humano... vou embora, vou largar vocês, não vou triste, não! Mas juro que levo essa nossa gana de aparecer no mundo... vocês não podem me xingar, é publicidade, é a única coisa que eu sei fazer (VIANNA FILHO, 1970, p.28).

Oduvaldo Vianna Filho retrata algo muito comum à sua época, a associação entre empresas nacionais e estrangeiras. Com isso, o tema do imperialismo ganha força, ao mostrar, por exemplo, a força da cultura norte-americana no mercado brasileiro. Em *Corpo a corpo* o imperialismo é visto sob a ótica da personagem que apenas se considera uma pessoa digna após ser valorizado por uma empresa estrangeira.

Dessa forma, o tema amplo do imperialismo é retratado por meio da subjetividade da personagem. Sendo assim, Vianinha recorre, novamente, à estética do realismo crítico, desenvolvida por Georg Lukács (1964), que propõe que arte atue entre a universalidade e a singularidade, ou seja, opere na particularidade. Neste caso, o imperialismo sendo um tema muito amplo, ao ser tratado como uma nova possibilidade de trabalho para Vivacqua.

Para Betti (1997), ironicamente, Viva foi cooptado por uma empresa estrangeira, sendo que toda a sua agonia foi intensificada pela provável demissão de Aureliano que, por sua vez, seria causada por lutar contra o crescimento da publicidade estrangeira. Com isso, Vivacqua trai seu amigo/mestre, tanto que não teve coragem de lhe contar que foi contratado pela Fulbright, e acaba mentindo que iria visitar sua mãe em Aracajú.

Ao agir de tal maneira, Vivacqua fica impossibilitado de recuperar sua integridade. Ele não foi capaz de transformar seu status quo, permanecendo dentro do próprio sistema que tentou combater durante toda a madrugada. Neste sentido, Viva continuou com sua vida vazia – com um noivado sem afeto; sujeitando-se ao patrão mulherengo e ao chefe medíocre, permanecendo distante de sua mãe doente e afastado do sonho de transformação, motivado pela militância política.

Ao acompanhar a noite que possibilitaria todas as mudanças efetivas na vida de Vivacqua – ele poderia ter saído dessa noite transformado – se observa que o telefonema de Tolentino faz ele continuar sendo exatamente quem ele sempre foi, e odeia ser no fundo, mas não tem forças para escapar dessa condição.

Para Maria Silvia Betti (1997):

A imagem da luta “corpo a corpo” é a visão mais contundente que Vianinha poderia produzir do processo de cisão do “eu”. Ela contém, em sua duplicidade, um núcleo conflituoso de tensão em que cada corpo é, ao mesmo tempo, sua própria arma de defesa e a imagem refletida de seu antagonista (BETTI, 1997, p.252).

A construção de Vivacqua e, conseqüentemente, da peça, foi pautada justamente na duplicidade, nas contradições da personagem que não sabe, direito, como lidar com a dualidade. Viva assume ao mesmo tempo as características: engraçado, patético e infantil, sendo por muitas vezes agressivo, mas também apresenta grande sensibilidade. Ele é ao mesmo tempo egoísta ao aceitar a proposta de trabalho, e solidário ao pensar durante quase todo o tempo em seu colega de trabalho.

No caso da montagem de *Corpo a Corpo*, dirigida por Antunes Filho, Maria Bonomi, responsável pela criação dos cenários e figurinos do espetáculo, buscou construir uma ambientação cênica pautada, justamente, na simbologia da dualidade da personagem. Para ela:

Pela situação da personagem, cujo parentesco conosco é estreitíssimo, a saída mais objetiva e de melhor apoio para um monólogo nos pareceu imediatamente a reprodução dos significados do drama que ia ser encenado em lugar da reconstrução do ambiente para a sua encenação. Arriscamos sem dúvida na ambigüidade entre uma identificação e uma caricatura a fim de atingir e mesmo forçar no público uma sensação de estar se olhando no espelho. Uma situação espelhada em qualquer outra situação dentro de nossa grande cidade, dentro de tantos empregos, da publicidade, da indústria, etc. etc... (BONOMI, 1971, p.8).

A duplicidade característica de Vivacqua, assim como a ambígua identificação do público comprovam a sua profundidade. Dessa maneira, ele se torna extremamente humano e, por isso, também se torna uma das personagens mais completas da obra de Vianna Filho. Juca de Oliveira que atuou como Vivacqua faz uma análise da personagem, em um artigo já citado ao dizer:

Uma criatura não morta ou determinada a priori pela concepção ideológica do autor. É um ser humano que se confunde com cada um de nós, não no juízo subjetivo que fazemos de nós mesmos, mas naquilo que de fato somos. Principalmente na nossa miséria ética, ou seja, no concreto da moralidade. Vianinha dá, sem dúvida, um grande passo quando escreve não com o objetivo de satisfazer a expectativa que fariam dele, mas para satisfazer o limite de sua necessidade de expressão. É um grande exercício da coragem tão carente na maioria dos nossos dramaturgos. Vivacqua é um canalha? É uma vítima? É apenas um homem surpreendido na sua ação cotidiana? Eu não sei. Tenho certeza de que Antunes também não sabe. Mas uma coisa é certa. Se ele for um canalha como afirmaram algumas pessoas durante os ensaios – você que lhe atribui esse juízo – é também um canalha. (OLIVEIRA, 1971, s/p).

A questão estética realista de Oduvaldo Vianna Filho também foi percebida pelo artista. Juca de Oliveira, no mesmo artigo, debate o conceito de teatro de vanguarda e as suas formas agressivas, e chega à conclusão de que a forma dialética inserida no realismo lukacsiano, adotada por Vianna Filho, é também uma vanguarda. Em sua argumentação o ator diz que a obra de Vianinha deve ser vista como uma vanguarda por apresentar um personagem com tamanha complexidade. Para ele:

“Corpo a Corpo” de Oduvaldo Vianna Filho é uma obra de vanguarda. Ele analisa a causa, um efeito possível e não o efeito de uma causa possível. Luíz Toledo Vivacqua, segundo Antunes Filho, é a personagem mais rica da dramaturgia brasileira. Vivacqua é a criatura no centro da contradição (OLIVERA, 1971, p.8).

Antunes Filho, que dirigiu o espetáculo *Corpo a Corpo* na cidade de São Paulo, teve a oportunidade de argumentar sobre sua montagem em matéria publicada na *Folha de S. Paulo* no dia 22/11/1971. Essa publicação é de suma importância, uma vez que, além de mostrar a construção do espetáculo, o diretor teatral faz uma breve análise do texto de Vianinha e chega à conclusão de que a personagem Vivacqua é a mais complexa e completa da dramaturgia brasileira. Em suas palavras:

Estou à espera de alguém que venha notificar-me, em toda a dramaturgia brasileira, de uma construção de personagem mais rica e viva, mais objetivamente profunda nas suas contradições do que Vivacqua. Esta pobre e insegura “classe média” que recebe fogo, tanto pela frente como pelas costas: membro de uma classe sensível às suas ambientações e às vergastadas de sua precariedade, Vivacqua luta num terrível corpo a corpo com seus fantasmas humanos, sociais, políticos, religiosos e morais (FILHO, 1971, p.8).

A temática e a forma realista que Vianinha usou na construção de *Corpo a corpo*, colaboraram para a construção de uma personagem com múltiplas características que a tornaram mais viva. Com isso, houve a ampliação, na obra de Vianna Filho, das temáticas políticas que se fizeram presentes por meio do comportamento, das ações (muitas vezes contraditórias) e da ideologia da personagem, e não da urgência política. Nesse sentido, fica nítido que o dramaturgo jamais abandonou a característica política em suas obras, devendo, assim, ser contestado o seu apelido pejorativo de reformista.

Capítulo 4 – Sem saída: problemas sociais e dilemas pessoais em *Nossa vida em família*

4.1. Entre a tragédia e a comédia de costumes: um exemplo da produção televisiva

No ano de 1970, Vianinha escreveu dois textos, baseados no filme norte-americano *A cruz dos Anjos* (1936) de Leo Mcarey. O primeiro, foi apresentado na televisão como um programa esporádico, em co-autoria com Paulo Pontes e Ferreira Gullar, com o título *Domingo em família*. O segundo é teatral, escrito individualmente no mesmo ano com o título *Nossa vida em família*, encomendado pela atriz Eva Tudor. Após estes dois trabalhos, Vianinha ajudou o diretor Paulo Porto na adaptação cinematográfica da peça teatral intitulada *Em família* (1971).

Mesmo sendo anterior à contratação de Vianinha pela TV Globo, a peça *Nossa vida em família*, apresenta grande sintonia com a sua criação televisiva posterior, principalmente, com as produções do programa *Casos Especiais*. Em uma entrevista publicada em 1973, pelo jornal *O Globo*, Vianna Filho apresentou algumas reflexões sobre seu trabalho desenvolvido junto à televisão. Ao falar sobre o programa em questão, o dramaturgo se mostrou satisfeito com o projeto, pois alegou que os *Casos Especiais* abordavam temas que não eram explorados por outros programas. Ele viu a possibilidade de ampliar os horizontes de discussões sobre diversos aspectos da sociedade brasileira dentro da televisão.

Para Oduvaldo Vianna Filho (1973) os *Casos Especiais* se tornavam ainda mais interessantes por apresentar uma nova linguagem cênica, ou seja, para ele o programa apresentado na TV mostrava nova concepção estética para a realidade brasileira uma vez que há uma transposição da forma realista utilizada na dramaturgia e no cinema norte-americano para o contexto brasileiro.

Dramaturgos com carreiras consolidadas como Tennessee Williams, Eugene O'Neill, Clifford Odets e Arthur Müller tornaram-se grandes referências para a produção televisiva de Vianinha que se utilizou da estética realista usada por eles para criar suas obras aqui no Brasil. Outro referencial importante foi o *Living Theatre* que apresentava grandes preocupações sociais em suas produções, sendo visto com um exemplar do teatro político norte-americano. Dessa maneira, vê-se que nessa fase a televisão brasileira adota certa inovação na linguagem apenas para o cenário nacional, já que nos EUA essa forma era utilizada com frequência. A TV passa, assim, a ser menos uma criadora de linguagem e mais uma importadora estética.

Na *TV Globo* Vianna Filho trabalhou como roteirista dos *Casos Especiais* que, como foi falado no primeiro capítulo, era um programa alternativo dentro da grade dramática da emissora – já que havia grande liberdade de criação. Com ele Vianinha pode ousar na questão da forma – ao experimentar o realismo usado na dramaturgia norte-americana. Na mesma entrevista concedida ao *Globo*, o dramaturgo sublinhou que os *Casos Especiais* eram uma alternativa à teledramaturgia e ao teleteatro, uma vez que misturava a linguagem teatral com a do cinema, sendo específica para a televisão.

Um exemplo disso é a constante troca de ambientação. Na peça, as ações ocorrem em muitos espaços – na casa dos pais, na residência dos filhos, no emprego de Jorge, na rodoviária etc. - sendo que eles acabam se alternando conforme as cenas, fato que é comum ao cinema e à TV, já que em ambos ocorre a frequente mudança de locações e sets diversificados.

A produção de Vianna Filho nos *Casos Especiais* evidencia uma continuidade dos seus trabalhos realizados no palco. Existe em sua produção televisiva preocupação semelhante à sua produção teatral, ou seja, investigar o homem, que é ao mesmo tempo o ponto de partida e o objetivo final de suas reflexões. Ao contrário das acusações feitas por membros da esquerda ligada ao “vanguardismo”, como foi dito no primeiro capítulo, Vianinha mantém sua linha de atuação ao continuar escrevendo sobre os problemas sociais enfrentados pelo homem, porém numa linguagem diferente que é a da televisão.

O programa *Casos Especiais* se tornou um espaço distinto das produções ficcionais apresentadas pela TV Globo. A faixa escolhida para a sua exibição era próxima das 21 ou 22 horas, depois do chamado horário nobre. A equipe técnica era rotativa o que fazia com que cada trabalho fosse construído de maneira independente e, sendo assim, cada *caso* tornou-se único não apenas por apresentar uma nova obra, mas também pela sua construção técnica.

Segundo Reinaldo Cardenuto (2013), o objetivo central dos *Casos Especiais* era adaptar para a realidade brasileira diversos clássicos considerados universais. Neste sentido, essa finalidade apontada por Cardenuto, se aproxima muito do trabalho desempenhado pelo Teatro de Arena, entre 1962 e 1964, quando os membros dessa Companhia optaram por adaptar os clássicos, ou seja, a conhecida fase de nacionalização dos clássicos¹². Cabe ressaltar que neste período Oduvaldo Vianna Filho já tinha se desligado do Arena, para, junto com outros artistas e intelectuais, fundar o Centro de Cultura Popular (CPC) que possuía uma visão artística-social diferente do trabalho desempenhado pelo Arena.

¹² O Teatro de Arena nessa fase adaptou diversos textos tais como, *Os fuzis da senhora Carrar* em 1962 (escrita por Bertolt Brecht); *A mandrágora* de Maquiavel também 1962; *O noviço* de Martins Pena e *O melhor juiz, o rei* de Lope de Vega em 1963; e em 1964 o *Tartufo* de Molière.

É exatamente a retomada do trabalho desenvolvido no Arena que servirá de fio condutor para Vianna Filho e outros artistas produzirem os *Casos Especiais*. No caso de Vianinha suas adaptações apresentaram-se, normalmente, com um conteúdo social, demonstrando a preocupação com o homem perante seus dilemas geralmente causados por estruturas maiores, mas que ao mesmo tempo envolvem problemas na instância da subjetividade. Essas obras tornam-se de extrema importância ao evidenciar as contradições da produção televisiva, ou pelo menos contradiz a expectativa criada pela ala politizada da sociedade que acreditava que na televisão os artistas jamais conseguiriam adotar temas políticos.

Desde sua primeira experiência, nos *Casos Especiais*, essa noção político-social aparece de forma intensa. *A dama das Camélias* de Alexandre Dumas Filho, foi adaptada, em dezembro de 1972, para a realidade brasileira. Nesta obra, Vianinha retratou a vida de um rapaz de classe média que vivia um intenso dilema: seguir os desejos familiares de se tornar um advogado e casar com sua noiva, mesmo sem amá-la; ou realizar o sonho de se tornar cineasta e viver um romance com uma prostituta.

Assim como *Nossa vida em família*, o final da *A dama das Camélias* termina de forma melancólica, ao apontar o fracasso das personagens que não conseguem transformar seu *status quo* e realizar os seus desejos mais latentes. Tanto no *Caso Especial*, quanto na obra teatral, Vianinha propôs um debate sobre a impossibilidade de uma ação concreta da classe média ao agir de forma idealista. Neste sentido, o dramaturgo direciona sua crítica ao fato da classe média confiar na política econômica dos militares – o “milagre econômico”.

Para Reinaldo Cardenuto:

Numa crônica das dificuldades vividas pela classe média, o dramaturgo desenvolveu os conflitos dramáticos a partir de temáticas prementes àqueles que, no revés das promessas do “milagre econômico”, enfrentavam a queda do poder aquisitivo e o aumento do custo de vida (CARDENUTO, 2013, p.98).

Em *Nossa vida em família* as diversas personagens reproduzem, justamente, a divisão social da classe média. Dessa maneira, cada filho do casal principal representa uma estratificação social como, por exemplo, Neli relaciona-se à classe média alta, pois é esposa de um rico empresário que está passando por uma crise financeira, e Beto sintoniza-se com a classe média baixa, por ser um funcionário público que mal consegue se sustentar. Com isso, Vianna Filho também adotou a noção de “frente ampla” desejada pelo PCB, ao representar em uma trama diversos segmentos sociais.

Essas obras por estarem ligadas ao processo de modernização da televisão, apresentam diferenças essenciais se comparadas ao antigo modelo. Com a linguagem reformulada as personagens deixaram de ser maniqueístas e passaram a assumir certa complexidade. Elas contêm traços psicológicos bem definidos, ao possuírem conflitos internos mais intensos e sofrerem com suas dúvidas e culpas pelas suas atitudes.

O realismo crítico lukacsiano adotado por Vianinha, nestas obras, colaborou para a construção de uma linguagem artística propensa a dialogar com a dialética entre o local e o universal. Em uma matéria publicada no jornal *O Globo*, em 16 de abril de 1971, “*Em família*” segundo seus autores, Oduvaldo Vianna Filho sobre diz que:

vê também algum alcance universal “no Em Família”: só existe uma temática nacional que é realmente específica; a consciência do subdesenvolvimento. Não o prazer, a vergonha, a omissão; a consciência. Não descobrir as soluções do desenvolvimento; descobrir os problemas “Em Família” não está neste caso, a não ser indiretamente. E indiretamente, todo mundo está (SEM AUTOR, 1971, S/P).

A construção realista das personagens permite uma reflexão mais ampla ou, até mesmo universal, sobre a trama escrita por Vianinha, gerando assim, certo reconhecimento social por meio da ficção. Além de construir tramas que evidenciavam a impossibilidade da ação do cidadão de classe média perante a máquina político-social em vigor, o dramaturgo buscou retratar esses mesmo problemas de forma menos trágica, com a adoção da comédia de costumes.

A linha estética da comédia foi adotada por Vianna Filho na televisão e no teatro como uma experiência possível para elaborar uma crítica em torno da sociedade brasileira. Baseado no modelo do *playwright*, o dramaturgo, criou diversas obras que o humor assumiu lugar de destaque como, por exemplo, no *Caso Especial - Enquanto a cegonha não vem* ou na série televisiva *A grande família*.

Nossa vida em família torna-se, em última instância, representante exemplar da produção televisiva de Vianna Filho. Ela apresenta duas formas distintas para efetuar sua crítica social: A forma trágica-melancólica e a comédia de costumes. A primeira é evidenciada pela impossibilidade de ação do indivíduo num momento de crise, e a segunda, principalmente, pela forma de construção do núcleo familiar que possibilita a identificação do público com aquelas personagens, modelos emprestados da comédia de costumes.

A família serviu como um meio para que o público pudesse elaborar uma crítica mais consistente sobre os problemas enfrentados em âmbito nacional. O dramaturgo assumiu uma postura crítica-solidária à classe média, e por meio do realismo passou a mapear as principais

inquietações do cotidiano dessa classe social, fazendo com que as pessoas conseguissem enxergar os problemas de maneira mais abrangente.

4.2. O problema gerador do conflito

A crítica social sempre foi uma das principais preocupações de Vianna Filho, desde o início de sua carreira, quando escreveu sobre os problemas enfrentados pelos jogadores de futebol da segunda divisão do campeonato, ou quando expôs a situação dos operários que eram constantemente explorados, ou ainda quando retratou a condição precária vivida pelo trabalhador rural.

Nossa vida em família apresenta como seu fio condutor e objetivo central uma crítica social. Mesmo que não esteja tão evidente, pela forma realista-crítica da peça, o principal problema que conduz o enredo é a precária condição econômica da maioria da população brasileira, que nesta obra é exemplificada pela família Sousa, quando esses deparam com um problema financeiro enfrentado pelo casal de idosos Dona Lu e Seu Sousa.

Na trama Lu e Sousa convocam seus filhos Jorge, Neli, Beto e Cora, para uma reunião familiar, a fim de informá-los que a casa em que vivem sofreu um reajuste no preço do aluguel. Sendo assim, os idosos, impossibilitados de arcar com a conta mensal, decidem pedir ajuda financeira aos filhos. Este fato traz à tona a falta de acesso à casa própria, comum ainda hoje, algo que se apresenta como um reflexo do baixo poder aquisitivo da população. Na peça isso se torna mais evidente, pois, com exceção de Neli e Jorge, os outros filhos não possuem moradia própria.

Pode-se compreender também que o aumento dos preços dos imóveis é resultado da “especulação imobiliária” em que as grandes incorporações são responsáveis, em parte, pela valorização desses imóveis, prevista de acordo com alguma transformação na cidade, tais como a construção de obras, uma nova administração política, o recebimento de algum título ou premiação, entre outros.

No obra de Vianna Filho, o casal de idosos mora na cidade de Miguel Pereira, interior do estado do Rio de Janeiro. No momento em que *Nossa vida em família* foi escrita, esse município tinha apenas dez anos de emancipação. O histórico dessa cidade se torna interessante para afirmar a qualidade de vida que o casal possuía ao morar num município que, por não ter sofrido a exploração da cafeicultura, teve seu patrimônio ambiental preservado. Segundo

informações retiradas do site oficial da prefeitura, Miguel Pereira recebeu o título de terceiro melhor clima do mundo para se viver.¹³

Nas entrelinhas pode-se alegar que o histórico do município escolhido como cenário inicial da trama é justamente o fator responsável pelo aumento considerável do preço do aluguel, afinal morar no terceiro melhor clima do mundo poderia justificar a cobrança abusiva. Porém, na peça o aumento do aluguel é visto sob o prisma pessoal, ou seja, não aparece como um mecanismo da “especulação imobiliária”. Para explicar melhor, vale dizer que a casa dos idosos, alugada por quarenta contos, não representava o preço real do imóvel que era muito superior ao valor cobrado. Isso ocorre devido ao relacionamento de amizade que havia entre Sousa e o antigo proprietário Seu Rodrigues, mas após a morte deste último o aluguel foi sendo ajustado por seus filhos, que passaram a cobrar o valor corrigido.

Sousa explica, então, para seus filhos que com a morte de Rodrigues a casa alugada pelos velhos foi para espólio, e, com a instauração da lei do inquilinato, a única maneira de continuarem a morar na propriedade seria pagando o aluguel com o valor atualizado de oitocentos e vinte e nove contos mensais. Esse valor representa mais que o triplo da renda total do casal, que é composta apenas pela aposentadoria de Sousa (duzentos e trinta contos).

Com isso, Vianinha aborda outro problema enfrentado pelos idosos: a questão da inflação que corrói os salários e, principalmente, a aposentadoria. Existe um descompasso causado entre a inflação galopante no Brasil nos anos de 1970 e a condição da aposentadoria, que permanecia congelada, colocando os idosos numa condição de marginalidade. Vianna Filho adotou aqui o conceito de particularidade Lukacsiano, pois retratou o problema da aposentadoria como consequência da dificuldade financeira do casal, ou seja, expõe o problema social a partir de uma especificidade.

No programa do espetáculo o dramaturgo situa este conflito, dizendo:

No mundo da mercadoria, que vale exatamente um velho, senão umas visitas de domingo, a lembrança do aniversário e piadas na televisão? O tesouro de sua experiência, seu equilíbrio, seu amor à vida são inutilizados. *Em família* não é um estudo desses fenômenos. É um pequeno flagrante, colhido quase ao acaso: mais um flagrante, uma pequena manchete sobre pessoas que estão deixando fora o que há de mais precioso em nós e nada podem fazer para impedi-lo (MORAES, 2000, p. 296).

Neste sentido, o encontro na casa dos pais demonstra a grande fragilidade familiar existente. Durante essa cena nota-se como existe um distanciamento entre os pais e os filhos,

¹³ Para maiores informações consultar o site <http://www.pmpm.rj.gov.br/>. Acesso em 03/04/2014.

uma vez que fica evidenciado que os filhos quase nunca vão à casa de seus pais e também quase não se encontram. A falta de estrutura familiar não é vivida apenas pelo casal de protagonistas, mas, por meio da peça, observa-se, com alguma frequência, a mesma situação em outras famílias brasileiras. Afonsinho, um amigo de Sousa, afirma não manter contato constante com seus três filhos, sendo que um deles mora a dois quarteirões de distância de sua casa.

Em um diálogo travado entre os dois, eles chegam à conclusão de que gostariam de ter vivido na Roma Antiga, em que idosos eram vistos como sábios, por terem maior experiência de vida, e por isso eram valorizados sendo, por exemplo, responsáveis pela política. Eles avançam no assunto e chegam à conclusão de que o descaso social com os idosos é responsabilidade, em certa parte, da invenção da imprensa, uma vez que esta assume o lugar da oralidade. Apesar dessa conversa possuir um conteúdo extremamente sério, ou seja, a desvalorização dos idosos na “sociedade moderna”, o diálogo acontece de forma sutil, em meio a diversas piadas feitas por eles.

Afonsinho e Sousa formam uma dupla cômica que se aproxima da arte circense. A opção de Oduvaldo Vianna Filho em aproximá-los da ideia de palhaços tornam os diálogos mais dinâmicos e cômicos. Para Mário Fernando Bolognesi (2003) as cenas feitas por palhaços são concebidas muitas vezes por uma estrutura geralmente formada por dois: um principal e outro secundário. Em *Nossa vida em família*, Sousa assume o que seria o papel de palhaço principal, aquele que finaliza as piadas, ou seja, é ele quem faz rir. Já Afonsinho assume a função do que seria o *partner* ou “escada” do palhaço secundário. Para Bolognesi (2003) este último é: “quem opera como contraponto preparatório às piadas e *gags* do palhaço principal. Ele também é chamado de escada” (BOLOGNESI, 2003, p.62). Pode-se exemplificar a posição assumida por cada uma das personagens por meio do seguinte diálogo:

SOUSA: ... é... mas veio o Gutemberg, inventou a imprensa, a experiência agora está nos livros... saímos de moda.

AFONSINHO: O jeito é escrever um livro de putaria aí, Sousa.

SOUSA: Vou escrever, vou escrever um chamado “Como viver sem utilizar-se da Piroca” (VIANNA FILHO, 1972, p.90).

A amizade entre Sousa e Afonsinho é permeada de humor. Durante o decorrer da relação a dupla exhibe diversas formas de diálogos cômicos. Suas piadas variam de duplo sentido (aquelas com apelo sexual), passando por outras mais ingênuas, como quando utilizam o termo “demorandum” para dizer que o *memorandum* estava demorando, e também transformam seus problemas de saúde – como o descontrole intestinal ou a impotência sexual – em piadas.

Mariângela Alves de Lima, em seu artigo “Todos os elementos são bons neste espetáculo em família”, publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, no dia 28 de abril de 1972, afirma:

Suas personagens vivem através de um diálogo cotidiano, informado apenas pela filosofia do bom-senso. O senso de humor, antes de ser um recurso de dramaturgia é uma reprodução de um comportamento habitual: a piada evita que mergulhemos de cabeça na tragédia.

Para a crítica teatral do *O Estado de S. Paulo*, o humor na peça de Vianinha apresenta, além da função estética e da construção realista das personagens, uma função formal. Neste sentido, Mariângela Alves de Lima entende a questão do humor, no texto de Vianinha, como um escape frente às tragédias cotidianas das personagens, mas, por outro lado, de forma dialética, as piadas intensificam ainda mais a situação dramática vivida por eles.

Independentemente da função formal ou da intenção do dramaturgo, a dupla de idosos é responsável por trazer o humor ao palco, algo que pode dar uma impressão de quebra com o ritmo trágico, mas quando se observa mais atentamente, a tragédia é por vezes acentuada pelas piadas, pois geram angústias ao trazerem à tona todo o sofrimento que elas tentam atenuar. Dessa forma, o humor suaviza a tensão (constante), ao mesmo tempo em que evidencia o problema central: a condição da velhice.

A solução imediata proposta pelos filhos, durante a reunião na casa de seus pais, é separar temporariamente o casal. Como os filhos alegam não dispor de finanças para mantê-los na residência ou para adquirir outra, eles decidem que Sousa irá morar na cidade de São Paulo na casa de Corinha, e Dona Lu vai para o Rio de Janeiro morar com Jorge. Depois de um período afastados um do outro, os dois morarão juntos com Neli até que os filhos consigam um novo local para eles. Essa temporária separação do casal foi proposta por Neli, que pediu dois meses para conversar com seu marido sobre o assunto.

A complexidade do problema enfrentado pela família Sousa se torna ainda mais intensa, pela vivacidade das personagens. Ao longo da obra teatral o espectador/leitor conhece, nas entrelinhas, o passado e as experiências vividas por elas. Tanto os filhos como os pais são apresentados, no decorrer do conflito, a partir de suas convicções, seus conflitos internos e, principalmente, suas contradições, o que leva a peça a um grau de complexidade na qual é difícil julgar aquilo que é certo ou errado nas decisões tomadas pelos filhos.

4.3. Um homem comum: Seu Sousa

O patriarca da família sempre foi um homem honesto e, trabalhou muito para sustentar sua família, composta por sua esposa e cinco filhos. Sousa buscou simplicidade em sua maneira de viver e, nunca, prejudicou as outras pessoas.

Um exemplo dessa postura adotada por ele, contada por sua esposa Dona Lu, mostra que Sousa não teve sucesso em um novo negócio, porque não conseguia enganar os outros. Segundo ela, seu marido, com dinheiro emprestado de seu Rodrigues, abriu uma oficina para consertar rádios quebrados e revendê-los depois. Sousa não conseguia comprar os rádios usados por valores muito inferiores aos vendidos no mercado – seguindo sua lógica, ele pagava o preço justo. Sem lucrar com a venda dos rádios, o negócio não foi para frente.

A postura ética adotada por Sousa aparece também em pequenas coisas do cotidiano. Na reunião familiar, Beto conta uma piada que envolve uma falha gramatical, na qual o aluno Zezinho fala para sua professora a palavra “cabeu” ao invés de “coube”. Como castigo por cometer esse erro o aluno é obrigado a escrever quarenta vezes a forma correta numa folha de papel, e no final fala para a professora que não “cabeu” as quarenta em uma folha só. Neste quadro Sousa interrompe diversas vezes a história contada por Beto, explicando a norma correta de se falar e concordando com a professora. Além disso, ele diz não achar graça em piadas de “falar errado”, como na seguinte fala:

Piadas de falar errado não me fazem a menor moossa; lá em São Paulo vocês falam “me dá um chopos”, não é “me dá um chopos”, é “me dá um chope”... Vocês falam “vou me trocar”, vai se trocar por quem?... vou trocar de roupa, isto que... (VIANNA FILHO, 1972, p.13).

Na piada contada por Beto, o riso é gerado por uma falha linguística, que foge da norma “adequada”, esperada pelo ouvinte. Neste caso, o sujeito que ri conhece o termo correto e ri daquilo que está fora do padrão estipulado. Segundo Ivo Bender:

Para que o riso se manifeste é necessário que o sujeito que ri tenha uma certa ideia do que seria correto na área dos valores morais ou, simplesmente, daquilo que seria justo no que diz respeito a uma natureza sadia. Ele precisa ter a ideia, mesmo que vaga, ou instinto inconsciente daquilo que é desejável dentro de determinada sociedade (BENDER, 1996: p.58).

A piada contada por Beto serve para reforçar a ideia estética do realismo adotado por Vianna Filho, pois ela evidencia uma cena comum, típica de um almoço do cotidiano de famílias como a de Sousa. Essa descontração antecede o assunto principal do almoço, que deixará tudo mais tenso.

Durante toda a ação teatral é possível perceber que Sousa se apresenta inconformado com sua atual situação como, por exemplo, quando diz:

Não queria que isso acontecesse comigo, não quero que aconteça. Não consigo entender [e sem eu entender nunca deixei acontecer], eu trabalhei, trabalhei à luz do dia, tudo à luz do dia, não acredito que isso aconteceu, se aconteceu quero que minha vida se suspenda agora, congele agora, quero ficar como eu sou, como eu me respeito... (VIANNA FILHO, 1972, p.22).

Ele se mostra indignado por não conseguir manter-se em sua residência, o que o leva a questionar sua trajetória e, principalmente, sua posição como trabalhador. Sousa não consegue compreender que seu problema é causado por questões que fogem da sua ação enquanto sujeito, ou seja, ela é um reflexo da visão que a sociedade brasileira imprime aos idosos, e da ação política dos seus governantes. Ao mesmo tempo essa é também uma visão capitalista, pois se uma pessoa não concretiza seus desejos é por sua própria culpa e não do sistema.

O inconformismo de Sousa, a vontade de se manter em sua residência e a possibilidade de morar em um asilo, motiva-o a procurar um emprego. Essa passagem ilustra como o mercado de trabalho é restrito aos idosos. Na sociedade capitalista, com algumas poucas exceções, as pessoas de idade avançada são consideradas incapazes para ocupar qualquer função, por sua debilidade física e por sua desatualização em relação a novas normas propostas pelo mercado empresarial. O único emprego em que Sousa consegue ser aceito é como caseiro de um sítio, mas nesse caso, ele não aceita as exigências do empregador, uma vez que sua esposa teria que trabalhar de maneira exaustiva. Com isso, nota-se uma posição protetora por parte de Sousa, que não aceita o trabalho para não prejudicar Dona Lu. Sendo assim, as tentativas do idoso são frustradas.

De todas as personagens, Sousa mantém uma relação mais subjetiva com a casa. Para ele perder sua moradia representa também perder sua dignidade. No mundo capitalista você é aquilo que possui, e neste sentido, Sousa passou a vida toda e não construiu nada sob o ponto de vista material. Isso faz com que ele sinta vergonha de sua situação. O velho em sua fúria diz o seguinte:

Queria telefonar pra todas as pessoas e avisar o que aconteceu comigo... cuidado... não sei como se evita isso, mas tenham cuidado... de repente, a gente tem vergonha de ter vivido... e não sabe onde está o erro... na lista telefônica, de um por um; começa pela letra a... cuidado, muita cautela, tenham muita cautela... por favor, tenham muita, muita cautela (VIANNA FILHO, 1972, pp. 46-47).

A fala acima é representativa para mostrar novamente o pensamento e o descontentamento de Sousa, que não sabe como sua vida se transformou. Ao mesmo tempo em

que é reflexiva para a personagem, ela possibilita ao público levantar hipóteses sobre o que pode ter causado sua ruína. Pode-se chegar à conclusão de que a forma como os idosos são tratados é um reflexo da ação político-social brasileira.

O descontentamento de Sousa com o fato de morar de favor na casa de sua filha e não conseguir voltar para sua residência faz com que ele adote uma postura muito agressiva e cômica ao mesmo tempo, contrariando sua personalidade até então, eminentemente ética e pacífica. Sousa rouba duas válvulas que seu genro precisava utilizar, fazendo com que ele e sua filha fiquem boa parte da madrugada procurando tais peças. A justificativa usada por Sousa, para mudança tão radical em seu comportamento, é que sempre ajudou os outros e nunca recebeu nada em troca, e dessa forma passa a dedicar parte de seu tempo a atrapalhar a vida dos outros para ver o que receberá.

Essa postura de certa forma infantil torna-se extremamente cômica, pois foge do esperado ver um senhor de idade, com um comportamento sério, escondendo as válvulas do genro. Isso gera o riso, uma vez que o público sabe que essa conduta não condiz com sua personalidade, mas ao mesmo tempo, essas ações explicitam o processo natural de envelhecimento, o que torna a personagem ainda mais realista.

O descontentamento de Sousa se torna cada vez mais intenso. Dentre as suas principais críticas estão as reclamações da cidade de São Paulo. Sousa aponta o clima muito úmido e a poluição, uma vez que constantemente se incomoda com o cheiro exalado pelo rio Tietê. Com isso, Vianna Filho consegue expor, de forma discreta, diversos problemas socioambientais vividos ainda hoje pela população paulistana como, por exemplo, o trânsito causado por um semáforo quebrado ou a poluição do rio e a péssima qualidade do ar.

É claro que para Sousa a adaptação à nova cidade será muito radical. São Paulo, em 1972, ano em que *Nossa vida em família* foi escrita, já se apresentava como a maior cidade do Brasil, com grande população e problemas típicos de metrópoles do então chamado terceiro mundo (poluição, favelas, desordem no trânsito etc.). São Paulo é muito diferente de sua cidade natal -Miguel Pereira- típica cidade pataca do interior, onde há maior proximidade entre os habitantes e os problemas sociais não são tão aparentes.

A complexidade da atual situação de Sousa se torna mais forte a cada cena. Após perder a casa, passa a morar de favor na residência de sua filha, numa cidade completamente diferente da sua de origem e ainda não exerce nenhuma atividade “produtiva”. Mesmo mantendo uma relação de amizade com Afonsinho, o cotidiano de Sousa, em São Paulo, torna-se monótono por não ter uma ocupação formal e nem uma rotina. Sousa define seu dia-a-dia da seguinte maneira:

Ah, é, parece que tiram o cordão do seu sapato que aperta, desabotoam tua braguilha, arrancam os botões da camisa... a gente fica aliviado mas se segurando todo, meio nu, calça na mão, no norte dizem: a gente fica feito bosta nágua (VIANNA FILHO, 1972, p. 37).

O cotidiano exposto por Sousa serve como exemplo da situação vivida por grande número de idosos que, por não estarem inseridos no mercado de trabalho, passam diversas horas de seus dias sem nenhuma ocupação – fato que torna seus dias mais chatos e cansativos. A fala acima expõe um conteúdo crítico ao comparar a situação do aposentado com uma “bosta nágua” e, o humor contido nela reforça a condição em que vivem.

Afim de modificar sua situação cotidiana, logo que chegou a São Paulo, Sousa desenvolve uma relação de amizade com um senhor chamado Afonsinho (aquele que serve como escada na relação de palhaços entre os amigos) e filia-se a AVEBAC (Associação dos Veteranos Bombeiros Amigos do Canindé), uma ONG (Organização Não Governamental). Com essa instituição os aposentados verificam e tentam, dentro de suas possibilidades, solucionar alguns problemas no bairro do Canindé, tais como avisar os agentes de trânsito sobre o mau funcionamento de um semáforo.

Para Maria Silvia Betti, o *alter ego* de Sousa é a personagem Afonsinho, “para quem o sabor da existência provém dos pequenos expedientes que lhes trazem se não a dignidade, pelo menos o prazer de pequenas compensações” (BETTI, 1997, p.279). A percepção de Betti (1997) pode ser notada em algumas ações de Afonsinho como membro da AVEBAC. A personagem supervaloriza seu trabalho na ONG, dando uma grande importância para feitos “simples”, ou aparentemente simples, tais como avisar que o semáforo de tal avenida não estava funcionando.

Neste sentido, a personagem carrega certa inocência ao valorizar as pequenas coisas. Como será exposto adiante, Afonsinho chega ao ponto de trocar favores (como por exemplo, ao ajudar a filha de Sousa) por um prato de comida. Sua situação é de abandono total. Sem família, a única coisa que o faz sentir-se útil é pensar que a AVEBAC é fundamental para a sociedade e responsável por diversas melhorias no bairro do Canindé, o que o espectador percebe logo ser apenas uma ilusão do velho.

Se comparado à situação de Sousa, Afonsinho vive de maneira ainda mais degradante. Mora em uma pensão, onde faz as refeições que fogem ao seu gosto pessoal, por isso sempre que pode busca fazer refeições na casa de seu amigo. Como já foi dito, sua relação com os filhos é quase nula, ou seja, mantém pouco contato com eles. Porém, assim como Sousa ele dedica-se a AVEBAC – pensando na melhoria social, e sempre que pode ajuda seu amigo, seja ao ler uma carta (por ele estar sem óculos) ou até mesmo dando-lhe dinheiro para comprar cigarros.

A relação de amizade entre os dois serve para reforçar a fragilidade familiar tanto de Afonsinho quanto de Sousa, ao evidenciar que a união dos idosos se mostra mais forte do que as relações que mantêm com seus próprios filhos. No entanto, Sousa quando está com seu amigo se torna divertido, engraçado, faz o público rir, mas quando está com a sua filha e seu genro se torna um velho ranzinza que só reclama e não se satisfaz com nada. Essa mudança de humor frisa ainda mais a disparidade da relação mantida com Afonsinho e, de outro lado, com seus filhos.

No desfecho da trama Sousa é a única personagem que não possui a verdadeira consciência da situação do casal. Como Neli não pode ficar com os pais em sua residência, arrumou uma vaga em um asilo feminino para sua mãe. Por sua vez, Cora aproveita de uma pneumonia de seu pai para mandá-lo para Brasília, onde ficará na casa de outra filha, Mariazinha.

Antes da partida de Sousa, os filhos propõe um encontro entre o casal. Para todos, inclusive o público, esta é uma despedida eterna. O único que não sabe que sua esposa vai para o asilo, e que sua viagem para Brasília não é temporária é Sousa. A inocência do velho no final torna a cena mais comovente.

O problema enfrentado pelo casal de idosos envolve questões tanto subjetivas, quanto sociais. Sousa foi um homem com uma conduta exemplar, muito trabalhador e extremamente ético. Dessa maneira, Vianinha aproveita para direcionar uma forte crítica ao sistema capitalista, ao apresentar um tipo exemplar de trabalhador que executou de forma correta suas tarefas, mas que no fim de sua vida não tem onde morar. Segundo a teoria do liberalismo econômico, o mundo capitalista seria a melhor opção para se viver em sociedade, uma vez que ofereceria a oportunidade para o trabalhador possuir uma vida digna, o que é contrariado com o exemplo de Sousa.

Mariângela Alves de Lima, no artigo *Todos os elementos são bons neste espetáculo em família*, apresenta esta mesma concepção ao afirmar que:

“Seu” Sousa tem uma culpa – “Honesto, digno e bom”. Três crimes imperdoáveis. Recusou-se a entrar em um esquema competitivo, adaptando-se ao seu salário de arquivista aposentado. Uma renda suficiente para garantir-lhe um irremediável desamparo.

Com ironia, Mariângela Alves de Lima aponta três crimes imperdoáveis praticados por Sousa. Esses “crimes” são responsáveis em parte por sua desgraça, mas também por criar uma grande empatia com o público, que torce por sua vitória e sofre com sua derrota. O final trágico

do espetáculo mostra ao espectador que no mundo competitivo qualidades como honestidade, dignidade e bondade não garantem uma vida digna. Oduvaldo Vianna Filho afirma que:

Escrevendo a personagem Sousa, acho que aprendi que preciso não ter medo das derrotas. (...) Uma derrota não significa a falência de nossas convicções, mas, sim, a fragilidade de nossos planos de ataque. Então, é preciso aprimorá-los. (...) Aceitar a força do inimigo com calma, com discernimento, significa conhecê-lo, localizá-lo. Parece que é assim que começam todos os bons planos de ataque (MORAES, 2000, p.297).

Ao falar da derrota Vianinha, provavelmente, retoma o contexto do período pré-1964, no qual os militantes políticos de esquerda (como no seu caso) viram-se derrotados frente à onda conservadora que tomou o poder. E mais especificamente pôs fim ao projeto de arte nacional-popular do CPC da UNE.

A fala acima também expõe o conceito de derrota adotado por Vianna Filho e sua concepção em mudar de estratégia para vencer o inimigo. Neste caso, a peça *Nossa vida em família* pode ser vista como uma mudança de plano, uma vez que, até o golpe civil-militar, o autor direcionava suas obras às classes menos favorecidas de nossa sociedade e, neste novo período passa a escrever sobre os problemas enfrentados pela classe média.

Sousa é a personagem que traz à tona o debate sobre a condição do idoso, ao mesmo tempo em que denuncia os inversos valores do mundo capitalista, ou seja, as concepções morais, tais como a ética e o trabalho, não garantem um futuro digno e estável. Apesar disso, a personagem não perde seu bom senso de humor e não se esquece de gozar da vida, mesmo que esta esteja derrotada.

4.4. Entre a madre severa e a imaculada: a dialética em Dona Lu

Dona Lu se apresenta inicialmente com aspectos contraditórios, pois ao mesmo tempo em que age de forma mais descontraída, se apresenta um pouco tensa com a reunião familiar. Com o passar da peça o espectador conhecerá mais o caráter de Lu, que se mostra mais contestatória, sagaz, nervosa do que neste primeiro momento.

Durante a reunião com os filhos a mãe da família Sousa tenta esconder o verdadeiro motivo do encontro, como já dito, a falta de recurso financeiro para os pais se manterem em sua residência. Diversas vezes a idosa pede ao seu marido para comunicar aos filhos o problema enfrentado pelo casal depois do almoço familiar. Neste sentido, Dona Lu tenta poupar os filhos,

prorrogando a falta de conhecimento da atual situação dos pais. A tentativa de protelar o diálogo pode ser vista também pelo seguinte prisma: Lu é tão sagaz que sabe o que acontecerá com o casal e, sendo assim, prefere adiar a conversa, ou seja, ela tem a consciência de que não será possível manter-se na residência, além de saber que o assunto, possivelmente, irá gerar discussões entre a família e quer apenas tentar almoçar em paz.

É interessante que Lu se apresenta tensa durante a primeira movimentação e, dessa forma, o espectador que ainda não sabe o verdadeiro motivo da reunião familiar percebe que há algum problema. A primeira fala da personagem ilustra bem essa noção: “ah, meu Deus que agonia” (VIANNA FILHO, 1972, p.14). A movimentação da personagem é intensa, pois ao mesmo tempo em que participa da conversa na sala de estar, prepara a refeição na cozinha. A tensão sofrida por Lu aumenta ao se misturar com a ansiedade de cozinhar para os filhos que raramente se reúnem. A fala de Sousa mostra como a mãe estava entusiasmada com a reunião.

SOUSA: ... olha... tem uma coisa que eu quero falar... a Lu está pensando nesse almoço há uma semana... ela fez aquela clara de ovo que fica boiando... me foge o nome... fez só porque vocês gostavam quando eram crianças (VIANNA FILHO, 1972, p.30).

Dessa maneira a reunião (mesmo que por um motivo ruim) gera certa satisfação para a mãe, que vê os filhos reunidos novamente e sente alegria em cozinhar para eles. A contradição de sentimentos e ações vividos por Dona Lu nesta primeira movimentação vão acompanhá-la até o final da trama.

Oduvaldo Vianna Filho, comunista assumido, segue a noção de conhecimento ditado pelo Partido Comunista Brasileiro, ao qual foi filiado desde cedo. Segundo o PCB, a noção de ensino/aprendizagem é responsável por gerar no ser humano, mas principalmente no proletariado, o crescimento social. Seguindo os ensinamentos de Hegel, Karl Marx propõe a difusão do conhecimento por meio da dialética, ou seja, para que se atinja a sabedoria de um determinado assunto é necessário ter pelo menos duas visões opostas para alcançar o justo meio. Esse foi um artifício muito utilizado por autores ligados à ideologia de esquerda, tais como Bertolt Brecht e Georg Lukács.

Em *Nossa vida em família* Dona Lu apresenta as maiores contradições. Já nesta primeira movimentação ela se apresenta de forma contraditória, pois cria o contraponto da cena. Quando todos ficam tensos com o problema enfrentado pelo casal, Lu se mantém extremamente contente em receber os filhos. Nesse sentido, algumas de suas intervenções para tornar o ambiente mais leve acabam deixando o clima mais pesado, como, por exemplo, após seu marido

comunicar aos filhos a situação da casa, ela faz a seguinte brincadeira: “Vou ver o almoço... está um banquete... segui todo o protocolo do Itamarati...” (VIANNA FILHO, 1972, p.23).

Lu assume uma comicidade que pode ser percebida também como um estado de nervosismo, algo que intensifica a emoção da cena. Dessa forma, o espectador/leitor passa a sentir com mais força a angústia vivida pelos membros da família Sousa, uma vez que suas tentativas de alegrar o encontro, na verdade, aumentam o clima tenso com longo silêncio constrangedor.

Outra interpretação possível é que além da carência sentida pela mãe que não vê os filhos reunidos há bastante tempo, Dona Lu tem a compreensão total de que é a última vez que os filhos vão se reunir naquela residência, onde cresceram e foram felizes juntos. Dessa forma, tenta aproveitar os últimos instantes de sua vida em Miguel Pereira. Mesmo sabendo que não ficará na atual residência, a idosa possui a esperança de que os filhos vão conseguir manter o casal em outra casa mais barata. Em sua fala:

Você devia ter avisado eles antes Sousa! Que absurdo!... depois não dorme de noite, “vem deitar, Sousa, vem deitar”... você explicou pra eles que agora tem essas casas populares? Vi uns anúncios, tem até jeitosinhas, cara de ventilada, pousadinha no chão, com uma boa cozinha, não gosto daqueles cochichinhos de cozinha, não... Sousa não fala nada?... está mais preocupado com o passado que com o futuro... calma, Sousa, tudo se resolve, é ou não é?... O almoço está na reta da chegada hein... (SAI) (VIANNA FILHO, 1972, p.27).

A fala acima mostra novamente uma contradição em Dona Lu que reclama de seu marido por ele não olhar para o futuro e sim para o passado, sendo que ela mesma, durante toda a primeira cena, se preocupa mais com o reencontro dos filhos do que com o problema familiar. Outro aspecto importante é que Lu acusa, de forma veemente, Sousa por não ter avisado os filhos com mais antecedência. Ela não percebe que poderia ter avisado os filhos no lugar do marido, e mesmo com antecedência, eles não fariam nada diferente do que farão (separar os pais).

As cenas na casa de Jorge são marcadas por diversas histórias contadas por Dona Lu, e que mostram a visão que ela possui do marido. Um exemplo disso, já comentado acima, pode ser visto quando ela fala que o marido não manteve a oficina de rádios por não conseguir enganar os outros. Dona Lu acredita que sua atual situação deve-se ao fato de seu marido não ter seguido seus conselhos e não ter mantido a casa na qual moravam, ou seja, não pensou no futuro.

Dona Lu se apresenta muito crítica ao marido, sempre ressaltando o que deu de errado em sua vida. Talvez ela assuma essa postura para justificar as falhas perante os filhos, numa tentativa de se desculpar pelos erros cometidos. Lu, possivelmente, não esquece que Sousa sempre foi um homem trabalhador, ou que ainda tenha sustentado sozinho sua casa, entretanto ela apresenta uma personalidade “ranzinza” e implica com as escolhas que o marido fez ao longo de sua vida.

A dialética defendida pelos autores de esquerda é materializada na construção da personagem Dona Lu. Ao mesmo tempo em que Lu exigia outra postura do marido, de que ele deveria ter sido mais ativo e ter lutado pelos seus direitos, reclama de seu filho Jorge, por este ser membro do sindicato e representante dos trabalhadores. Em suas falas Dona Lu novamente “dá conselhos”, desta vez a Anita (sua nora), ao tentar convencê-la a impedir Jorge de participar das reuniões no sindicato.

LU: Você não deveria deixar Jorge se meter nessas coisas de sindicato e essas coisas... tenho horror dessas coisas, o Jorge é que sustenta isso tudo aqui, é bom a gente não esquecer disso...

ANITA: (A MAIS SIMPÁTICA POSSÍVEL) Não era o que a senhora dizia pro seu Sousa? Briga, Sousa, briga. Quem ouviu foi seu filho... (VIANNA FILHO, 1972, p.36).

A conversa entre sogra e nora faz o espectador perceber a contradição de Lu, uma vez que Anita faz questão de pontuar que Jorge atua como ela gostaria que Sousa agisse. Com essa fala Dona Lu também acaba por desqualificar os trabalhos feitos por Anita que atua como costureira para ajudar nas contas familiares. Além disso, pode-se notar a relação realista estabelecida entre sogra e nora que, por conta da rotina cotidiana, implicam uma com a outra. As contradições de Dona Lu vão sendo acentuadas a cada quadro que se passa na casa de Jorge. A mãe, com a boa intenção de ajudar sua nora, acaba dificultando os seus negócios, como é possível perceber a confusão feita por Lu com a cliente de Anita, Aparecida.

Anita recebe em casa uma de suas clientes, Aparecida (conhecida por sua exigência), que foi à residência fazer uma nova prova de um vestido encomendado. Em suas falas a cliente se mostra extremamente arrogante com alguns comentários maldosos que faz sobre outras mulheres conhecidas de Anita. Seu assunto preferido é falar sobre o corpo dessas mulheres, e das suas “soluções” para não engordar como, por exemplo, a macrobiótica. Durante toda a sua presença ela ressalta suas práticas de sedução e se mostra interessada por diversos homens. Aparecida evidencia também a influência da moda francesa, citando marcas como Christian Dior, e dando dicas de moda à Anita. Ela também pede para a costureira deixar seu vestido parecido com o das grifes francesas.

Anita está com o serviço todo atrasado e para se desculpar inventa uma mentira: diz que não estava bem de saúde e por isso não concluiu o vestido. Dona Lu chega um pouco depois do início da cena, e logo trava um diálogo com a cliente. Nesta conversa Lu solicita que Aparecida tenha mais paciência com Anita, pois ela está cheia de serviço, e que sua nora não havia aprontado seu vestido, pois havia dado preferência a outra cliente. Dessa maneira, acaba desmentindo a justificativa dada pela costureira, deixando um clima muito ruim entre as duas, e fica subentendido que Aparecida não voltará mais.

Essa cena demonstra a ingenuidade de Lu, pois obviamente sua intenção não é a de prejudicar a nora, mas sem querer o faz. Devido a sua idade avançada fala coisas sem pensar, e nessa cena em particular, ela deseja ajudar Anita, ao pedir que a cliente tenha mais paciência com o prazo. Lu não tem ideia do quanto suas atitudes prejudicam a nora.

Para Anita a presença de Dona Lu acaba dificultando seu trabalho, e incomoda a família, pois com Lu em casa ela precisa dividir seu tempo entre a concentração exigida pelo trabalho e, a atenção exigida pela sogra, que por sua vez a atrapalha com conversas aleatórias (muitas vezes travadas para criticar a nora) ou com comentários sobre a programação televisiva.

Existem dois aspectos importantes a serem pontuados: O primeiro deles é a ingenuidade de Dona Lu, pois quando fala certas “verdades” não consegue mensurar o impacto de seus comentários na vida das pessoas que estão a sua volta. As palavras parecem escapar, e fala tudo o que pensa, sem filtros ou pudor. O segundo aspecto é a falta de paciência para lidar com essa situação, e a relação entre nora e sogra é temperada pelas implicâncias mútuas, já que não é tão simples lidar com o comportamento de Lu, pois requer paciência e tempo, característica e condição que Anita não possui.

Por meio de Dona Lu, Oduvaldo Vianna Filho aproveita para abordar outro tema relevante do cotidiano brasileiro: o costume de assistir telenovelas. Lu assiste a uma novela na casa do filho e durante o diálogo com Anita aproveita para comentar a cena. Isso mostra como a televisão já estava consolidada e como as novelas já faziam sucesso no momento em que a peça foi escrita. Para Esther Hamburger:

As novelas surgiram praticamente junto com a televisão no Brasil, embora só tenham atraído a preferência das emissoras e da audiência a partir do final da década de 60 e início dos anos 70, quando os folhetins eletrônicos transmitidos pela Rede Globo passam a figurar de maneira recorrente na lista dos dez programas mais vistos divulgada pelo IBOPE (HAMBURGER, 2006, p. 459).

Segundo Hamburger (2006), o sucesso conferido às telenovelas se dá por dois motivos. O primeiro é atribuído ao formato de teledramaturgia adotado, baseado no modelo americano

de *soap operas* e, o segundo é o aproveitamento dos profissionais brasileiros que já tinham vasta experiência na produção dramatúrgica e de radionovelas.

A novela assistida por Dona Lu faz com que ela reflita sobre as posições tomadas pelo *mocinho* e pelo *vilão*, dois formatos típicos de construção de personagens muito utilizada nas telenovelas. Por meio de suas reflexões observa-se que, para ela, Sousa deveria ter sido “mais vilão” durante sua vida e, assim alcançar uma velhice mais tranquila. Segue a fala de Lu:

Você demorou, Anita. É bonita, a pérfida... tinha um sujeito que dizia que a injustiça é mais atraente que a justiça... eu falava pro Sousa: “Sousa, você não acredita em Deus, pra você é assim?” “Sousa, mete o cotovelo também. Bate, homem, não enfrenta a correnteza, bate! Que adianta essa consciência tranquila se ninguém sabe dela?” Olha a Elisa! É essa! Como é bem tratada, não é? (VIANNA FILHO, 1972, p.35).

A presença da televisão traz para a personagem algumas reflexões sobre sua condição. Com isso, Vianinha mostra como a ficção serve com um instrumento motivador para a reflexão, ou seja, a arte dramática pode ser interpretada também pelo viés subjetivo de cada espectador e assim fazê-lo refletir sobre sua própria condição. No caso de Dona Lu, a trama assistida na televisão faz com que ela compare a postura dócil de seu marido com as artimanhas de uma vilã de telenovela que “se dá bem” e, assim, pensa que se o marido tivesse uma postura mais parecida a de um vilão, que a de um mocinho, eles não teriam chegado àquela situação.

Os sentimentos de Dona Lu ao ver a cena na televisão mostram ao espectador como ela está sofrendo com os problemas enfrentados pelo casal. Sua maneira de demonstrar o sofrimento volta-se muitas vezes a uma crítica quando se remete ao marido, mas pode-se observar que mesmo ao assistir à novela, que deveria distraí-la, ela não consegue se desconectar dos seus problemas.

A dialética vivida por Dona Lu pode ser vista em várias de suas ações. Ela causa transtornos sem intensão, sendo assim, o espectador percebe sua boa vontade, mesmo quando, sem querer, traz problemas ou prejuízos para a família de seu filho. Um exemplo dessa situação pode ser visto quando Dona Lu decide fazer uma visita ao local de trabalho de seu filho para parabenizá-lo por seu aniversário.

A chegada da mãe interrompe uma reunião entre Jorge e seu chefe Honório. O modo rude como é tratada por seu filho, faz o patrão se indignar com ele, tornando o diálogo mais hostil. Como será exposto adiante, é nesta cena que Jorge pede demissão. A presença da mãe possibilitou uma justificativa para Honório criticar a maneira agressiva de Jorge, e tornou a conversa insustentável. A presença da mãe, de forma indireta, intensifica os problemas entre patrão e empregado e culmina na saída de Jorge da empresa.

Na casa de Jorge, Dona Lu busca ajudar seu filho de diversas maneiras que vão desde fazer tarefas domésticas até dar dicas de como economizar nas despesas domésticas. Em muitas de suas falas, ela assume uma postura de certa forma arrogante ao considerar o seu modo de vida melhor do que o adotado pela família de seu filho, uma vez que sempre parte de sua experiência pessoal para convencer os outros que sua visão é a correta. Essa postura torna Dona Lu ainda mais dialética, pois dá dicas de como se viver, sendo que sua vida está longe do que julga “perfeito”.

A sogra busca, incessantemente, contribuir com Anita, ao dar dicas de como economizar utilizando determinados produtos de limpeza. Dona Lu também pede para sua nora economizar em outros aspectos, como, por exemplo, quando julga negativo o fato de Anita mandar lavar as roupas de Jorge, o que exemplifica a intromissão da personagem no estilo de vida da família. Entretanto, Lu na condição de dona de casa não consegue ficar imparcial, pois ela não tem outras atividades com as quais se preocupar.

Dona Lu para economizar decide lavar uma das camisas de seu filho. Ela só não sabe que na organização da casa, a próxima camisa limpa que Jorge vestirá fica atrás da porta do banheiro, o contrário da sua casa e de Sousa onde colocava atrás da porta as roupas sujas. A velha então lava uma roupa que já estava limpa, impedindo Jorge de vesti-la. Desta forma, inevitavelmente surge uma crítica, fundamental para a compreensão da peça, ao discurso dos filhos, que alegam não possuir dinheiro para ajudar os pais, mas gastam com coisas supérfluas como mandar roupas para lavanderia.

Essa passagem mostra a contradição da personagem que ao ajudar, atrapalha. Também mostra como existe um descompasso entre o discurso utilizado pelos filhos que não possuem dinheiro para ajudar os pais, mas gastam dinheiro excessivamente de forma desnecessária.

O contexto retratado na peça representa o momento de consolidação do capitalismo, ou seja, marca a passagem de um país hegemonicamente agrário para a consolidação da vida urbana capitalista. Não se pode esquecer que apenas durante a segunda metade do século XX o capitalismo tornou-se mais sólido no território nacional. Segundo João Manuel Cardoso de Mello e Fernando A. Novais (1998) havia entre 1950 e 1979 certo otimismo nos brasileiros, voltado para a ideia de que o país estava finalmente atingindo a tão sonhada modernidade, isso graças à consolidação tardia do capitalismo. Segundo os autores:

Na década dos 50, alguns imaginavam até que estaríamos assistindo ao nascimento de uma nova civilização nos trópicos, que combinava a incorporação das conquistas materiais do capitalismo com a persistência dos traços de caráter que nos singularizavam como povo: a cordialidade, a criatividade, a tolerância. De 1967 em diante, a visão de progresso vai

assumindo a nova forma de uma crença na modernização, isto é, de nosso acesso iminente ao “Primeiro Mundo” (MELLO e NOVAIS, 1998, p. 560).

O esclarecimento dos autores mostra o erro de pensamento de grande parte da população, que confundiu a consolidação do capitalismo com a elevação econômica do Brasil. A vida moderna capitalista se apresenta de forma muito diversa da que existia anteriormente. As relações se modificaram, como, por exemplo, a facilidade que o casal Sousa possuía ao comprar produtos e marcar na caderneta, por serem conhecidos do dono da venda. Nos grandes centros urbanos isso se torna impossível, devido às novas relações sociais.

Outro exemplo dessa fase de transição pode ser vista na diferença entre as moradias, ou seja, a casa em que Sousa e Lu viviam era muito mais ampla e confortável (mesmo sendo mais simples) do que os apartamentos de seus filhos, com cômodos pequenos como, por exemplo, a casa de Jorge, que não tem um espaço para pendurar um varal para roupas. Isso traz à tona, por meio de Dona Lu, a disparidade entre campo/cidade e as relações sociais no momento de consolidação (tardia) do capitalismo no Brasil. Tais transformações dificultam ainda mais a adaptação da idosa na casa de seu filho.

Além disso, a relação antigo/moderno se intensifica na relação travada entre Dona Lu e sua neta Susana. A neta se mostra incomodada com a presença de sua avó, principalmente porque, sendo uma adolescente, foi obrigada a dividir seu quarto com Lu. Sendo assim, ela se torna a personagem mais crítica com relação à presença da avó na casa.

O incômodo sentido pela neta se dá, essencialmente, pela perda de seu espaço físico e sua liberdade. Antes da chegada da avó, Susana frequentemente trazia alguns amigos para estudar em casa, e agora se vê obrigada a ir à residência de seus colegas, não podendo revezar com eles o local de estudo. Em suas falas é possível notar tal situação: “Ah, pois não, e estudamos na cozinha? No elevador? A vovó dorme cedo, você fica trabalhando na sala, papai telefona pros clientes do quarto, sobra o bidê” (VIANNA FILHO, 1972, p.31). A Jovem revela certa agressividade quando culpa sua avó e seus pais por não poder estudar em sua casa, um problema que é exagerado por ela, que age como uma típica adolescente, além de não demonstrar nenhum entendimento (ou disposição) com a nova situação da família.

Neste sentido, a neta assume uma posição equivocada. Ela culpa os pais por trazerem a avó para sua casa, e claramente culpa a própria Dona Lu. Não é possível ignorar que a presença de sua avó interferiu diretamente na sua rotina, mas a neta não consegue se esforçar para ver além de seus pequenos problemas. Culpá-la exclusivamente se torna um erro, pois seus pais também ocupam a casa para outros afazeres, tais como transformar a residência em espaço de

trabalho. Com a fala acima Susana expõe o funcionamento de uma típica família de classe média, durante a década de 1960, na qual a mãe e o pai necessitam trabalhar de forma autônoma para reforçar a renda familiar. Segundo João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novais:

A mulher do trabalhador comum moureja geralmente como doméstica, ou na fábrica de tecidos, em confecções, “fazendo serviço pra fora”, de hábito como lavadeira ou costureira. “Trabalha porque precisa”, “porque o salário do marido não dá”. Não porque queira, pois “o certo é ficar em casa”, “tomar conta da casa”, “cuidar do marido e dos filhos” (MELLO e NOVAIS, 1998, p.600).

A mulher de classe média, nesse período, torna-se fundamental para a composição da renda familiar, mesmo que isso não seja tão valorizado no âmbito social, principalmente no contexto retratado. Anita representa essas mulheres que trabalham, atuando como costureira, porém na concepção de Dona Lu o único responsável pela renda familiar é Jorge. Tanto que por diversas vezes Lu pede para sua nora e sua neta colaborarem economizando, ao alegar que seu filho trabalha demais para manter o padrão de vida delas.

Na cidade as relações de trabalho construídas entre as empresas e os empregados exigem, muitas vezes, maior disponibilidade de tempo dos trabalhadores para a realização das tarefas. As empresas visam ampliar seus lucros e para alcançar suas metas não há desperdício de tempo, uma vez que, como se sabe, um dos lemas do capitalismo é “tempo é dinheiro”. No caso de Jorge essa noção capitalista fica mais acentuada, pois trabalha com vendas e depende de comissões para ampliar seu salário.

Além de não querer dividir seu quarto com sua avó, Susana se incomoda muito com as atitudes ou até mesmo com os pertences de Dona Lu. Dentre os objetos trazidos pela idosa estão alguns artigos religiosos ou que mantêm uma relação com sua religiosidade, tais como o santinho-*abajur* que utiliza para dormir e as roupas usadas por seus filhos durante a primeira comunhão. Sobre este aspecto Dona Lu é uma mulher representativa de uma geração na qual a religião ditava por meio da “ética cristã” os bons costumes. O fato de trazer esses objetos demonstra como os aspectos religiosos estão presentes na sua concepção de vida.

Por outro lado Susana representa uma geração que visa maior liberdade para as mulheres e dessa forma luta contra a visão moral de sua avó. Assim, avó e neta são representantes de lados opostos, e que dificilmente se entendem. Para a idosa a rotina da jovem é inconcebível para uma mulher, pois Susana fica muito pouco em casa, vive rodeada de amigas e amigos, além de chegar de madrugada. A neta por sua vez não respeita os costumes de Dona Lu, sempre a criticando, seja pela demora no banheiro ou pelo perfume que usa. Outro aspecto que

incomoda a neta é o fato de Dona Lu insistir para a adolescente levar agasalho de frio e guarda-chuva todas as vezes que sai de casa, o que demonstra o carinho maternal que sente pela neta.

O conflito de geração, constantemente abordado por Vianinha em diversas peças como *Brasil, versão brasileira* ou *Rasga Coração*, foi exposto em *Nossa vida em família* na relação entre Dona Lu e Susana. Mesmo a avó sendo muito dura em seu discurso, na prática ela acaba cedendo mais do que a neta, como, por exemplo, quando troca seu perfume por outro indicado pela jovem. Além disso, Dona Lu fica acordada durante a noite esperando o retorno de sua neta que supostamente tinha saído para estudar. Ao atender o telefone a avó descobre que Susana mentiu ao dizer que estaria estudando na casa de sua amiga. Lu fica preocupada, esperando a neta chegar. Sua atitude é contraditória, pois, apesar de ser muito crítica à vida de sua neta, ao mesmo tempo encobre seu erros.

Susana demonstra ter uma personalidade bem rebelde no que é, surpreendentemente, apoiada por sua avó. A jovem diz que sua responsabilidade é apenas com sua vida, e sua preocupação é ser feliz, pois assim já ajudaria os outros. Susana, neste sentido, aproveita para criticar seu avô dizendo que não vai segui-lo como exemplo, já que, segundo ela, Sousa se preocupou mais com as aparências do que com ele mesmo. Sendo assim, a neta acha que a honestidade de Sousa não é sua característica natural, mas algo construído e, agia de tal forma para que as outras pessoas pudessem identificar nele essa honestidade.

No conflito entre a neta e a avó, Susana assume uma postura mais radical, pois é intransigente, não respeitando as opiniões e os costumes de Lu, além de ser, em diversos momentos, agressiva. Na trama Susana é a primeira a cogitar um asilo para sua avó. Como resultado desse embate entre gerações, Dona Lu passa a ser vista de maneira mais positiva pelo espectador, pois compreende uma boa intenção ao ajudar a neta, e essa, por sua vez, usa de artifícios para manipular a idosa, fazendo com que ela realize suas vontades.

Em um diálogo travado com a avó, Susana esconde de seus pais um namorado que eles não gostam. Segundo sua argumentação Jorge não se posiciona favorável ao namoro, pois o rapaz pertence à classe alta da sociedade. Sendo assim, ainda segundo o argumento de Susana, seu pai não se sente bem na presença do jovem, ou seja, Jorge tem vergonha de não possuir o mesmo nível econômico que os pais do rapaz. Com essa fala a filha de Jorge se mostra bastante gananciosa ao enxergar no namoro uma tentativa de ascensão social.

A postura adotada por Susana fica evidente também nos seus objetivos de vida. As intenções da jovem fogem ao desejo do pai. Ao contrário do que pensa Jorge, Susana não quer fazer vestibular. Para ela, a profissão de professora (típica de mulheres da sua época) é

insuficiente para alcançar os seus desejos materiais. Para Mello e Novais no artigo *Capitalismo tardio e sociabilidade moderna*:

A mulher de classe média vai chegando com muito esforço à universidade, vencendo a oposição dos pais, às vezes até do noivo ou do “namorado firme”. O preconceito contra sua presença nas escolas mais importantes, de direito, medicina ou engenharia, ainda era muito grande. Natural, portanto, que se dirigisse predominantemente às faculdades de filosofia, com o objetivo de ingressar no professorado de ginásio, do curso clássico ou científico, uma ocupação, aliás, já transformada em feminina. Mas a maioria das moças de classe média continuava professora primária (MELLO e NOVAIS, 1998, p.596).

A fala dos autores mostra como era a noção da época, na qual a mulher estava restrita a se especializar apenas no professorado. O fato de Susana não optar pelo caminho socialmente pré-estipulado para ela, reforça a ideia de sua personalidade contestatória. Porém, o fato de não ser honesta com seus pais, faz com que criem expectativas sobre seu futuro, ao investir nos seus estudos, pagando o cursinho pré-vestibular. Esse fato pode ser visto, novamente, como uma denúncia que Vianna Filho faz aos filhos, que alegam não possuírem dinheiro para manter seus pais, mas acabam gastando com outras coisas, como, por exemplo, em estudo para a filha que finge estudar.

O desejo criado por Jorge e Anita de que sua filha ingresse no ensino superior mostra como são liberais para os padrões da época. Como ficou explícito na fala de Novais e Mello, havia grande preconceito dos pais com relação ao estudo feminino. Em uma nova cena pode-se observar como os pais de Susana buscam uma educação mais liberal. Novamente a jovem diz que vai para a casa de uma colega estudar (só que desta vez o espectador já sabe que é apenas uma desculpa para se encontrar com os amigos e o namorado) e passa a madrugada fora de casa. Quando o novo dia amanhece, os pais recebem uma ligação da polícia dizendo que ela estava em uma festa fazendo muito barulho e com drogas.

A atitude tomada pelos pais, de conversar e orientar sua filha gera grandes críticas por parte de Dona Lu, que passa a culpá-los, acusando-os de liberais. Não se deve esquecer que a avó era a única na casa que sabia que quando Susana saía ia para festas, e não estudar. Sendo assim, A idosa muda rapidamente de opinião, pois até então achava a atitude da menina normal, tanto que acobertou tal situação para que ela continuasse saindo com os amigos.

A mudança de posição de Dona Lu sublinha sua instabilidade, pois na medida em que novas situações vão acontecendo a personagem tenta se moldar. Ao se deparar com um problema, mudou rapidamente suas convicções para estar do lado correto. Além disso, as acusações que faz ao seu filho irritam muito Jorge, fazendo-o assumir uma postura muito

agressiva e, durante uma discussão (com sua mãe) ele afirma que tem a autoridade para decidir qual a melhor maneira de educar Suzanna e que não vai seguir o modelo de educação dado por seus pais. Com isso, Jorge pode suscitar reflexões sobre a vida de Lu, ou seja, se ela é tão exemplar, como chegou a tal situação? Não é possível saber se Lu é mais ingênua e tenta se moldar a família, ou se ela é moralista. Novamente vê-se a questão da dialética, mas dessa vez torna-se mais explícita ao ser verbalizada, por Jorge.

A relação entre Susana e sua avó torna-se cada vez mais complexa. Vê-se que a convivência entre elas fica cada vez mais difícil por Dona Lu achar que sempre sabe o que fazer, pois sua experiência de vida é maior do que a dos outros, e porque a neta assume uma postura intransigente, não aceitando nada que lhe é proposto. É Susana que conta para a avó que ela vai morar em um asilo. Neste momento, o espectador/leitor fica com dúvidas se a jovem conta por inocência ou por maldade.

Dona Lu fica sabendo da decisão de seus filhos de forma inesperada. Como faz parte da nova rotina, a avó questiona sua neta sobre sua saída, que por sua vez alega ir a casa de uma amiga para estudar, mas que este é o seu último dia estudando fora de sua residência, pois amanhã a casa já estará livre, uma vez que a idosa estará em um asilo. A notícia surpreende Dona Lu de tal forma que ela fica desconcertada, e não consegue realizar uma ação efetiva. Sendo assim, a forma como foi dada a notícia, gera uma atmosfera muito negativa, pois é quase certo que a espontaneidade da neta é forçada, e que no fundo a mesma agiu com maldade, e estava feliz por ter saído vitoriosa ao reconquistar seu espaço dentro da casa.

A formalização do comunicado fica a cargo de Jorge, mas como o filho não consegue falar sobre a decisão tomada, Anita é quem conversa com Dona Lu, fazendo duas propostas: a primeira é ela morar em um quarto próximo da casa de seu filho, onde faria as refeições; e a outra seria ir para um abrigo de idosos. A velha, para facilitar a decisão dos filhos, escolhe de maneira bem humorada ir para o asilo, ao dizer:

DONA LU - Quer dizer que eu tenho de escolher entre um quarto longe do refeitório a um quarto perto do refeitório... acho que eu prefiro o perto... (LONGO SILÊNCIO) por que o Sousa não pode ficar comigo?

ANITA – No quarto, a pessoa não aceita um senhor tão idoso... no retiro não há vagas... (LONGO SILÊNCIO)

LU –... vocês vão me visitar lá, não vão, Anita?

ANITA – Claro (LONGO SILÊNCIO)

LU –...vou ter de lavar umas roupas... o fecho da minha mala está soltando... dessa vez vou tomar coragem e jogar algumas coisas fora, ando com muito

caxirenguengue... (SAI. PARA NA PORTA) ... ninguém conta isso pro Sousa, hein? (VIANNA FILHO, 1972, p.115-116).

Este diálogo travado entre nora e sogra evidência como Dona Lu se mostrou firme ao aceitar a proposta de ir para o asilo, já que havia sido comunicada anteriormente por sua neta. Com isso, vê-se como a velha tentou colaborar com seus familiares ao tratar do caso como algo normal ou esperado. O tom humorístico, nesta cena, adotado por Lu sobre a distância entre o quarto e o refeitório segue a mesma lógica da cena inicial, pois o fato dela disfarçar a situação atribui à cena um tom ainda mais entristecido. Com esse diálogo o espectador fica impossibilitado de manter uma opinião maniqueísta da personagem, pois pouco a pouco suas características contraditórias são apresentadas e é possível dizer que o público cria uma afeição por Lu.

Além de tentar poupar o sofrimento dos filhos, Dona Lu pede para não contarem para Sousa sobre o asilo, pois existe entre o casal grande cumplicidade e muito carinho. Assim como o marido recusou um emprego para não prejudicar sua esposa, Dona Lu pede para que Sousa não saiba que estará em um lar para idosos. O cuidado um com o outro aparece de forma intensa durante a peça, principalmente nos diálogos travados após a separação.

O contato entre eles, durante o período da estadia na casa dos filhos, se dá por meio de uma ligação telefônica. A opção estética do telefonema deixa a cena com um tom mais emotivo, uma vez que o foco de luz é localizado ao centro do palco, onde estão os aparelhos de telefone das duas casas, iluminando somente o casal. Sousa conta algumas novidades, que o público já sabe, ou seja, essa conversa serve como uma retomada dos feitos de Sousa durante o primeiro ato.

Dona Lu, por sua vez, demonstra grande preocupação com o marido. A esposa pede para ele não se envolver em questões políticas com a AVEBAC (contrariando sua fala de que o marido deve lutar por seus direitos). Junto à preocupação há também um cuidado que representa o amor que a velha sente por Sousa, diversas vezes ela pede para ele colocar o casaco a fim de evitar o frio de São Paulo. Como ele não gosta de abotoar o casaco até o pescoço ela pede para que ao invés de telefonar (que custa caro), que compre um cachecol.

Outra maneira utilizada para manter a comunicação entre o casal e que se apresentou como uma alternativa mais barata foi à correspondência via correio. Sousa aproveita a visita de Afonsinho e pede para seu amigo ler uma carta que recebeu de sua esposa, já que ainda não consertou seus óculos. Na carta enviada, Lu diz estar muito preocupada com sua situação, já

que um fato estranho ocorreu: sua filha Neli decidiu levá-la para visitar uma conhecida em um abrigo para idosos. Ela estranhou o fato, pois não tinha muita proximidade com a internada, mas o que mais a incomodou foi sua filha elogiar muito o local, que não fazia jus a tantos elogios.

Sousa também fica sugestionado a pensar que o plano dos filhos é colocar seus pais em um asilo. Como foi comentado anteriormente, este indicativo foi concretizado ao final da trama. Ao sentir que seus filhos estavam pensando em colocá-los no asilo, Sousa assume uma atitude radical, procurar por um emprego. Como foi visto, o velho não consegue entrar no mercado de trabalho por diversos fatores, tais como, ter idade avançada para os padrões estipulados pelo mercado ou não querer ver sua esposa sendo explorada.

A carta se apresenta como um indicativo de que o desfecho da peça não será positivo, uma vez que por meio dela passa a existir a ideia de que os filhos pretendem mandar seus pais para o asilo. Existem no texto vários indícios de que a separação dos velhos seria definitiva, como por exemplo, o modo de vida de seus filhos, que não mudam nada em suas vidas para tentar colaborar financeiramente com os pais.

Outra sugestão de que no final da trama os idosos não ficarão juntos pode ser vista por meio da canção de Jerry Adriani, chamada *Vai caindo uma lágrima*, cantada por Aparecida. No fim dessa cena, depois da ligação telefônica, a cliente de Anita volta a cantar essa mesma canção, fazendo Dona Lu dançar. Como a música fala de separação e de como ela é dolorida para casais, serve para reforçar o momento vivido pelo casal de idosos. Ao mesmo tempo anuncia que a separação entre eles, que num primeiro momento parecia ser provisória, será eterna.

A música serve para reforçar os indícios de separação definitiva. Ela é uma “alerta”, anuncia que algo vai acontecer e, nesse sentido, assume a função de prólogo. Ao mesmo tempo, acentua a situação negativa vivida por Lu e Sousa. A música comove ainda mais, e ver Dona Lu dançando de um lado do palco enquanto Seu Sousa está sentado (sem fazer nada do outro) é muito bonito e, ao mesmo tempo, muito triste.

4.5. Beto, Neli, Cora e Jorge: as estratificações sociais da classe média

Em *Nossa vida em família* a classe média está representada em todos os seus níveis por meio dos filhos, que agregam desde a classe média baixa representada por Beto (ocupa um cargo público e pede dinheiro aos seus irmãos), passando pela classe média, representada por Corinha e Jorge (moram em pequenos apartamentos em grandes centros urbanos), até chegar a classe média alta representada por Neli (casada com um empresário). No momento em que a

trama foi escrita a classe média brasileira vivia uma grande euforia causada pelo rápido crescimento econômico ocorrido no governo Médiçi, posteriormente conhecido como “Milagre Econômico Brasileiro”.

4.5.1. Da arrogância à sinceridade: Beto e sua maneira de falar a verdade

Roberto, um dos filhos do casal da família Sousa, é visto assim que se abre a cortina e se inicia a peça. Apresenta-se de modo descontraído e bem humorado no primeiro momento. Ele é o responsável por introduzir a trama ao contar uma piada aos seus familiares. Desse momento em diante passa a ser chamado por todos de Beto, algo que atribuí certa afetividade ao personagem.

Com o desenrolar de *Nossa vida em família* a empatia travada, num primeiro momento, entre Beto e o público vai se desfazer. Durante a peça esta personagem vai demonstrar muitos aspectos negativos de sua personalidade. Na maioria das vezes Beto, ao invés de colaborar com o coletivo, neste caso com seus familiares, ele os julga. Seu humor que era simples e inocente, com o tempo assume uma postura agressiva ao usar a ironia. Além disso, é por meio da fala de Beto que se dá início ao problema enfrentado pela família Sousa, uma vez que foi ele quem propôs um brinde à residência. Desta forma, fazendo o pai anunciar o problema sofrido com o imóvel, ou seja, é Beto quem marca a passagem do encontro familiar descontraído para uma reunião familiar problemática.

Beto destoa muito da postura adotada pelas outras personagens. Na maioria das vezes age por meio de brincadeiras que, além de sem graça, apresentam um ar grosseiro. Além disso, se comporta de maneira destemida e arrogante, ao falar da vida de seus familiares. Suas críticas são direcionadas aos seus pais e, principalmente, a sua irmã Neli. Esta se torna o alvo principal por ser considerada a irmã que possui, financeiramente, melhor condição de vida. Vide o exemplo:

BETO: A Neli tem dinheiro, pomba! Quer dividir, como?

NELI: (*procura ser sempre doce*) Meu marido tem dinheiro, Beto... mas também tem dívidas e... infelizmente ou felizmente, não sei, o dinheiro e as dívidas são dele, não são meus.

BETO: Ah, que pena... então não deu certo, é? Você casou com ele pra fugir das pobreza da família Sousa e... (VIANNA FILHO, 1972, p.25).

Na estratificação social, Beto representa a classe média baixa, pois vive com seu pequeno salário de escrevente de cartório que quase não dá para pagar o aluguel do quarto em que mora. Neli se defende dizendo que constantemente empresta dinheiro para que ele consiga sobreviver. Perante o problema familiar a condição social de Beto torna-se privilegiada, pois é

o único dos filhos que verdadeiramente não pode colaborar, e dessa maneira passa a criticar a vida que seus irmãos levam. Como ao falar da vida de seu irmão Jorge, ao dizer: “... ele está perdendo que é uma tristeza, comprou apartamento em Copacabana, comprou fusca, olha a camisa dele pele de ovo...” (VIANNA FILHO, 1972, p.16).

Como pode ser visto Beto vai acusando cada um de seus irmãos por suas condições financeiras. Com isso, reforça toda a pressão sentida por eles para ajudar seus pais. Assim, esta personagem torna-se fundamental para a peça, uma vez que Beto vai mostrar para o espectador as hipocrisias de seus irmãos, pois não abrem mão do seu conforto para resolver o problema de seus pais. Porém, assim como seus irmãos ele também não muda sua vida, pois continua gastando com jogos e bebidas.

No decorrer das cenas é possível identificar que Beto enfrenta problemas com alcoolismo. Esse fato traz à tona uma questão muito corriqueira entre a população brasileira. O alcoolismo enquanto fenômeno social aparece por volta do século XVIII com o êxodo rural e a chegada da indústria. Segundo Dilene Nascimento e Diana Carvalho:

Foi nos modos e hábitos da população urbana onde mais notadamente surgiram os elementos que preencheriam as argumentações oitocentistas acerca do uso e do abuso das bebidas alcoólicas. Esta sociedade explicava três valores que, conjugados, sintetizavam os “tempos modernos”: a disciplina imposta pelos novos processos de trabalho, a sensação de diluição da identidade individual dentre as massas urbanas e a noção de tempo completamente desvinculada de um “tempo natural” (NASCIMENTO e CARVALHO, 2004, p.66).

As autoras indicam a existência de uma forte relação entre o alcoolismo e as novas formas de trabalho e, embora o contexto abordado por elas seja outro é possível estabelecer um paralelo com a peça de Vianna Filho. Contudo, é importante dizer que na obra, Beto é funcionário público de um cartório, responsável pelo setor de óbitos, e apresenta grande insatisfação com seu trabalho e com sua baixa remuneração.

Em outras obras Vianna Filho também apresentou personagens que possuíam o mesmo problema de Beto, como Siá Rosa das Dores uma personagem de *Os Azeredos mais os Benevides*, que também bebia, mas por falta de trabalho.

Ao longo da trama Beto se mostra menos que os irmãos. Não se sabe verdadeiramente de sua vida, apenas que trabalha no cartório e que não consegue pagar suas despesas, pois constantemente pede dinheiro emprestado a sua irmã Neli. Como não se apresenta de maneira sólida o público passa a conhecê-lo superficialmente, ou seja, não se conhece sua história e seus conflitos e, principalmente, não se vê suas convicções.

Já sua revolta contra os irmãos é sentida ao responsabilizá-los pela qualidade de vida de seus pais. Mas, fica difícil compreender com qual profundidade ele foi tocado pelo problema. Observam-se duas possibilidades: ele não está se importando muito e por isso satiriza a situação, ou se de fato está preocupado e sua reação é ser agressivo. O que se pode constatar é que entre as personagens de *Nossa vida em família* Beto é o mais superficial.

Sua relação com os pais e irmãos é extremamente frágil. Todas as vezes que os encontra é para criticá-los apontando seus defeitos e suas falhas. Seu humor torna-se ríspido e sua postura arrogante. A forma como fala o torna mais difícil de ser acolhido pelo espectador, que passa a nutrir certa antipatia pela personagem.

Entretanto, isso não tira o mérito da personagem que assume a posição de reforçar as contradições e as hipocrisias de seus familiares, é ele quem mostra os erros dos pais e ressalta a falta de iniciativa dos irmãos. Neste sentido, a personagem tem mais força em sua tarefa de apontar as contradições e os erros das outras personagens, do que na sua construção psíquica, pois pouco se pode compreender sobre sua ideologia de vida e sobre sua trajetória.

4.5.2. Neli: entre a vilã e a mocinha

Neli é a filha do casal que, ainda que de maneira esporádica, visita os pais. É uma representante da alta classe média, pois é casada com um rico e famoso empresário, chamado Arildo. Neli busca ajudar os pais propondo num primeiro momento que eles morem em sua casa, com ela e seu marido.

Sua personalidade possui um tom de doçura, ao geralmente aceitar diversas críticas sem assumir uma posição de defesa, por diversas vezes, torna-se vítima dos ataques dos irmãos, principalmente de Beto. Isso faz com que a personagem ganhe o apoio do espectador que passa a compreender seu modo de vida. É claro que perante a situação enfrentada pelos pais ela age como seus irmãos, pois não muda nada em sua vida em prol da qualidade de vida deles.

Logo na primeira cena, por meio dos diálogos travados entre as diversas personagens, fica subentendido que Neli e seu marido vivem uma crise conjugal. As provocações feitas por Beto contribuem muito para que o espectador/leitor suspeite de diversas traições cometidas por Arildo. Segundo Beto, o nome de seu cunhado aparece constantemente em revistas de fofocas (que mostram a vida das “celebridades” - clientes de Arildo), sempre relacionado ao nome de mulheres famosas. O tom adotado por Beto e a resposta ríspida dada por Neli faz o espectador acreditar que existe uma crise entre o casal. Em sua resposta Neli diz:

Nunca lhe dei autorização pra falar assim comigo, que é isso? Nunca lhe dei autorização pra falar assim comigo, faça o favor! É mentira! É mentira isso

tudo que falam! Meu marido arranhou esse lugar pra você no cartório, é fiador do Jorge, emprestou dinheiro pro marido da Cora que ele não pagou, [faça o favor, nunca lhe dei autorização pra falar assim comigo, todo dia pedindo dez cruzeiros, cinco cruzeiros, cheio de vinagres], não vê que eu estou propondo o maior sacrifício? Ficar com os dois o resto da vida? (SILÊNCIO GERAL. LONGO) (VIANNA FILHO, 1972, p, 29-30).

Essa é a única resposta dada por Neli às acusações que sofre. Além da hostilidade esta fala pode ser utilizada para conhecer um pouco sobre o marido de Neli. Assim como outras personagens, Arildo também não aparece fisicamente na peça, sua presença está sempre relacionada às suas posses e seu poder de influência social, como, por exemplo, consegue arrumar uma vaga no asilo ou empregar seu cunhado no cartório.

A fala de Neli mostra como seu marido colabora com seus familiares. Segundo ela, além de ajudar Beto (com o emprego), Arildo colaborou também com os outros irmãos, ao ser fiador de um imóvel de Jorge e emprestar dinheiro para o marido de Cora. Porém nesta fala os feitos que no primeiro momento assumem uma característica de solidariedade ganham um tom hostil ao ser colocado de maneira agressiva. Por causa das provocações de Beto, Neli perde o controle e acaba falando, o que todos pensam, mas ninguém tem coragem de falar - que o maior sacrifício de sua vida é ficar com os pais em sua residência.

Com o desenrolar da trama o espectador vê que a filha não cumpre com o combinado, ou seja, apenas no primeiro momento se apresenta como voluntária ao propor a ficar com os pais em sua casa, mas num segundo momento não abriga os idosos. Dessa forma, ocorre uma decepção por parte do público, que, assim como os irmãos, tinha fé de que ela resolveria o problema da melhor forma, fato que não ocorre já que Neli só consegue resolver a vida de sua mãe ao pagar a mensalidade do asilo.

De acordo com o costume da época retratada na peça (a década de 1970), as mulheres da classe alta e da burguesia não trabalhavam, sendo assim viviam sustentadas por seus maridos que na maioria das vezes as “proíbiam” de executar qualquer tarefa remunerada. Este fato serviu para Neli justificar sua pouca contribuição financeira aos pais. Sua argumentação é pautada na concepção de que não possui renda, pois todo o “seu” dinheiro é proveniente do trabalho de seu marido. Para João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novais (1998) desde a década de 1950 as relações conjugais já haviam se alterado, ao dizer que:

No casamento, havia declinado a distância social entre o homem e a mulher, que era uma das características da velha família patriarcal. A diferenciação de funções persistia: o homem continuava o “cabeça do casal”, o “chefe da casa”, o encarregado de promover o sustento da família; a mulher, a mãe, a dona de casa, a esposa. A relação entre o marido e a mulher tinha deixado de ser regida simplesmente pela hierarquia de superior para inferior: há diálogo, busca de

compreensão mútua, de entendimento, sobretudo em relação à educação dos filhos, mas, também, em torno do orçamento doméstico (MELLO e NOVAIS, 1998, p.612).

A contextualização feita por Mello e Novais (1998), mostra que mesmo mantendo a estrutura hierárquica (o homem sendo o provedor financeiro) dentro das casas, era comum o diálogo entre os casais que decidiam juntos questões orçamentárias, por exemplo. Neste sentido, a fala de Neli pode ser contrariada, uma vez que alega que o dinheiro é exclusivo de seu marido, o que não era comum à época, já que a mulher também possui controle financeiro.

Sendo assim, Neli assume uma posição mais conservadora do que as outras mulheres da peça, e de certa forma se apresenta como uma representante da velha estrutura familiar patriarcal brasileira. Assim como as mulheres da geração anterior, como Dona Lu, Neli também não trabalha, o que não era comum para mulheres de sua geração, mas sim para as de sua classe. Ao contrário das outras mulheres da peça como Anita e Cora que trabalham porque precisam ajudar no orçamento familiar, Neli não precisa, pois os lucros ganhos na empresa de seu marido são suficientes para manter seu padrão de vida.

Porém em sua argumentação para não morar com os pais, ela alega não possuir condição para sustentar os pais já que a empresa de seu marido passa por uma crise, ou seja, sua condição não é tão favorável como parece. Neste caso, ela poderia como sua irmã e sua cunhada sair para trabalhar, e assim teria seu próprio dinheiro e condições para ajudar seus pais.

Pensando assim pode se ver que a argumentação de Neli é apenas uma desculpa para não ficar com os pais em sua casa. Assim como os outros irmãos, ela também não está disposta a mudar sua condição para agregar os pais em sua residência. Dessa forma, vê-se que a questão financeira foi à maneira que encontrou para justificar sua opção. Afinal de contas é Arildo quem consegue a vaga no asilo para Dona Lu e garante um ano de estadia paga, para Lu.

A ideia de Dona Lu ir morar em um asilo parte primeiramente de Neli. Como dito anteriormente, a filha leva a mãe para conhecer uma dessas organizações e assim já dá indícios de que existe a possibilidade dos pais morarem em um asilo. Além disso, na cena inicial Neli pede dois meses para conversar com seu marido, porém estoura esse prazo fazendo com que todos percebam que ela não conseguiu convencer seu marido a morar com os idosos.

Como o esperado por todos, após alguns meses, Neli vai à casa de Jorge conversar com ele e com Beto. A irmã conta que pediu a seu marido (Arildo) para abrigar temporariamente seus pais em sua residência. Arildo, por sua vez, sem titubear negou o pedido de sua esposa, alegando que seus negócios não iam bem, e mesmo tendo uma situação financeira melhor não se sentia confortável em abrigar os idosos, pois sua alma é igual à de todos, ou seja, não se

sentia obrigado a morar com seus sogros só por possuir mais recursos financeiros do que os outros. Em sua fala ela diz:

NELI: ...eu falei com meu marido...
 BETO: Ah, conseguiu encontrar ele.. até que enfim... um se lembrou do outro?
 (NELI NÃO RESPONDE. SILÊNCIO)
 NELI: Falei com o Arildo e ele sente muito, me pediu uma semana de prazo para pensar, se torturou, ele já vive tormentos por causa da minha sogra e a situação na fábrica que é horrível, ele vive agora em salas de espera de bancos, ele fez o possível com ele mesmo mas sente muito: nós não podemos ficar com o papai e a mamãe dentro de casa.
 BETO: E na garagem? Na caixa postal, bem socadinhos?..
 NELI: O Arildo acha que o fato dele ter mais posses não lhe dá a obrigação de carregar mais peso de problemas humanos... A alma dele é igual a de qualquer um de nós... tem a mesma pequena capacidade de renúncia que têm todos...
 BETO: No fundo ele é um democrata. E você, Neli, o que é que você acha? O Arildo acha, o Arildo acha e você?... perde? (VIANNA FILHO, 1972, p.93-94).

Esse diálogo além de apresentar a visão de Neli e as posições assumidas por seu marido ilustra bem sua posição de não responder as provocações de Beto, e também mostra como este age durante uma conversa fundamental. A provocação final de Beto mostra como Neli assume o discurso de seu marido, ao alegar que não se considera responsável pelos pais por possuir melhor condição financeira do que seus irmãos. Esse argumento reforça a visão de que sua condição financeira não impede de abrigar os pais em sua casa, e sim sua própria vontade.

Ao avançar na sua argumentação Neli propõe uma alternativa para amenizar o problema familiar. Ela explica que seu marido conseguiu uma vaga difícilíssima (apenas para Dona Lu) num das melhores clínicas para idosos, o Recreio Branco. Segundo ela o local escolhido só poderia abrigar sua mãe, pois seu pai já não se enquadrava na faixa etária proposta pelo local. Em sua fala, Neli tenta convencer seus irmãos de que esta é a melhor solução, ao argumentar ressalta variados aspectos positivos do local que abrangem desde a tecnologia (a utilização de elevadores) até a medicina (com a assistência médica permanente) ou a higiene do local (tudo asséptico).

Jorge por sua vez fica irritadíssimo com Neli quando essa propõe um asilo para a sua mãe. Para Jorge tal proposta é vista como um absurdo, pois segundo ele a forma que os idosos são tratados nestas instituições é muito ruim, dizendo:

Você parece que veio aqui vender uma enciclopédia, mostrar prospectos. Você sabe perfeitamente que o serviço de geriatria no país e no mundo é pior que tudo, pior que o sistema penitenciário, pior que os hospícios, pior que os orfanatos, que a zona! São depósitos de carcaças, de sucata! (VIANNA FILHO, 1972, p. 94-95).

Com a construção de Neli, Oduvaldo Vianna Filho apresenta uma grande diferença na concepção de criação cênica em relação à usada por ele antes de 1964. No período pré-1964, o dramaturgo usava constantemente dicotomias entre as classes sociais das personagens, ou seja, havia na maioria das peças a concepção de que o operário era o herói, e o burguês, o vilão. Nas peças escritas para o Centro Popular de Cultura da UNE (CPC da UNE), geralmente havia diferenças entre os operários e os burgueses, como, por exemplo, na peça *Os Azeredos mais os Benevides*, na qual o dono das terras assumia o papel de vilão ao explorar os trabalhadores rurais, cujo líder (herói) dos trabalhadores era Espiridião, um camponês.

Em *Nossa vida em família* não existe a dicotomia bem/mal ou opressor/oprimido como existia nas peças de Vianinha escritas durante o CPC, aqui todas as personagens assumem as duas posições, ou seja, são opressores e ao mesmo tempo oprimidos. Na peça Neli é oprimida pelo marido e, diante dele, não tem autonomia para tomar uma decisão concreta. Perante o problema enfrentado pelos pais, a solução mais viável é colocar sua mãe em um asilo, o que a torna opressora.

Dessa maneira, pode se ver uma mudança significativa na forma de construção de personagens, por Vianinha, neste novo momento de sua vida, que não se enquadram mais nas características opressoras ou oprimidas. É possível também verificar que o enfoque dado à classe média pode ser responsável por não haver tal dicotomia. Acredita-se que, nesta nova fase, Vianna Filho buscou retratar os problemas vividos em sua plenitude pela classe média, e já que todas as personagens pertencem a tal classe elas possuem tanto aspectos positivos quanto negativos.

Mesmo o fio condutor da peça de Vianinha estar centrado na classe média, é possível, por meio da personagem Neli, perceber que existe certa “luta de classes” entre os setores da classe média. Neli apresenta um sentimento de disputa entre os irmãos, em sua visão a diferença social aparece como um grande entrave familiar. Em sua fala:

Vocês ficam com raiva de mim porque tenho uma situação material melhor e ficam com raiva também quando descobrem que a situação material não é tão melhor assim (VIANNA FILHO, 1972, p.95).

Com esta fala, Neli expõe que sente que seus irmãos possuem raiva de sua condição social. Com isso, Vianna Filho aborda um dos principais conceitos desenvolvidos por Karl Marx, a luta de classes. Para o filósofo e economista a sociedade se apresenta dividida em estamentos ou classes sociais, sendo que elas possuem interesses opostos, ou seja, enquanto a

burguesia quer explorar o operário, o operariado quer sua liberdade em relação à estrutura formada pela burguesia. Dessa forma, as classes vivem em constantes disputas, uma querendo impor sua norma e a outra evitando essa mesma norma.

É claro que na peça os irmãos não vivenciam essa disputa de maneira tão evidente, mas Neli sente que eles atribuem maior responsabilidade a ela por sua condição econômica favorável. Em diversos momentos seus irmãos exigem a sua participação para ajudá-los em suas vidas, como por exemplo, dando dinheiro para eles. Sendo assim, Neli, ao ser membro de uma classe mais favorecida financeiramente, sofre mais do que seu irmão Beto, que por pertencer à camada baixa não assume nenhuma responsabilidade familiar e, ainda crítica de forma grosseira os outros.

4.5.3. Cora: a filha caçula que aprendeu os ensinamentos de Dona Lu

A filha caçula do casal de idosos é Cora, representante da classe média (média), pois mora em um pequeno apartamento alugado na cidade de São Paulo. Das mulheres da peça é a mais liberal, pois é a única que trabalha fora e busca sua independência financeira ao ajudar seu marido com as despesas da casa.

Assim como sua mãe, Cora adota grande senso de humor, sua presença é marcada por diversas passagens engraçadas. Neste sentido, seu carisma a torna uma personagem simpática ao público. Além disso, de Lu a filha herdou a forma de se dirigir aos outros ao falar o que pensa “sem pensar antes”. Muitas vezes, ela assume uma visão muito individualista da vida.

Um exemplo disso ocorre durante a reunião familiar no momento em que os filhos decidem que os pais vão se separar temporariamente. Cora não deixa o pai escolher qual residência é melhor para ele: se a sua ou a de seu irmão. Dizendo “Ué, quem escolhe são vocês? Espera lá, espera lá...” (VIANNA FILHO, 1962, p.29). Ela gostaria de escolher sua mãe, uma vez que poderia ajudar a tomar conta de sua filhinha (ainda bebê). Essa conversa é marcada por um ritmo mais acelerado por parte dos filhos que se atropelam em falas simultâneas. Os pais, por sua vez, acompanham a discussão dos filhos, que muitas vezes são ofensivas e os agriem.

A caçula da família Sousa apresenta certa falta de ética ao mostrar para seu pai um vestido que roubou da loja em que trabalha, com o objetivo de vender para uma vizinha. Neste sentido, a filha adotou uma postura completamente contrária a de seu pai, que por sua vez não conseguia vender os rádios que consertava por um preço mais caro que do verdadeiramente valia. Com isso, Cora sublinha a dificuldade em sobreviver, apenas com o seu salário, precisando roubar produtos e vendê-los para compor sua renda.

A forma escolhida por Vianna Filho nesta cena foi o cômico, pois ao saber da atitude de sua filha, Sousa senta numa cadeira onde estavam seus óculos novos que acabaram quebrando, fazendo com todos rirem. As falas de Cora nesta cena, mesmo que assumindo o humor, evidenciam também seu individualismo, ao dizer: “Dinheiro teu... pode rir... parece piada de hiena... dinheiro meu não ponho, não, se vira... rouba vestido... pede pra Associação dos Bombeiros da Mangueira Mole desse aí” (VIANNA FILHO, 1972, p.41).

A justificativa usada por Cora mostra que ela efetua roubos para sobreviver, e diz não sentir culpa uma vez que seus patrões possuem diversas lojas, mas pagam um salário muito baixo. O discurso utilizado pela filha se aproxima muito do discurso que vigorava no Brasil, principalmente, depois de 1968, pelos grupos de guerrilha que compreendiam a chamada esquerda armada.

Na luta armada contra a ditadura militar era comum ocorrerem saques a bancos, por parte dos grupos “guerrilheiros”. Os militantes utilizavam como justificativa aos roubos o fato dos bancos romperem com a relação capitalista de gerar dinheiro, que envolve o trabalho e o produto. Para eles os bancos não eram honestos uma vez que ao invés de vender produtos eles vendiam o próprio dinheiro, por meio de empréstimos, ou seja, os bancos “roubavam” a população, então poderiam ser roubados também.

As atitudes tomadas por Cora demonstram que sua criação foi mais liberal do que a de seus irmãos. Além de trabalhar fora (que já demonstra uma grande liberdade para as mulheres daquela época) o público fica sabendo, por meio das lembranças trazidas pela casa, de alguns namorados que já teve.

Cora é responsável por trazer ao público algumas de suas histórias, vividas na residência, tais como um namoro não aprovado por seus familiares ou uma briga com Beto. Além dessas, Cora também fala de sua infância ao lembrar o medo que tinha do *homem do saco*, dizendo:

Olha o homem do saco! Se continuar essa briga eu chamo o homem do saco, hein? Ah, como me enchiam o pacová com esse homem do saco... (MEIO RISO DELA) Eu tinha medo, claro, sou a caçula, a menorzinha, tenho muita saudade, fiquei com saudade quando cheguei aqui, pareceu que eu tinha ficado aqui... (VIANNA FILHO, 1972, p.18).

O homem do saco faz parte de uma “lenda urbana”, contada pelos pais aos filhos. De forma (anti)pedagógica, os pais costumam dizer que se suas regras não forem seguidas, vem um homem (que carrega sacos de lixo) buscá-los. Como não é difícil encontrar mendigos, principalmente num país desigual como o Brasil, as crianças criam uma imagem “concreta” do tal homem, e passam, por medo, a respeitar as regras impostas por seus pais.

Ao saber das condições de seus pais, Cora é a primeira a falar que não tem recursos para ajudá-los, justificando sua argumentação ao dizer que tem uma filha pequena e trabalha fora para ajudar seu marido nas despesas domésticas, e que a renda total de sua família é muito baixa para o padrão de São Paulo, cidade em que mora. Assim como Beto, Cora também atribui maior responsabilidade a Neli por ela possuir melhor condição financeira.

Porém ao contrário de Neli que promete ficar com os pais, mas não os leva para sua residência, Cora reclama, fala grosserias, mas abriga seu pai em sua residência. Dessa forma, acredita-se que o espectador a contradição das filhas. Neli, que é meiga e pró-ativa não cumpre o que promete, e Cora é mais grosseira, mas é também aquela que colabora com a família. Como já foi falado, a contradição se intensifica ao se observar que a irmã que possui mais recursos financeiros não “cuida” dos pais.

A situação financeira de Cora é complicada. Neste sentido, sua argumentação para não ajudar os pais é mais verdadeira do que a dos outros irmãos, com exceção de Beto. Como se sabe, para complementar a renda familiar, ela é obrigada a trabalhar em uma loja de confecção, onde rouba alguns produtos para complementar seu salário. Seu marido Wilson, além de trabalhar fora, criou dentro de seu pequeno apartamento uma oficina para consertar aparelhos eletrônicos. Por meio das falas de Sousa, o caráter de seu genro também é duvidoso, pois para consertar tais equipamentos também rouba peças da empresa em que trabalha.

Durante a peça Cora e Wilson, que justificam seus atos antiéticos por sobrevivência, costumam sair tanto para jantar, quanto para ir ao cinema. Isso mostra, que, assim como seus irmãos, o casal (mesmo que com dificuldades financeiras) consegue usar seu dinheiro com coisas supérfluas, e que não estão dispostos a mudar suas vidas em benefício de seus pais.

A sequência da peça mostra um clima de desconforto na casa de Cora, uma vez que ocorre uma briga entre o pai e a filha. Os dois acabam em suas argumentações humilhando um ao outro. Tudo acontece porque Cora decide ir ao cinema com seu marido e deixa sua filha na responsabilidade de Sousa e seu amigo Afonsinho. Quando chega na residência é surpreendida com o porteiro que lhe pergunta se ela deixou a criança sozinha, tamanho barulho feito pelo choro da bebê.

Ao entrar em casa Cora vê os dois velhos dormindo sem escutar o choro da criança. A discussão começa com a filha irritadíssima. Ela acorda o velho, e ele diz que chorar faz bem. A caçula da família Sousa fica extremamente nervosa e diz:

CORA- Ah, é, ah, é ah, é, eu que sou a errada, eu que estou incomodando o sono dos velhos, não é, velho é pra dormir, não é pra dormir que serve velho? Dormir e comer aqui na minha casa, não é, ô bombeiro fajuto! Pensa que aqui é pensão, quer que eu faça marmitta? Dois meses comendo na minha casa?

SOUSA – Não admito que você fale assim com um amigo meu na minha casa!
CORA – Que sua casa, que sua casa, que sua casa? (VIANNA FILHO, 1972, p.46).

Como pode ser observado no diálogo travado entre pai e filha, Cora acaba por expressar seu pensamento sobre a velhice ao mostrar que para ela velho não serve para nada. Além disso, a filha alega estar insatisfeita com o fato de Afonsinho realizar refeições em sua casa, e chega ao ápice da irritação ao dizer que seu pai mora de favor em sua casa. Por sua vez, Sousa retribui as ofensas da filha dizendo que ela e seu marido são desonestos, uma vez que ela rouba vestidos da loja onde trabalha e seu marido rouba válvulas das televisões que conserta para utilizar em serviços extras que realiza. O pai chega ao ponto dizer que não gosta da filha.

O conflito travado entre pai e filha sublinha as dificuldades da convivência. Para Sousa sair de sua casa (sem sua esposa) e viver de favor na casa de sua filha já seria muito ruim, o que torna pior é que Cora representa exatamente o oposto da personalidade de seu pai, como ficou claro, o velho em toda a sua vida prezou pela moral e pela ética. Para Cora a convivência com seu pai torna-se ruim, uma nada o agrada, além de ser obrigada a mudar sua rotina por causa de sua presença.

Essa cena é uma demonstração de raiva no momento em que “explodem” um com o outro. A situação vai ao extremo, e os dois falam coisas que não fariam em outra situação mais calma. É possível ver Cora se arrependendo posteriormente, e por isso chora após a briga.

A partir deste momento as relações travadas na casa de Cora vão ficando cada vez mais complicadas, ou seja, pai e filha a cada cena vão se desentendendo mais. Para Sousa após a briga sua presença em São Paulo torna-se mais difícil, pois durante a discussão Cora expulsa Afonsinho de sua casa, fazendo com que fique mais tempo sozinho, já que a companhia do amigo era fundamental em seu cotidiano.

A partir desse momento a sequência de cenas (que são bem menores) serão alternadas, segundo a indicação do dramaturgo, de forma mais rápida. Em São Paulo a cena é marcada pela visita de um médico, que foi verificar o problema de Sousa. As cenas que se passam na casa de Cora, mesmo sendo realizados exames, apresentam uma comicidade típica da dupla de idosos. Sousa se nega a atender o pedido do médico de falar o número trinta e três. Todavia, Afonsinho finge não saber a idade de Cristo e obriga Sousa a falar o número sem perceber que estava colaborando para o exame médico.

A conclusão do exame realizado afirma que Sousa estava com pneumonia. Cora aproveita e pontua para o médico as condições inadequadas que o idoso vive em sua casa, ou

seja, que ele dorme em um cômodo que não está em condições ideais, pois serve de oficina para os trabalhos de seu marido e por isso é muito úmido. Dessa forma, a filha aproveita a brecha e questiona o médico sobre a qualidade do ar de Brasília, que segundo o médico é perfeito para Sousa. Corinha vai utilizar essa fala para convencer (ou manipular) seus irmãos que é melhor para a saúde do pai se ele for morar em Brasília na casa de Mariazinha sua outra irmã. Fato que será concretizado.

A situação na casa de Cora pouco a pouco torna-se insustentável. Para a filha a presença de Sousa dificultada ainda mais sua rotina que já estava comprometida com o trabalho e com os afazeres domésticos, paralelos ao cuidado que sua filha ainda bebê exige. Sem dúvida Cora representa nesse sentido a força da mulher “moderna” que acumula funções para viver com certa qualidade. A personagem mesmo vivendo uma rotina intensa não perde sua característica cômica, mesmo perto do seu limite, Cora continua a rir e a brincar com todos, ao mesmo tempo em que sua situação de *stress* desencadeia atitudes grosseiras.

A caçula da família Sousa é extremamente verdadeira com suas convicções e, provavelmente, por isso não meça suas palavras. Ela teve durante a vida uma possibilidade de se casar com Ivo (um antigo namorado rico), e dessa forma conseguiria manter uma vida muito parecida com a de sua irmã Neli. Contudo, casa-se com Wilson por amor, e não por interesse. Cora fala o que pensa sem refletir antes e, com isso, acaba por assumir uma característica grosseira. Dessa forma, ela age muitas vezes sem pensar no coletivo como, por exemplo, quando pede ao seu marido para segurar o elevador porque paga condomínio e “tem direito”. Entretanto é possível perceber, ao mesmo tempo, o carinho que tem pelo pai e pela família. Cora aceita cuidar de Sousa, se preocupa com sua alimentação e com seu conforto. Busca fazer o possível para que ele não sinta de maneira tão radical as mudanças sofridas.

A situação do pai da casa dela (como da mãe com Souza) vai ficando insuportável. Isso a peça mostra conforme as cenas vão acontecendo. Eles chegam mesmo num limite.

A atitude da filha em chamar o médico ou até mesmo de manipulá-lo sobre o ar de Brasília não deve ser interpretado como uma maldade, foi apenas a forma que encontrou para melhorar a sua situação e, conseqüentemente também a de seu pai, uma vez que a convivência entre eles, a cada cena, vai se tornando insuportável.

4.5.4. Jorge: o filho que aprendeu com Sousa

O filho mais velho do casal Lu e Sousa, é Jorge. Um vendedor de serviços de dedetização que vive uma vida modesta, mas com perspectiva de ascensão social. Assim como grande parte da sociedade brasileira, o filho do casal se mantém confiante no crescimento econômico do Brasil. Assim como Jorge grande parte da classe média viveu os reflexos positivos (num primeiro momento) do chamado “Milagre econômico”. E assim passou a ter acesso a bens de consumo que não possuíam anteriormente.

No caso de Jorge, o público logo fica sabendo que sua condição financeira apresenta melhoras. Por meio das falas de seu irmão Beto, fica evidente que ele comprou um novo carro (um fusca) e também um apartamento em um bairro nobre do Rio de Janeiro - Copacabana. Mesmo assim, sua postura é simples ao alegar que estes bens adquiridos foram financiados e que tem trabalhado muito para conseguir arcar com suas dívidas. Porém de qualquer forma ele representa o modo de vida capitalista, ou seja, o modo de vida urbano no período de consolidação do capitalismo no Brasil.

A chegada do irmão mais velho à casa dos pais muda completamente o tom da peça, uma vez que essa personagem pontua a passagem do humor e da alegria para assuntos mais sérios. Jorge é responsável também por transmitir ao leitor/espectador a desagregação da família ao mostrar que os irmãos não se reuniam há bastante tempo, tanto que acabam por não se lembrar do último encontro.

Assim que chega à residência Jorge questiona seus pais sobre a presença de seu Irineu (uma personagem que não aparece fisicamente na peça), mas sua presença torna-se fundamental para se compreender a gravidade do problema enfrentado pelos pais. Uma vez que este senhor era inquilino dos idosos ao alugar um quarto na residência do casal. Com a resposta dada pelos pais, Jorge fica sabendo que ele saiu há cerca de um mês, ou seja, foi morar em outro lugar rompendo a relação comercial com o casal. Dessa forma, o público fica ciente do primeiro indício de um desfalque econômico na receita mensal dos idosos.

Após ficar sabendo do que se passa com os pais. Jorge, diferentemente de seus irmãos Cora e Beto, que de imediato justificaram sua falta de recursos para ajudar seus pais, argumenta não conseguir arcar sozinho com as despesas dos idosos, uma vez que possui contas pessoais, tais como pagar o cursinho pré-vestibular de sua filha, as prestações do carro e do apartamento que comprou há pouco tempo. De certa forma, Jorge já se apresenta muito diferente de seus irmãos ao propor uma divisão orçamentária entre os filhos para conseguirem manter a qualidade de vida de seus pais.

A primeira ideia de Jorge é seus irmãos pesquisem sobre algumas casas populares, pois, segundo ele, elas são mais acessível, segundo sua proposta, não ficaria caro se cada um dos filhos colaborasse com um pouco por mês. Sendo assim, eles comprariam um imóvel e resolveriam o problema dos pais. Essa atitude de Jorge mostra sua personalidade mais próxima de seu pai que busca resolver o problema pensando no coletivo, e principalmente no bem estar dos outros.

Assim como fazem com Neli, os irmãos Beto e Cora lançam a responsabilidade para Jorge. A argumentação deles é direcionada ao fato do irmão mais velho possuir uma condição social mais estável do que eles, pois acabou de adquirir bens como o apartamento e o novo carro. Além disso, apelam para o passado ao afirmarem que Jorge deve arcar sozinho com as despesas, pois estudou em um colégio melhor. A defesa de Jorge é pautada na noção de que suas finanças estão comprometidas com suas dívidas. Contudo, como já foi dito, assim como seus irmãos Jorge também não quer mudar sua vida, e acaba gastando seu dinheiro com coisas supérfluas, tais como mandar suas roupas para uma lavanderia, ao invés de economizar lavando-as em casa.

Maria Silvia Betti (1998), ao analisar a personagem Jorge, verifica que o filho mais velho, mesmo sendo um herdeiro direto da ideologia de seu pai, acaba assim como seus irmãos sendo conivente com a atual situação dos pais, ao não mudar o *status quo* de suas vidas em prol dos pais. Em suas palavras:

Apenas Jorge, o mais velho, considera-se o portador e continuador do idealismo de Souza, bandeira que os outros, a seu ver, não souberam levar adiante. Isso, entretanto, não o torna menos conivente com o *status quo* – pelo contrário, traz-lhe o questionamento da filha Suzana, para quem a ideia de altivez na derrota não é produto de aprendizado, mas de resignação (BETTI, 1998, p.280).

De Sousa, Jorge absorveu diversos ensinamentos, dentre eles a noção de ética e respeito coletivo. Porém o filho não adotou a postura pacífica e alienada de seu pai que por diversas vezes se acomodou em sua rotina sem buscar, mesmo que de forma ética, transformações. O filho por sua vez se mostra mais ativo, neste sentido, ao representar sua categoria de trabalhadores no sindicato.

A luta sindicalista serviu de pano de fundo para diversas peças no teatro brasileiro. Desde *Eles não usam black-tie*, a luta dos operários ilustram tramas nos palcos. Vianna Filho, por exemplo, já utilizou essa mesma luta como mote para desenvolver outras peças de sua autoria, tais como *Brasil, versão brasileira*. Em *Nossa vida em família* provavelmente o dramaturgo faz com que Jorge assuma uma postura diferente de seu pai. Ao invés de ser

pacífico, o filho é um homem que luta por seus direitos e deseja melhorias em seu trabalho. É interessante notar que ao contrário de Sousa, o filho (sindicalista) possui diversos bens, como apartamento e carro. Além disso, Jorge é apresentado ao público como o filho mais preocupado com os pais, e o único disposto a ficar com sua mãe, ao contrário dos outros irmãos. Conseqüentemente, sua luta trabalhista passa a ser vista como algo positivo.

Sua atividade no sindicato pode ser encarada também como uma busca por melhorias em sua vida profissional. É claro que uma melhora sindical não é algo individualizado, e, como ficará evidente, Jorge não lutaria apenas por si mesmo. Contudo, a situação familiar da personagem faz com que busque de alguma maneira transformar a situação de seus pais, sendo que para isso uma remuneração maior já ajudaria. Neste sentido, a luta sindical pode ser entendida também como uma busca de Jorge por transformar seu *status quo*, ou seja, a luta pelos trabalhadores deixa nítido que o filho não está conformado com a vida e com a de seus pais e age para mudá-la.

Jorge, a fim de resolver o problema enfrentado por seus pais, mas ao mesmo tempo não modificar sua vida, passa a trabalhar excessivamente, o que lhe causa alguns problemas dentro da empresa onde trabalha. Seu chefe Honório lhe convoca para uma reunião, pois Jorge, por necessidade, acaba vendendo mais produtos do que a fábrica pode produzir. Sendo assim, ocorre uma negociação na qual o patrão propõe algumas vantagens para o funcionário, tais como dar-lhe a melhor região para efetuar as vendas, além de um reajuste salarial, mas para isso Jorge teria que deixar de ser o representante dos trabalhadores no sindicato. Como era de se esperar o filho rejeita a proposta antiética de Honório e se apresenta mais próximo das ações de seu pai, que jamais deixaria modificar seu caráter ético por qualquer proposta que fosse. Neste sentido, Jorge se apresenta cada vez mais parecido com seu pai, pelo menos no que tangencia a sua característica ética.

No momento em que ocorre essa reunião que tem como objetivo resolver os rumos trabalhistas de Jorge, Dona Lu, como foi relatado anteriormente, vai até local de trabalho de seu filho para parabenizá-lo por seu aniversário. A mãe aproveita a oportunidade e pede para Honório dar menos trabalho para Jorge que anda cansado, e segundo seus critérios trabalha muito. Sem saber, Lu ressalta o ponto principal da conversa entre patrão e empregado (as vendas de Jorge não acompanham a produção da fábrica), além disso, ela não percebe que seu filho tem trabalhado de forma exaustiva para conseguir solucionar o problema enfrentado pelos pais.

Dona Lu não consegue também compreender os padrões estipulados pela vida moderna levada por seu filho, ou seja, ela não entende os mecanismos impostos pelo sistema capitalista,

uma vez que as relações que mantinha em Miguel Pereira não seguiam a mercadológica. Dessa maneira, a mãe demonstra grandes dificuldades em se adaptar à vida urbana, como sempre, ela acredita que seus valores são corretos e não se abre para receber outras formas de convivência social. Jorge não consegue lidar com a presença de sua mãe, que interrompeu a reunião, e acaba a hostilizando na frente de seu chefe, o que dificulta o diálogo entre eles e culmina na demissão do empregado.

Desde a chegada de Dona Lu na casa de Jorge, ela acaba por dificultar as coisas, como já foi dito, sua personalidade não permite uma convivência totalmente harmônica. A idosa tenta constantemente introduzir seus costumes no cotidiano da família de seu filho. Ao acompanhar as dificuldades diárias de Jorge, em sua convivência com sua mãe, vê-se que não foi simples o seu ato de aceitar de maneira pró ativa Dona Lu em sua casa. Essa relação envolve desde problemas mais graves como influenciar na atividade econômica de sua nora, até atos mais corriqueiros, tais como sua forma de cozinhar e de fazer a limpeza da casa que desagradam Jorge ou até mesmo a qualidade dos produtos que compra na feira.

Assim como, na casa de Cora, para o casal do Rio de Janeiro a convivência torna-se insuportável, pois, além dos problemas citados acima, Anita é obrigada a ouvir as histórias e as alfinetadas de sua sogra quase o dia inteiro, fato que atrapalha o desenvolvimento de seu trabalho. Além disso, Dona Lu travou uma relação com sua neta, que de certa forma tem atrapalhado o modelo de educação escolhido por Jorge e Anita. A situação chega a tal ponto que Jorge assume uma postura extremamente agressiva com sua mãe.

Jorge não consegue lidar com os problemas enfrentados pelos pais, e, nesse sentido, torna-se muitas vezes agressivo com seus familiares, característica diferente de sua personalidade. Isso mostra como sofre ao ver a condição de seus pais. Não há dúvidas que dentre os filhos Jorge é o que se mostra mais preocupado com os pais. O filho mais velho da família Sousa não se conforma com a atual situação dos idosos, por isso tenta resolver o problema de diversas formas, seja trabalhando excessivamente ou buscando melhoras por meio da luta sindical.

Neste sentido, novamente, Jorge se aproxima da personalidade de seu pai, uma vez que Sousa sempre teve esperança em resolver todos os seus problemas sozinho, vide que não avisou com antecedência o problema enfrentado com a moradia. Assim como o pai, o filho possui grande dose de idealismo, ao fantasiar uma solução perfeita para a situação dos idosos mesmo quando todos já viram que não há outra opção. Jorge se torna muito contraditório ao buscar uma solução para o problema, e sofrer por isso, mas ao mesmo tempo tenta não modificar nada na sua vida.

O idealismo, a vontade de resolver o problema dos pais e o seu sofrimento motivam a personagem Jorge a encontrar uma solução plausível para o problema familiar. Em uma cena, durante a madrugada, ele faz contas para encontrar uma forma concreta para comprar uma casa para eles. Essa cena é fundamental, pois por meio de um diálogo travado com sua esposa Anita, Jorge percebe que é impossível os filhos comprarem uma nova casa para os pais. Essa ação torna-se de grande relevância também porque a partir desse momento o idealista percebe que a solução dada por Neli-mandar sua mãe para o asilo, é a melhor, e talvez a única viável. Em suas falas:

não quero reconhecer que perdi, Anita, perdi... estou de quatro... pastando... onde é que eu vou pôr meus pais, Anita? Eles me deram essas fibras, essas vísceras, eu sou eles, sou a pulsação deles, ninguém pode andar sem passado, me querem sem passado (VIANNA FILHO, 1972, p.107).

Nesta cena Jorge volta a se rebelar, assumindo novamente uma postura agressiva, ao dizer que vai passar por cima de “tudo e de todos” que vai deixar de ser bondoso e solidário com os outros. E dessa forma passa a culpar Sousa pela situação do casal, dizendo:

Tudo isso aconteceu porque meu pai é um homem bom, digno e pobre... são obstáculos difíceis de transpor... (OUTRO TEMPO) Não vou ajudar mais ninguém! Perdendo meu tempo ajudando gente no Sindicato, gente que quando me encontra só sabe dizer “como é, quando é que o Sindicato vai se mexer?” Vou cuidar de mim! Não vou dizer para freguês meu... “seis meses de garantia não te dou, amizade, está no prospecto mas é mentira!”, não, vou empurrar tudo pela goela deles! E vou saracotear com patrão! Vou tirar o lugar dos outros, piso em quem aparecer na minha frente (VIANNA FILHO, 1972, p.107).

Com isso, Jorge, assim como as outras personagens, atribui o problema do casal de idosos à personalidade de seu pai. Dessa forma, o filho se revolta contra suas próprias características (que foram herdadas de Sousa). Nesta fala há também o arrependimento em ajudar os outros e se manter ético em não aceitar a proposta ilegal feito por Honório, citada a pouco. O que se vê aqui é uma explosão de raiva que vai se mostrar passageira, já que Jorge no decorrer da peça se apresenta com as mesmas características éticas pensando no melhor para o coletivo.

Jorge, a priori, se mostrou extremamente contrário à proposta de Neli. De certa maneira, chega a ofendê-la dizendo que ela parece uma vendedora de enciclopédias. Para o filho, em sua argumentação inicial, as clínicas de idosos são piores que a prisão. Essa atitude do irmão mais velho ressalta novamente sua fragilidade e sua resistência em assumir sua derrota. Isso fica mais

claro quando Jorge não consegue comunicar sua mãe sobre a decisão tomada pelos filhos de colocá-la num asilo.

No momento em que deveria comunicar sua mãe sobre a decisão tomada em conjunto, Jorge abandona a mesa do restaurante e sai chorando. Dessa forma, pode-se interpretar a atitude do filho por duas maneiras: ele sente vergonha de sua atitude, neste caso seria algo mais coletivo, pois não gostaria de fazer isso com sua mãe, ou ainda por uma postura mais individualista, pois Jorge não consegue, assim como seu pai, aceitar sua derrota.

De qualquer forma vê-se que a personagem Jorge se apresenta de maneira diferente de seus irmãos, mesmo não alterando sua vida em prol dos pais, este se mostra mais preocupado e sensível do que seus irmãos. Com a análise do filho mais velho é possível concluir que as características positivas de Jorge, como a ética e o senso coletivo são uma saída mais viável e coerente para uma vida financeiramente mais estável. De todos os irmãos ele foi o único que verdadeiramente conseguiu construir algo seu, já que Cora e Beto não construíram nada sob o prisma econômico, e Neli só possui uma vida confortável, graças aos feitos exclusivos de seu marido.

4.6. A família como instrumento de reflexões

Na peça teatral *Nossa vida em família*, o dramaturgo utilizou o recurso melodramático para camuflar o tema principal de sua obra, a questão financeira. Esse recurso foi muito produtivo, pois com o fortalecimento da censura após a implantação do AI-5, ele jamais poderia tratar de questões políticas, econômicas ou sociais abertamente. Esta peça pode ser vista também como um exemplo da produção televisiva de Vianinha.

O espetáculo dirigido por Antunes Filho, em 1972, apresentou uma opção estética de montar um “sarau nostálgico”, no qual os principais objetos de cena eram cadeiras. Segundo o diretor teatral em entrevista concedida ao jornal *Folha de São Paulo* (26/04/1972) a encenação foi pautada no realismo e, o uso das cadeiras serviam para simular portas ou delimitar ambientes. Elas também possuíam a função de simbolizar as cadeiras do sarau, da sala de visita e jantar (tanto da casa dos pais, quanto da dos filhos). Porém, elas eram também usadas como as cadeiras dos asilos, onde velhos, esperam o fim da vida.

Nossa vida em família apresenta em sua síntese aspectos positivos da visão que o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho possui do conceito de família. Por meio da trama teatral é possível compreender que para Vianinha a família é o terreno propício onde ocorre a ideia do

valor de troca, onde as relações de afeto muitas vezes se perdem, mas também é o local onde deve ser preservada e recuperada a dignidade.

Além disso, a obra teatral sublinha os problemas da classe média, desde suas ilusões, passando pelo colapso de seu legado espiritual, até chegar no labirinto, em que se encontra, entre a alta burguesia e o operariado. Com *Nossa vida em família* é possível entender o real valor das relações humanas que envolvem a dignidade, a capacidade do ser humano de lutar por suas convicções ou em prol de sua comunidade, neste caso a família, mas ao mesmo tempo aceitar sua derrota, ou seja, possuir o direito ao fracasso.

Considerações finais:

O contexto pós-Ato Institucional Número 5 obrigou os artistas e intelectuais, principalmente aqueles que dedicaram sua produção à reflexões sociais, a mudar sua forma de escrita para manter suas atividades sem sofrerem com a censura intensificada a partir deste momento. Oduvaldo Vianna Filho foi um desses artistas que por viver neste cenário teve que se adaptar à nova realidade brasileira e para tanto passou a defender uma estética ligada ao realismo crítico.

As últimas duas entrevistas realizadas - com o dramaturgo – por Luís Werneck Vianna (29/07/1974) e Ivo Cardoso (02/1974) foram responsáveis pela elaboração de uma autocrítica ferrenha por parte de Vianinha que passou a utilizar em seu discurso a supervalorização da estética realista em detrimento de outras utilizadas por ele ao longo de sua carreira como, por exemplo, a forma épica brechtiana usada com grande frequência durante o CPC da UNE. Para Vianna Filho a forma épica privilegiava o político ao invés de haver uma preocupação artística propriamente dita, em suas palavras:

É, porque veja: se a gente privilegia o político em detrimento do estético, com os acontecimentos de 64, privilegiar o político tornou-se muito problemático. Muito difícil a atuação imediata. Para você fazer teatro em caminhões, ou mesmo peças de denúncia política. Então nós passamos a não propriamente nos preocupar com a linguagem estética, mas a nos preocupar com as condições de luta dentro do campo estético (PEIXOTO, 1983, p. 163).

Vianinha, de certa maneira, justifica sua opção pelo realismo crítico ao alegar que o contexto brasileiro impedia uma luta político-social mais direcionada e eficaz. Ao mesmo tempo, vê-se como o dramaturgo desconsidera, neste momento, a estética de uma arte ligada às questões políticas que valoriza uma comunicação mais direta com o público. Neste caso específico, Vianna Filho fala do seu trabalho no CPC da UNE – onde o norte estético está pautado principalmente, na forma épica de Bertolt Brecht.

É provável que o discurso adotado pelo dramaturgo nessas entrevistas tenham feito o senso comum (a crítica, os artistas, acadêmicos e público) valorizar as produções da fase mais madura de Vianinha, ou seja, as produções pós-1968, e necessariamente desvalorizar suas obras anteriores à 1964. Contudo é importante sublinhar que ao analisar uma amostra de três obras *Longa noite de Cristal*, *Corpo a Corpo* e *Nossa vida em família* fica evidente que ao contrário disso há uma afirmação dos valores anteriores tanto estéticos como políticos.

No primeiro capítulo ficou claro, com a permanência de Vianna Filho no PCB, houve uma insistência na forma de criação de suas obras. Elas seguem a mesma linha adotada anteriormente – personagens complexos, que possuem uma intensa construção psicológica e vivem um dilema causado por uma força maior, o sistema capitalista que os oprime.

Desde o CPC da UNE Vianinha já construía esse tipo de trama com personagens complexos como, por exemplo, Jerônimo de Quatro quadras de *terras* e Alvimar de *Os Azeredos mais os Benevides* que eram psicologicamente bem construídos e que enfrentavam o problema o trabalhador camponês perante o sistema político e a desigualdade social – gerada pela falta da reforma agrária. No pós AI-5 Vianna Filho insiste nesta fórmula e cria personagens como Cristal, Vivacqua e Seu Sousa – cada um à sua maneira sofre por problemas causados pelo capitalismo.

A forma realista crítica adotada nos espetáculos pós 1968 não se distingue muito da forma utilizada no período pré-1964. Nas peças do Centro Popular de Cultura da UNE citadas acima já havia uma compreensão mais aprofundada da linguagem brechtiana que não pregava apenas uma noção didática, mas também a elaboração estética – pois segundo Brecht uma das principais funções do teatro era o divertimento. Dessa forma, Vianinha não abandona de maneira radical os estudos de Brecht, passa a utilizá-lo numa mistura com a construção da personagem segundo Stanislavski que deu origem ao conceito de encantamento que se aproxima muito do realismo crítico de Georg Lukács.

Sendo assim, o dramaturgo passa a usar a estética de Lukács para desenvolver suas obras, porém numa miscelânea com Brecht e Stanislavski. Além disso, utiliza o exemplo da dramaturgia norte-americana de Tennessee Williams, Arthur Müller, entre outros – que construíram suas carreiras no cenário internacional pautadas na arte como luta política com grande preocupação estética.

As peças produzidas no período pós- Ato Institucional Número 5 mantiveram uma das características fundamentais da obra de Vianinha, o humor. Desde o início de sua carreira o dramaturgo apresenta um humor característico – importado dos programas de rádios de seus pais, do circo e do teatro de revista. O humor serve como fonte de envolvimento entre o palco e plateia e, ao mesmo tempo em que é utilizado para dar maior dinamismo ao espetáculo, apresenta grande preocupação em tornar a trama mais bem elaborada esteticamente.

Nas peças *Longa noite de Cristal*, *Corpo a corpo* e *Nossa vida em família* é justamente as personagens centrais que são encarregadas de apresentar o humor para o público. Cristal apresenta um humor bem esculachado – brinca com as notícias que vai elucidar em seguida – gera o riso no público e cria grande empatia, pois torna-se simpático aos olhos do espectador.

Já Vivacqua usa o humor mais áspero – se apoia constantemente na ironia para expor seus sofrimentos e gerar dor nos outros, um exemplo se dá quando conta de forma bem humorada para sua noiva Suely todas as traições que realizou. Já Seu Sousa realiza junto a seu amigo Afonsinho uma dupla parecida com a de palhaços e passam grande parte de seus dias fazendo piadas que abordam o duplo sentido e também o humor para refletirem sobre suas condições de vida.

Nessas obras o humor se apresenta de maneira diversa, mas é interessante como ele está presente e assume um papel importante no desenrolar das tramas. Muitas vezes o humor é usado para efetuar no público uma reflexão crítica – mesmo rindo da personagem o público passa a analisar a condição da personagem. A crítica teatral Norma Couri (1975) ressalta como Vianna Filho era incrível ao usar humor, para ela, mesmo a véspera de sua morte o dramaturgo conseguia gerar o riso.

Outro aspecto que se manteve desde sempre em sua obra foi a luta anti-imperialista – pauta veemente defendida dentro do PCB. O imperialismo desde o CPC da UNE e principalmente na peça *Brasil, versão brasileira* é representado por empresas ou industriais estrangeiros que defendem seus interesses de maneira individualista prejudicando o Brasil. No caso de *Brasil, versão brasileira* o interesse estrangeiro era representado pelo presidente da Esso (empresa do ramo de petróleo e combustíveis).

Na peça *Longa noite de Cristal*, segundo Maria Silvia Betti (1997), o imperialismo perpassa o texto ao retratar a entrada maciça de capital estrangeiro no setor das telecomunicações, que tem o poder sobre a elaboração de símbolos e imagens no telejornalismo. Nela o imperialismo é também retratado como uma empresa do ramo petrolífero – Gasolina United - que detém o capacidade de censurar determinada notícia como no caso da denúncia contra o hospital.

Em *Corpo a Corpo* pode-se observar que a publicidade está voltada para a divulgação de produtos estrangeiros, ou seja, o setor de propagandas colabora intensamente para a instalação das empresas em solo nacional. No desfecho da trama o imperialismo volta a ser abordado por outro prisma – já que Vivacqua desiste de toda sua resistência e vai trabalhar nos EUA, no lugar de seu colega.

Além disso, as telecomunicações e mais especificamente a televisão torna-se um eixo importante dessa nova fase de produção de Vianinha não apenas por ele ser um homem de TV e elaborar uma crítica consistente de alguém que viveu os bastidores das emissoras, mas principalmente porque percebe a força que a televisão possui como formadora de opinião e como um instrumento de construção do território nacional.

Nesse sentido, a TV passa a atrair o interesse de grandes empresas capitalistas e assim torna-se símbolo do próprio sistema, já que agrega diversas incorporações que investem capital nos seus produtos. A televisão assume o papel de receptora de capital e em troca deve incentivar o consumo dos diversos produtos de seus investidores. A TV fica incumbida, assim, de criar um mundo ilusório para os seus consumidores – que passam a acreditar por meio da aquisição de produtos que vai atingir um crescimento social e melhora na qualidade de vida.

Na peça *Corpo a corpo* pode-se observar os bastidores do mercado publicitário para desenvolver propagandas e convencer o público da eficácia e necessidade de possuir determinados produtos. Isso é um dos principais motivos do desajuste de Vivacqua com sua profissão – já que percebe que sua função é muitas vezes enganar o consumidor, pois verdadeiramente não acredita na qualidade dos produtos que anuncia.

A TV torna-se porta voz das empresas e passa a incentivar o consumismo desenfreado. Neste sentido, a televisão transformou-se em um veículo de difusão de ilusões principalmente para as classes médias que vão buscar um estilo de vida que visa o consumo de diversos bens – e passam a acreditar que por possuir tais produtos estão ascendendo socialmente. Por ser esse terreno de ilusões é que a TV deixa de retratar a realidade brasileira, ou seja, exclui da sua grade o pobre, a favela, a sujeira – mostra apenas a “realidade” que lhe convém.

Vianna Filho consegue com *Domingo em família* (versão televisa da peça *Nossa vida...*) criticar justamente a posição capitalista de incentivo ao consumo para as classes médias. A trama mostra como é ilusório o consumo, uma vez que os filhos possuem produtos e não conseguem manter a qualidade de vida dos seus pais. Como foi dito, Vianinha denuncia a farsa milagre econômico brasileiro.

Dessa maneira, o dramaturgo consegue resistir – mantendo suas convicções artísticas e políticas dentro da televisão. Com *Domingo em família* Oduvaldo Vianna Filho vai do lado oposto ao desejado pelas emissoras de TV – já que ao invés de incentivar o consumo, mostra como ele é ilusório tendo como alvo a classe média – principal público alvo da televisão brasileira.

Existe na produção pós-1968 uma preocupação do dramaturgo com a classe média. As três obras analisadas tratam do cotidiano de membros dessa classe. Em sua autocrítica Vianna Filho mostra que a produção artística antes de 1968 adotou certo sectarismo ao refletir apenas sobre as classes baixas da sociedade, deixando de lado o problema fundamental do homem urbano do Brasil subdesenvolvido. Em suas palavras:

Eu acho que esse terreno era intocado por dois motivos: um, ainda o sectarismo, ainda uma visão fechada do processo cultural, ainda achar que é

mais importante contar em Arena conta Zumbi que existiam escravos, que os escravos lutaram, do que analisar a história de um brasileiro, do que analisar a classe média brasileira (PEIXOTO, 1983, p. 166).

O fato da mudança de foco do operário de classe baixa para a classe média pode ser vista como a preocupação central de Vianinha nessa nova fase pós- golpe-civil-militar, uma vez que presenciou as diversas manifestações de setores dessa classe apoiando a ascensão dos militares ao poder. Neste contexto pode-se destacar a famigerada Marcha da família com Deus pela liberdade e o incentivo dos diversos intelectuais que trabalhavam nos órgãos de comunicação.

Vianinha retrata a falta de saída do homem de classe média perante a força opressora do sistema capitalista. Pode-se fazer uma analogia a sua condição perante a ditadura militar. As personagens centrais das tramas (Cristal, Vivacqua e Sousa) são homens que perderam sua essência vital – não encontram forças e nem motivos para superar as crises vividas e dessa forma acompanhamos suas descidas ao “fundo do poço”.

As personagens passam por um intenso sofrimento que se dá pela suas construções psicológicas bem elaboradas. Elas buscam certo isolamento e vivem suas angústias e sofrimentos de maneira solitária (com exceção de Sousa que divide sua dor com um colega que vive a mesma condição). A solidão traz para elas uma reflexão sobre seu status quo e é justamente nesse momento que atingem a consciência de sua condição, mas é impossível reverter a situação.

Assim o espectador assiste a derrota de homens simples e virtuosos que por falta de saída sofrem com suas condições – causadas pelo sistema capitalista que os oprimem até o fim de suas vidas. A derrota é assim o final reflexivo das três obras, e existe a possibilidade das personagens representarem em última instância uma autobiografia do seu criador.

Bibliografia:

- ADORNO, Theodor. *A indústria cultural e a Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de. *Teatro: seu demônio é beato*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BENDER, Ivo. *Comédia e riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS: EDIPUCRS: 1996.
- BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2.ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1983.
- BERLINCK, Manoel Tosta. *O centro popular de cultura da UNE*. Campinas: Papyrus, 1984.
- BETTI, Maria Sílvia. O corpo a corpo de um dramaturgo em tempos sombrios. In: Katia Paranhos. (Org.). *História, teatro e política*. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2012, v. 1, p. 181-200.
- BETTI, Maria Sílvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Edusp, 1997.
- BOAL, Julián. *As imagens de um teatro popular*. São Paulo: Hucitec, 2000.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- BONOMI, Maria. A questão da cenografia. *Folha de S. Paulo*, São Paulo. 22/nov/1971.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BRAGA, Gilberto. Corpo a corpo. *O Globo*, Rio de Janeiro. 30/mar/1975.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CARDENUTO, Reinaldo. A sobrevivência da dramaturgia comunista na televisão dos anos de 1970: o percurso de um realismo crítico em negociação. In: Marcos Napolitano, Rodrigo Czajka e Rodrigo Patto Sá Motta. (Org.). *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Minas Gerais: Humanitas, 2013.
- COSTA, Iná Camargo da. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- _____, Iná Camargo da. *Sinta o drama*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

CORREA, José Celso Martinez. A guinada de José Celso. Entrevista a Tite de Lemos. In: *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial Nº2 (Teatro e realidade brasileira), Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

COURI, Norma. Agonia em “Corpo a corpo”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 13/mar/1975.

DAMASCENO, Leslie Hawkins. *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo, Editora da UNICAMP, 1994.

DORIA, Gustavo A. *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

DOMONT, Beatriz. *Um sonho interrompido: o Centro Popular de Cultura da UNE 1961-1964*. São Paulo: Porto Calendário, 1997.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2004.

FILHO, Antunes. O drama de “nossa vida em família”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo. 26/abril/1972.

FREDERICO, Celso. A política dos comunistas. In: MORAES, João Quartim. *História do marxismo no Brasil*. Vol. 03. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.p.275-304.

_____, Celso. A recepção de Lukács no Brasil. *Herramienta. Revista de debate y crítica marxista*. Fevereiro, 2004. Disponível em: <http://www.herramienta.com.ar/modules>. Acesso em: 20/mar/2013.

_____, Celso. *Lukács, um clássico do século XX*. São Paulo: Editora Moderna, 1997.

GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: A experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GÓES, Fred e BUENO, André. *O que é Geração Beat*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

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

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____, Ferreira. Problemas estéticos na sociedade de massa. *Revista Civilização Brasileira*. Nº 5-8. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1966.

HAMBURGER, Ester. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano In: Lilian Moritz Schwarcz (org) *História da vida privada no Brasil*. Vol.4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/1970*. Rio de Janeiro: brasiliense, 1978.

HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

JAMBEIRO, Othon. *A TV no Brasil do século XX*. Salvador: 2002, EDUFBA.

JAMESON, Frederic. *O método Brecht*. Trad. Maria Sílvia Betti. Petrópolis : Vozes, 1999.

KEHL, Maria Rita. Um só povo, uma só cabeça, uma só nação. In: CARVALHO, Elisabeth; KEHL, Maria Rita; RIBEIRO, Santuza Naves. (Coord.). *Anos 70: televisão*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

LIMA, Mariângela Alves de. Todos os elementos são bons neste espetáculo em família. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo. 28/abril/1972.

LUKÁCS, György. *Il dramma moderno dal naturalismo a Hofmannsthal*. Milano: Sugarco Se, 1967.

_____, György. *La genesi della tragédia borghese da Lessing a Ibsen: il dramma moderno vol. II*. Milano: Sugarco Se, 1967.

_____, Georg. *Realismo Crítico Hoje*. Brasília: Coordenada-Editôra, 1969.

MACHADO, Carlos Eduardo J. *Um capítulo da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo, Ed. UNESP, 1998.

MACIEL, Luiz Carlos. Quem é quem no teatro brasileiro: estudo psicanalítico de três gerações. In: *Revista Civilização Brasileira, Caderno Especial N°2 (Teatro e realidade brasileira)*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MARTINS, Carlos E. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1963.
_____. Anteprojeto do manifesto do centro popular de cultura. *Arte em revista: anos 60*. v. , n. , p. , jan./mar. 1979.

_____. História do CPC. *Arte e Revista*, nº 3, São Paulo, Kairós, 1980.

MARX, Karl. *O Capital: Crítica da economia política*. Vol.1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

MATTOS, Sérgio. *História da Televisão Brasileira: uma visão econômica, social e política*. 2. ed. Petrópolis:Vozes, 2002.

MICHALSKI, Yan. *Oduvaldo Vianna Filho/1 Teatro*. Rio de Janeiro: Muro, 1981.

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

MOSTAÇO, E. *Arena, Oficina e Opinião: uma interpretação da cultura de esquerda*. São Paulo, Proposta Editorial, 1982.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A cultura política comunista: alguns apontamentos. In: Marcos Napolitano, Rodrigo Czajka e Rodrigo Patto Sá Motta. (Org.). *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Minas Gerais: Humanitas, 2013.

NAPOLITANO, Marcos. A “estranha derrota” os comunistas e a resistência cultural ao regime militar (1964-1968). In: Marcos Napolitano, Rodrigo Czajka e Rodrigo Patto Sá Motta. (Org.). *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Minas Gerais: Humanitas, 2013.

NASCIMENTO, Dilene Raimundo do, CARVALHO, Diana Maul de e MARQUES, Rita de Cássia (orgs.). *Uma história brasileira das doenças*. 2. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

NOVAIS, Fernando A., MELO, João M. C. de. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: Lilian Moritz Schwarcz (org) *História da vida privada no Brasil*. Vol.4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

OLIVEIRA, Juca. A epidemia da originalidade. *Folha de S. Paulo*, São Paulo. 22/nov/1971.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

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

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

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PCB: vinte anos de política 1958-1979 (documentos). São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1980.

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

_____, Fernando. *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Buenos Aires: Editorial Futuro, 1957.

_____, Décio de Almeida. *Teatro em Progresso: crítica teatral (1955-1964)*. São Paulo: Martins, 1964.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. 2º ed. São Paulo: Jorge Zahar Editores, 1998.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____, Anatol. *teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SACRAMENTO, Igor. Por uma teledramaturgia engajada: a experiência de dramaturgos comunistas com a televisão dos anos 1970. In: Marcos Napolitano, Rodrigo Czajka e Rodrigo Patto Sá Motta. (Org.). *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Minas Gerais: Humanitas, 2013.

SARTINGEN, Kathrin. *Brecht no teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 1998.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969”. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e terra, 1992, p.61-92.

_____, Roberto. *Seqüências brasileiras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo (1964-1985)*. Trad. Mário Salviano Silva. Rio de Janeiro, 2000.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no Regime militar e militarização das artes*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2001

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

TERTULIAN, Nicolas. *Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

VALLE, Maria Ribeiro do. *1968: o diálogo é a violência: movimento estudantil e ditadura militar no Brasil*. São Paulo, Editora da Unicamp, 2010.

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

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém. In: *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial Nº2 (Teatro e realidade brasileira), Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____, Oduvaldo. A questão do autor nacional. In: PEIXOTO, F. (Org.) *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983. 223p. (Antologias e biografias).

_____, Oduvaldo. No teatro eu pesquiso, na televisão reafirmo. Com os dois me gratifico. *O Globo*, Rio de Janeiro. 22/mar/1973.

_____, Oduvaldo. O meu corpo a corpo, *Revista da SBAT*, n. 387, maio/jun. 1972.

WELLERSHOFF, Dieter. *Literatura, Mercado e Indústria Cultural*. Humboldt, N.22, p. 44-48, 1970.

Anexos - Artigos encontrados nos jornais

A Longa noite de Cristal

A LONGA NOITE DA VERDADE (*Jornal do Brasil*, 18/03/1975)

Primeira peça de Oduvaldo Vianna Filho montado no Rio depois de sua morte, o *Corpo a Corpo* vale, antes de tudo, como uma emocionada homenagem à memória do autor. Isto é tornado claro desde o momento em que as luzes da sala se apagam e o público ouve, antes mesmo do início da ação, uma série de entrevistas gravadas - pena que parcialmente inaudíveis - nas quais artistas de teatro falam do dramaturgo prematuramente desaparecido.

A própria peça também, indiretamente, uma homenagem a Vianinha, na medida em que é impossível deixar de reconhecer no personagem único um claro reflexo da situação em que o autor viveu, dos problemas que deve ter enfrentado e dos conflitos que deve ter sofrido no seu foro íntimo durante alguns anos de sua vida. A imensa distância entre a grandeza dos sonhos idealistas e a mesquinha dimensão das realizações possíveis, bem como a permanente pressão das concessões quase inevitáveis, formam a sina comum do personagem de ficção que é o publicitário Vivacqua e, na vida real, da geração de intelectuais e artistas de que Vianinha foi um dos expoentes. Em cada um dos cerca de 90 minutos de *corpo a corpo*, a nota dominante é a dificuldade de resistir ao vazio de valores que se abriu de uns tempos pra cá, diante dos criadores e profissionais liberais de 30 a 40 anos, os mesmos que aos 20 e poucos alimentaram todas as esperanças de criar uma sociedade brasileira melhor, mais justa e humana.

Bastaria esta definição da temática para mostrar que no atual oceano de futilidade teatral carioca, *Corpo a Corpo* é uma ilha de seriedade, uma das pouquíssimas manifestações ultimamente surgidas através das quais o artista criador se interroga, com angustiada

obstinação, sobre o sentido da sua presença e atuação num meio ambiente intensamente desfavorável à concretização dos seus ideais.

Infelizmente, isto não basta para garantir a qualidade da obra. Infelizmente, isto não basta para garantir a qualidade da obra. Mais do que um texto teatral elaborado com lucidez e eficiência, corpo a corpo é um desabafo muito subjetivo e repetitivo de alguém que precisa chegar a bons termos com a sua própria consciência. E isso impõe ao personagem único, porta voz óbvio do autor, um número excessivo de pedidos de desculpas e um tom geral lamuriento demais para que a peça possa cumprir, com adequada densidade, os objetivos a que ela aparentemente se propõe.

Durante a sua longa e atormentada noite da verdade, o talentoso, sensual e fundamentalmente bem-intencionado publicitário Vivacqua dá-se conta de que sua vida é uma grande mentira, em todos os seus setores; na atividade profissional, na qual ele se acomoda a uma estrutura empresarial que só lhe exige servilismo e frustra a sua criatividade; na vida afetiva, na qual ele se encaminha, por pura acomodação, para um casamento *a priori* errado, e que com certeza será profundamente traumatizante para a sua apaixonada noiva; na vida sexual, na qual procura exaustivamente afirmar a sua própria virilidade, através de dezenas de encontros sem nenhum envolvimento emocional; no seu relacionamento com as suas raízes – sua mãe e sua cidade natal – que ele procura eliminar arbitrariamente da sua memória, embora no fundo sejam os únicos elementos a que ele esteja ainda efetivamente ligado. A partir do reconhecimento desta situação mentirosa, esperamos que Vivacqua tome decisões que permitam dar um rumo mais coerente e construtivo à sua existência. Mas não: basta o vago aceno de uma proposta que lisonjeia sua vaidade e lhe oferece vantagens materiais, para ele se engaje, desta vez definitivamente, na mentira que o sufocava, e com o agravamento de ter de trair, para isso, a confiança do único amigo a quem respeita e admira.

Situações como esta existem, sem dúvida. Mas quando se trata de homens como Vivacqua, que não é nem um tolo nem um mau caráter, tais situações não podem ser consideradas inevitáveis e justificadas, que é, em última análise, o que a peça parece insinuar. A não ser que o autor nos mostrasse o *black-ground* geral que existe por trás das atitudes existenciais do personagem e nos convencesse de que esse *black-ground* não deixa, a homens como Vivacqua, outras opções senão as da concessão e da acomodação. E essa extrapolação a peça não consegue e aparentemente não tenta realizar.

No belo e impiedoso frio cenário branco e preto de Mixel Gantus, Aderbal Jr. Realizou um espetáculo bonito e inteligente, rompendo a toda hora a convenção realista que o texto à primeira vista sugere, mas sem nunca cair no preciosismo da fantasia arbitrária. Um destes fantasmas – a noiva- toma corpo em cena através das intervenções da atriz Daisy Poli, que não estavam previstas no texto original. A ideia tem certa eficiência teatral, pois a atriz consegue marcar o espetáculo com a força de sua presença muda, e dá visível apoio ao protagonista; mas, ao mesmo tempo, ela coloca uma ênfase excessiva na importância que a noiva ocupa na vida de Vivacqua, e relega seus outros fantasmas a um plano relativamente secundário.

Gracindo Jr. Luta feito leão, com uma garra incomum e uma apreciável sinceridade, procurando dar consciência e vitalidade ao desespero existencial do personagem. Seu desempenho é uma talentosa performance de atletismo interpretativo, mas falta-lhe ainda uma gama maior de recursos, que seria necessária para dar adequado relevo de contrastes ao personagem e evitar repetidos momentos de monotonia aos quais, aliás, o texto conduz quase inevitavelmente. Seus melhores momentos – alguns autenticamente comoventes e espontâneos – estão no registro médio; seus pontos mais falhos concentram-se nas cenas mais forte de explosão emocional, e naquelas em que o humor de Vianna Filho pediria uma interpretação mais corrosiva e mordaz.

UMA PEÇA DE VIANINHA ENCENADA COM TODAS AS RUBRICAS (O*Globo, 25/08/1976)*

Flávio MARINHO

Tendo lido quatro vezes com a obra de Vianinha, Gracindo Júnior pode ser considerado *expert* – e entusiasta – do autor. E aponta os elementos de ligação entre temática de “Durablex sed Lex”, “Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”, “Allegro desbum”, “Corpo a corpo” e “A longa noite de Cristal”.

- 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 abordam esse tema. “Dura Lex sed Lex”- a mais fraca delas- é uma peça que também mostra esta 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 seco de uma pessoa – um publicitário- revoltada contra as coisas que tinha que fazer. “Corpo a corpo” era extremamente isso – também: toda a luta do indivíduo para existir com sua verdade e está impossibilidade. Pois a sua verdade e a do Sistema entram em choque profundamente. E a opção final do “Corpo a corpo” era entrar naquele esquema e continuar vivendo – apesar dele. Na “Longa noite”, a coisa toda é colocada de uma forma muito chapada: Uma pessoa que tentou ser verdadeira – ou dizer uma verdade – e não pode. E é isto que o texto denuncia: a impossibilidade de individualização – você tem que fazer parte de um todo.

Passada nos bastidores de uma emissora de televisão, na “Longa noite de Cristal” quem se vê impossibilitado de dizer uma verdade é um locutor de telejornais – fato verídico, ocorrido

com Luiz Jatobá. O que fará com que muitas pessoas *vejam* apenas sobre os bastidores da Tv, pois se trata de um assunto tão em debate.

- No caso da peça do Vianna, acho que ela resiste das duas maneiras: Ou o espectador faz uma leitura profunda, ou então, vai participar, apenas, dos bastidores de uma empresa de Tv. Mas mesmo lidando somente com sua superfície, a peça resiste, funciona, é boa. Eu, é claro, pretendo ir muito além.

Os poucos adversários de Vianinha o acusavam de melodramático. Uma acusação que pode voltar a ocorrer com a encenação da “Longa noite de Cristal”.

- Eu digo o seguinte: o Vianinha é um cara que sempre fugiu dos chavões de teatro de agressão, de vanguarda. E quando o acusam de melodramático, minha posição é frontalmente contra porque, na minha opinião, ele é só um dramaturgo brasileiro. Ou seja, tem uma gama de sentimentos muito latinos – que é uma coisa muito forte. Então, a gente, intelectualmente, começa a elaborar. Quer dizer, enquanto a gente intelectualiza sentimento, ele ia até o final das coisas dele – o que acho maravilhoso. Isso foi uma das coisas que aprendi com Aderbal Jr., quando fiz “Corpo a corpo”; como profissional ainda me critico demais pra ficar num ponto certo. Mas este ponto certo não existe; existe o ponto verdadeiro. Se você ta fazendo com verdade, autenticidade, nunca é melodramático. Podemos ir até o final, pois quando é realmente verdadeiro, vale. Não tem exagero ou *overacting*. E a “Longa noite” tem muitas cenas assim que eu to assumindo inteiramente, sem qualquer tipo de distanciamento. O Vianna coloca nossas reações; então, por que, quando vou fazer um espetáculo, a reação precisa ser intelectual? Seria uma mentira.

Escrita em 1970, para uma encenação em 76, a “Longa noite” sofreu uma leve adaptação. Estes seis anos não abalaram sua estrutura.

- como eu adoro o Vianna, sou incapaz de mexer em qualquer texto dele. Fiz apenas algumas atualizações, pois se trata de um telejornal no presente, era importante que eu colocasse

coisas de um noticiário de hoje. Só isso. Então, quando se falava Uthant, na época, na ONU, eu ponho o Kurt Waldheim; quando ele falava o senador Thomas Todd eu ponho Frank Church; quando ele citava que a moda de Ipanema era cintinho com ilhoses na cabeça, eu ponho uma moda moderna. São meras atualizações de um noticiário jornalístico.

Ultimamente, Gracindo Junior vinha acumulando as funções de ator e produtor – como na recente montagem de “O estranho casal”. Agora, ele parte para sua estréia como diretor com um texto que sempre namorou – de longe.

- Eu tinha planos de montar “Longa noite de Cristal”, mas apenas como produtor. Antes, havia pensado em dirigir um texto de Ira Levin, “Verônica’s room”, porque era uma peça bem mais fácil. E não ousava nem pensar em dirigir a “Longa noite”. Mas aí meus projetos tiveram que ser modificados. Fui chamado para fazer novela, milhões de coisas pintaram, não pude dirigir “Verônica’s room” e resolvi produzir a “Longa noite”. Mas eu conhecia tão bem a peça do Vianna – e sua obra – pela qual tenho tanto amor, que, de repente, coloquei pra mim mesmo: Por que eu não vou dirigir o texto do Vianna? Só por que to com medo? Decidi me atirar de cabeça. E to achando ótimo. Antes da estréia, já ta valendo a pena.

“A longa noite de Cristal” já foi encenada em São Paulo por Celso Nunes com rubricas de Vianinha desrespeitadas. Gracindo Júnior, porém, não tem as mesmas intenções.

- A minha posição é exatamente oposta à do Celso Nunes. Não vi o espetáculo paulista – que recebeu quatro Molière – mas o negócio, segundo consta, foi que o Celso Nunes teria voltado da Europa, onde tinha feito mil gênios, e tava querendo, na certa, colocar todas as lições em prática. E pegou um texto da maior importância na dramaturgia nacional e colocou, em cima, um espetáculo dele. Eu to fazendo o contrário. Quero ser, apenas, o açúcar do cafezinho. Sigo rubrica por rubrica do Vianinha. Isso porque ele não era só um autor excelente, era também um ator de teatro, um cara que fazia cadeira de teatro, que conhecia a administração teatral profundamente – era um homem de teatro. Então, ele conhecia cada detalhe e os colocara na

peça. Pra mim seria um pecado pegar a uma peça como “Longa noite” e transformar num espetáculo de – fulano de tal. Acho que é uma peça de Oduvaldo Vianna Filho *dirigida* por fulano de tal.

Fala-se muito que o papel principal da “Longa noite” foi escrito para Paulo Gracindo. Mas “por falta de tempo”, o ator não pode participar.

- Chamei o Ítalo Rossi que estava fazendo um trabalho maravilhoso, ia ser a maior interpretação de sua carreira. Mas, por problemas particulares, não deu para continuar. Chamei Oswaldo Loureiro para substituí-lo. Além dele, estão no elenco, Denis Carvalho, Isabel Tereza, Pedro Paulo Rangel, Maria Cláudia, Jorge Botelho, Arthur Costa Filho, Helena Velasco, Fernando José, José Luiz Rodi, Sonia di Paula e Hugo Sandes. Toda essa gente estará transando numa mini-estação de Tv, (o cenário é de José de Anchieta) com circuito interno e tudo mais. Estamos buscando o super-realismo. Tamos fazendo uma loucura tão grande que nem sei o que vai acontecer. Se me der mal, não tem importância. A experiência já está valendo a pena.

A LONGA NOITE DE CRISTAL”: UMA PEQUENA DECEPÇÃO (*O Globo*,

12/09/1976)

Marinho de AZEVEDO

É costume dizer que entre a tradução e a traição há muitas afinidades. A mesma coisa poderia ser dita da direção. Afinal de contas, o que é digirir uma peça senão traduzir aquilo que o autor quis dizer em linguagem cênica? Em certos espetáculos, isso fica mais evidente. Para mim, “A longa noite de Cristal” é um bom exemplo disso. Talvez porque tenha lido a peça pouco antes de vê-la e, como acontece sempre que lemos, levasse comigo a minha “direção”. O que é um ponto de vista vicioso, pois seriam infinitas as possibilidades de crítica se cada espectador se pusesse no lugar do diretor. Quem quiser dirigir, que dirija. No caso, porém, Gracindo Júnior tornou bem claro que sua principal intenção foi manter-se fiel à ideia de

Oduvaldo Vianna Filho. Ao apresentar a peça, é explícito: “Sou apaixonado por Cristal e me prometo montá-lo há muito tempo”, escreve. “Mas produzir para vê-lo encenado como o Vianinha escreveu. Passar exatamente o que ele quis dizer”.

Sem dúvida não lhe faltou boa vontade. E não há dúvida, também, de que foi a da mais escrupulosa honestidade ao lidar com o texto. O que me pergunto foi se, ao fazê-lo, não se manteve em nível superficial demais. Cristal que Vianna nos apresenta é uma personalidade bastante complexa. Ele não é só a vítima de um sistema. De uma organização empresarial que não oferece mais chances para a sua criatividade e de uma organização social que exige todas as hipocrisias em função do lucro.

É isso, mas não só isso. Cristal é também vítima de si mesmo. Da mesma maneira que o destroem, ele se destrói. Sua impotência sexual é um dos aspectos de sua inapetência pela vida. Ela não quer mais viver. E isso é que acho que Gracindo Jr. não soube mostrar. O que nos apresenta é a história, diria quase que a caricatura, de uma injustiça. E o faz com uma superficialidade que o texto não merecia. Saiu um espetáculo brilhante. Bem feito a ponto de não ser possível recusá-lo como um todo, pois tem qualidades de sobra. Mas, como todas essas qualidades, saiu um espetáculo fácil. No qual o próprio brilho serve para driblar as dubiedades do caráter do herói, que Vianna teve agilidade bastante, durante todo o decorrer da história, para nunca apresentar como herói.

Oswaldo Loureiro é um excelente ator, mas me pergunte se é o ator certo para fazer Cristal. É saudável demais, direto demais, simples demais. O que são virtudes e felicidades na vida pessoal. Mas não correspondem ao Cristal que Vianna nos mostra. Ou melhor: só correspondem a seu lado externo, ao lado que ele mostra aos outros para esconder; deles e de si mesmo, a vontade de morrer que o corroí.

O mesmo acontece com Denis Carvalho, em seu papel de Dr. Fernandinho, diretor da tevê e genro do dono. A peça nos mostra um inseguro e incompetente executivo que tenta

mandar. Gracindo Jr. o transforma quase em um palhaço. E se poderia dizer a mesma coisa dos outros personagens. Todos apelam para o lado mais fácil de seus papéis. Com duas exceções: Maria Cláudia, bem integrada no papel de Flávia; uma locutora amante do patrão, e Pedro Paulo Rangel, como Celso, filho de Cristal.

Mas a verdadeira estrela da peça é José de Anchieta. Conseguiu transformar o relativamente pequeno palco do Teatro Glória em estúdio de televisão, gabinete de diretor e apartamento de Cristal, misturando 11 cenários sem confundi-los. O que não é fácil.

A LONGA NOITE DE CRISTAL”: VINTE LONGAS NOITES DE SILÊNCIO

(Jornal do Brasil, 28/01/1977)

Brasília – A censura suspendeu ontem, por 20 dias, as apresentações da peça teatral *A LONGA NOITE DE CRISTAL*, de Oduvaldo Vianna Filho. Alegou alterações no texto, ao qual teriam sido acrescentadas expressões consideradas imorais e que não constavam dos originais que anteriormente aprovara.

O Ministério da Justiça e o Departamento de Polícia Federal não comentaram a decisão, tornada pública em nota assinada pelo chefe do Serviço de Divulgação do DPF.

Com dois erros de português no original – uma vírgula separando sujeito do verbo e a palavra decoro escrita com dois erres – a nota diz apenas o seguinte:

“O diretor da Divisão de Censura de Divisões Públicas do Departamento de Polícia Federal suspendeu por 20 (vinte) dias as apresentações da peça de teatro *A Longa Noite de Cristal*, de autoria de Oduvaldo Vianna Filho, tendo em vista que nas representações, promovidas no Rio de Janeiro, pela empresa Gracindo Júnior Empreendimentos e Participações Ltda., teve o seu texto, após aprovado pela Censura, modificado e acrescido de expressões ofensivas ao decoro público, não toleradas pela legislação em vigor. Brasília, DF, 27 de janeiro de 1977. Orlando Cavalari, chefe do Serviço de Divulgação.”

Corpo a Corpo

A NOVA ATITUDE DO TEATRO BRASILEIRO (*Folha de S. Paulo*, 22/11/1971)

Antunes Filho

Nada mais inerente ao momento que vivemos que o monólogo. É uma espécie de auto-análise: corrobora e afirma a constatação do não imobilismo na autopensação brasileira. A história provou, com constância exemplar que o homem mesmo preso e amordaçado, nunca deixou de ter o pensamento livre.

Entendo a peça de Oduvaldo Vianna Filho como antiromântica. No entanto, esse caráter, contundente do texto não é canalizado para uma visão meramente naturalista ou fotográfica da realidade. A tecnografia, a tecnologia, os métodos científicos de análise e solução dos problemas são fatores que hoje envolvem concretamente a vida brasileira e desencadeiam um complexo de novos comportamentos, integrados ou não. Os artistas e intelectuais não podem mais agir de maneira crepuscular, persistir em caminhos anacrônicos, brincar de “faz de conta” com a história e simplesmente ignorar um presente real. Oduvaldo Vianna Filho surge como uma nova atitude na dramaturgia brasileira: uma atitude esteticamente realista, cientificamente

analítica que conduz a um levantamento, não só das contradições sociais, mas também das humanas e individuais. Desempenhando conscientemente seu papel de autor, apreende e propõe o concreto do “agora-já” do homem da nossa sociedade, desprezando soluções mágicas e de algibeira, evitando cuidadosamente distorções românticas.

“Só compreendendo poderemos trabalhar para fazer e modificar”. A “grande tirada” e a musiquinha envolvente não atendem mais à solicitação de lucidez que o momento impõe. O agir romanticamente corresponde a um ato escapista, a uma fuga da dura e penosa responsabilidade de encarar o mundo, mesmo quando pressionados em sentido contrário pelos nossos desejos e frustrações.

Estou a espera de alguém que venha notificar-me, em toda a dramaturgia brasileira, de uma construção de personagem mais rica e viva, mais objetivamente profunda nas suas contradições do que Vivacqua. Esta pobre e insegura “classe média” que recebe fogo, tanto pela frente como pelas costas: membro de uma classe sensível às suas ambientações e às vergastadas de sua precariedade, Vivacqua luta num terrível corpo a corpo com seus fantasmas humanos, sociais, políticos, religiosos e morais, Como sair ileso desta noite de bruxaria? Após a purgação de gemidos e estrebuchos, das violentas exorcizações de auto-flagelação, poderá reencontrar-se com seu projeto-esperança, até então perdido? Chamá-lo de santo, canalha, imoral, cínico, é o que menos conta na análise do anjo-demônio. Parece-me que o mais importante, além do que já foi dito, é a acuidade e a riqueza de observação artística com que Oduvaldo Vianna Filho elaborou essa obra prima, altamente polêmica.

“As Aventuras de Peer Gynt” foi um trabalho que serviu para recolocação do ator-homem (não mais do ator-marionete) como senhor do espaço, desmistificando o diretor como grande sacerdotal do rito teatral. No momento adequado esta peça trouxe a discussão problema da alienação. Mas sobretudo teve a função de desencadear uma guinada artístico-cultural no nosso teatro. O “maravilhoso” teatro irracional, surrealista, embora com conotações positivas

de contra a repressão, não encontrou acolhida junto ao público, que cada vez mais fugia de nossas salas de espetáculos. Nos países super-desenvolvidos, a procura de soluções positivas através de uma forma onírica e irracional fracassou. Com maior razão não atenderia às urgências sociais do terceiro mundo, às necessidades de imediata sobrevivência no universo do subdesenvolvimento.

Se com “Peer Gynt” houve a disposição de combater as fórmulas importadas mecanicamente, identificando-se o conteúdo de Ibsen com nossa realidade concreta, com “Corpo a Corpo” tratamos de ir mais longe. Este trabalho não discute em tese uma problemática moderna, como aconteceu em “Peer Gynt”. Analisa fria e frontalmente, como uma radiografia, o atual homem brasileiro da classe média, em todas as suas inter-relações sociais. Essa é a consequência natural de um desenvolvimento do pensar a atualidade do aqui e do agora.

No meio artístico existe uma preocupação generalizada de busca de uma nova linguagem (estrutura formal) teatral, que corresponde ao nosso exato momento histórico. No entanto, antes de mais nada, a elaboração de qualquer tipo de espetáculo deve ser norteadada pela visão de mundo do artista. A procura de uma nova linguagem não pode ser tomada como ponto de partida para o desenvolvimento criativo. A recriação da realidade pressupõe a existência e o conhecimento anterior dessa mesma realidade.

Em relação a essa atitude, as seguintes questões podem ser levantadas: o que pode dizer uma nova linguagem? Qual a importância do que se transmite? Pode-se confundir novo com novidade? Moda com criação?

As necessidades vivas de uma sociedade solicitam, continuidade, um remanejamento das estruturas do pensamento. Somente uma nova moral, aliada a uma compreensão totalizante e dinâmica, poderá definir uma nova forma. O artista, integrado no papel de vanguarda espiritual de uma nova sociedade, encontrará um novo código exclusivamente através de um longo e rigoroso processo de trabalho. Uma posição contrária a essa será apriorística e

dogmática constitui-se numa simples incursão ao formalismo aventureiro, onde a originalidade é oca e vazia!

Cada obra de arte é um desafio do artista consigo mesmo, ao nível de compreensão dialética do incessante movimento geral das coisas.

A QUESTÃO DA CENOGRAFIA (*Folha de S. Paulo, 22/11/1971*)

Maria BONOMI

Sabendo que a cenografia já não é apenas espetáculo impressionante, bonita e prática circulação num palco nem o fortalecimento de respostas ao bom gosto reinante, às vanguardas tradicionais, as nostalgias dos dispositivos cênicos “do bom teatro europeu”... Tentamos propor ingredientes visuais que atuem como símbolos ativos de uma temática e possam ampliar a eloquência existencial da peça *Corpo a Corpo* de Oduvaldo Vianna Filho, Tornar palpáveis suas propostas e significados mais profundos, quase a visualização do além- texto.

Cabe dizer e repetir que durante nossa pesquisa e realização do cenário a presença de técnicos e industriais de cultura foi o maior incentivo para a obtenção do resultado final.

Pela situação da personagem, cujo parentesco conosco é estreitíssimo, a saída mais objetiva e de melhor apoio para um monólogo nos pareceu imediatamente a reprodução dos significados do drama que ia ser encenado em lugar da reconstrução do ambiente para a sua encenação. Arriscamos sem dúvida e ambigüidade entre uma identificação e uma caricatura a fim de atingir e mesmo forçar no público uma sensação de estar se olhando no espelho. Uma situação espelhada em qualquer outra situação dentro de nossa grande cidade, dentro de tantos empregos, da publicidade, da indústria, etc. etc...

Todos nós que somos público de profissionais sul-americanos já informados quase cultos-barbeados que tivemos ideais nos tempos de universidade, de como nos tiram nossos ideais, de como somos agora, dos nossos conflitos dentro do nosso inevitável quotidiano de

propor coisas aos outros em que nós mesmos não acreditamos... de viver uma tecnologia em descompasso com a gente mesmo, ainda estando no estágio do curral de aventuras grandes exportadores de carne, encurralados no curral apartamento acinzentado cujas paredes também se tornam prateleiras repletas de objetos dourados do supermercado, cercados pelos totens de uma religião apenas econômica... Todos nós contornados por objetos necessários mas que não se necessita, que na realidade não nos resolvem como Homens mas dos quais dependemos.

Cenário-espelho que nos mostre embutidos e cristalizados nós e os objetos que possuímos (ou são eles que nos possuem?) em caixas plásticas ou quadrados ou retângulos ou Estruturas sem Solução (mas onde fica o palco?) que ao passo de “colaborarem” na obtenção de um tempo livre para realizações verdadeiras nos atravancam, entopem e atrapalham o pouco e artificial espaço e tempo que temos, símbolos de hábitos que se transformam em destinos...

Quisemos demonstrar inclusive o mau uso de uma tecnologia disforme que propõe a nossa deformação e não nosso crescimento.

Posto que como Vivacqua nossa intimidade é agoniada e fria, e as soluções que nos impelem para o “parecer” e não para “ser”.

A DESCOBERTA DE UM ENSAIO: “CORPO A CORPO” (*Folha de S. Paulo*,
22/11/1971)

Fausto FUSER

“Peer Gynt” deixando o cartaz depois de aplaudida carreira, ainda não encontrou um espetáculo que o substitua na mesma altura. Seu empresário e diretor Antunes Filho, oferece agora novo trabalho, o monólogo “Corpo a Corpo” de Oduvaldo Vianna Filho.

A curiosidade pelos trabalhos de encenação, levou-nos a assistir, altas horas da noite, a um dos ensaios finais da peça.

Poucas pessoas estranhas ao espetáculo estavam presentes e esperavam mais de duas horas o início do ensaio. Aguardava-se que Juca de Oliveira retornasse ao teatro. Um técnico acertava uma delicada persiana transparente. A cenógrafa mudava a posição de uns cubos plásticos e solicitava outros tipos. Tonyka, estudante de música da USP e responsável pela sonoplastia, regulava o volume da trilha sonora, enquanto Júlia, secretária da Companhia, ao invés de ir para a casa, sentava-se ao lado do Antunes Filho para anotar as suas instruções finais. Uma encantadora fotógrafa acionava a máquina a todo instante.

O que vimos não chegou a ser um espetáculo. Juca de Oliveira, mesmo depois de submetido a intenso treinamento físico, várias vezes teve de interromper sua atuação por evidente fadiga e pelo calor. Outras vezes, a voz de Antunes Filho, ao pedir uma correção de luz, assustou o ator e toda a pequena assistência. Tonyka não deu uma entrada de música e o microfone deixou de funcionar no tempo certo.

Pode-se perceber, portanto, que estávamos longe do espetáculo que será oferecido ao público, quando tudo estará no seu devido lugar, quando tudo estiver “afinado”.

Apenas por um ensaio a que nos é deferido assistir, não podemos e nem queremos julgar o trabalho do diretor e nem do ator. Nem mesmo o cenário que pode sofrer modificações de última hora. Mas ouvimos um texto, e esse texto não será alterado. Nesse ensaio tivemos a oportunidade de conhecer a peça de Oduvaldo Vianna Filho em sua forma definitiva.

Mesmo adiantando uma opinião crítica para a ocasião devida, podemos desde já adiantar que “Corpo a Corpo” é uma das mais sérias obras da dramaturgia nacional de que temos conhecimento. Desconhecemos haver muitos outros textos tão perfeitamente realizados em nosso idioma.

Um ensaio de “Corpo a Corpo” nos foi o suficiente para afirmar que Oduvaldo Vianna Filho, com esta peça vem contribuir com inestimável dádiva não apenas para o teatro de nosso

país, mas, e o que é sem dúvida o mais importante, para um melhor conhecimento do homem brasileiro de nossos dias e da nossa realidade.

A EPIDEMIA DA ORIGINALIDADE (*Folha de S. Paulo*, 22/11/1971)

Juca de OLIVEIRA

Num dos últimos ensaios de “Corpo a Corpo”, a fim de solucionar uma cena, provoqueei Antunes Filho para uma discussão sobre o conceito de Picasso, segundo o qual “em arte, o contra vem antes do para”. E acabei concluindo que o que mais tem atrapalhado o teatro brasileiro são as preposições. De fato, as últimas novidades estéticas londrinas e novaiorquinas incidem em nossa sofisticação intelectual e cabocla em termos de “contra”, “para”, “anti”, “sub”, “pró”, “ad”, “infra”, etc. Todos hão de se lembrar da febre “anti-cultura” de que fomos recentemente assolados. Durante praticamente os dois últimos anos, o tema fundamental dos homens de vanguarda da nossa cultura versou sobre a “anti-cultura”. O curioso é que mesmo depois de esgotadas as possibilidades de sua utilização prática, não se chegou à conclusão do que se trata. A “anti-cultura” enfrenta problema semelhante ao da recém descoberta anti-matéria, que propõe o inconveniente de não poder ser acondicionada em recipiente de matéria. A ultra moderna criação “off stablishment” (fora do sistema) também está a carecer de recipiente, já que não lhe preocupam nem a lógica e nem a razão.

Andávamos nós já enfadados em expectante aflição preposicional quando nos chega do Rio de Janeiro, bem quentinha, a notícia de que um grupo de intelectuais ligados à criação teatral, acaba de descobrir nova aplicação para a preposição “contra”, a saber, a “contra-informação” (atenção, que não tem nada a ver com espionagem). Mercê da precariedade de mais informações sobre o real significado dessa “contra-informação”, só nos foi dado saber que se tratava de uma “nova linguagem”, da qual estamos sofregamente aguardando rudimentos gramaticais para eventual utilização. Acompanhem e vejam que as preposições estão

intimamente ligadas às novas invenções teatrais. Ainda outro dia, discutindo “Corpo a Corpo” com uma colega muito inteligente, apesar de atacada do vírus da preposição, eu lhe fiz a mais contundente de todas as perguntas modernas: “Afinal, o que é que você quer na sua vida?” Ela editou uns 13 segundos, e não teve dúvidas: “Quero descobrir uma nova linguagem teatral”. “Pra que?” – Insiti. E ela: Pra nada, ora, que mania de pra que, pra que!”

É a epidemia da originalidade que significa, em termos sociológicos, “alienação” ou “desconhecimento da realidade social”. O desconhecimento da realidade implica numa grande dificuldade em retratá-la. É como tentar retratar o desconhecido. O desconhecido – todos aprenderam quando pequenos- são os fantasmas, o bicho papão e a mula sem cabeça. Então a realidade é um fantasma. Logo, há que se descobrir uma linguagem familiar aos fantasmas. Isto é uma “nova linguagem”. Essa a razão da conjuração dos demônios, da ritualística sacerdotal e mística de que vem revestidas as últimas concepções da vanguarda teatral importadas pelos nossos jovens diretores viajados. Daí a visão caleidoscópica da realidade e do homem, a morte da imaginação e a glória da fantasia, a incapacidade de análise do imediatismo das soluções. O desconhecimento da própria realidade, a realimentação cultural (feed back) importada de realidades outras, provoca espantos e autênticas perplexidades. Por exemplo: a pouco tempo, um grupo de artistas de teatro motivados pelo vírus da originalidade, em viagem pelo Brasil, ao constatar que há mortalidade infantil e fome no nordeste brasileiro, quase morreu de susto. A reação é mais ou menos parecida com a do marido traído que se zanga, não pelo fato de ser traído, mas pelo tempo da traição: “desde janeiro?...” o desconhecimento da realidade provoca também um grande complexo de culpa, tipo pecado original, do qual se quer redimir durante a tarde para poder conciliar o sono a noite. A solução é criar uma linguagem nova. Agora já. Drenar o pântano dá muito trabalho e leva muito tempo. O lance é botar fogo no brejo. É claro que não vai haver fósforos que chegue.

O espanto e a sensação de pecado original têm determinado a supremacia da poética sobre a obra. Aliás, Humberto Eco já havia observado esse fenômeno. Picasso disse que o valor do artista está na proporção da quantidade de passado que ele traz dentro de si. Mas isso leva tempo demais. O artesanato, a prática e a teoria cotidianas, o aprendizado lento, o aprimoramento técnico, a conquista milimétrica, o avanço infinitesimal – tudo isso demora muito, além de ser extremamente chato e cansativo. Quero ser gênio já. Quero ser importante agora. Quero redimir meus pecados hoje de noite. De que maneira? Criando uma nova poética. Quantas e quantas poéticas se têm inventado a pretexto de se criar novas linguagens? A pretexto de se colocar na vanguarda? Se aceita o conceito de que a vanguarda, entendida como arte na sua função de descoberta e invenção “imita o ato de imitar” - Segundo Clement Greenberg – estão a confundir vanguarda e Kitsch que ainda segundo Greenberg imita o efeito de imitação. Se levarmos em conta que Kitsch e a vanguarda se opõem, há de fato muita confusão.

“Corpo a Corpo” de Oduvaldo Vianna Filho é uma obra de vanguarda. Ele analisa a causa, um efeito possível e não o efeito de uma causa possível. Luiz Toledo Vivacqua, segundo Antunes Filho, é a personagem mais rica da dramaturgia brasileira. Vivacqua é a criatura no centro da contradição. Uma criatura não morta ou determinada a priori pela concepção ideológica do autor. É um ser humano que se confunde com cada um de nós, não no juízo subjetivo que fazemos de nós mesmos, mas naquilo que de fato somos. Principalmente na nossa miséria ética, ou seja, no concreto da moralidade. Vianinha dá, sem dúvida, um grande passo quando escreve não com o objetivo de satisfazer a expectativa que fariam dele, mas para satisfazer o limite de sua necessidade de expressão. É um grande exercício da coragem tão carente na maioria dos nossos dramaturgos. Vivacqua é um canalha? É uma vítima? É apenas um homem surpreendido na sua ação cotidiana? Eu não sei. Tenho certeza de que Antunes também não sabe. Mas uma coisa é certa. Se ele for um canalha como afirmaram algumas pessoas durante os ensaios – você que lhe atribui esse juízo – é também um canalha. Trata-se

de uma obra filosófica sob a aparência de uma fábula simples e, até certo ponto, convencional (esta última palavra, juro, será a mais repetida pelos cultores das novas linguagens). Estamos em face da ética do concreto. As solicitações da realidade não se pode responder romântica ou maniqueísticamente. O que deve ser quase nunca corresponde ao que efetivamente é.

No trabalho de montagem poderíamos ter sido atraídos pelas soluções românticas ou maniqueístas. Bastava fazer de Vivacqua uma “vítima do sistema” ou transformá-lo num canalha que “ pactua com o sistema”. Vianinha também poderia ter botado em suas mãos uma bandeira, uma enxada, um catecismo ou uma arma. Talvez ficasse bonito, mas essas soluções simplíssimas, fáceis, estariam muito a gosto daquilo que falei sobre “botar fogo no brejo”, com o prejuízo de não ter, rigorosamente nada a ver com a realidade fatural. O difícil, o complexo, é analisar a realidade e ter coragem de (com o perdão da palavra) se inserir nessa realidade como ser humano classe média em questão. Analisá-lo como um vírus isolado numa lâmina de microscópio. Tarefa difícil, penosa, científica. Mais fácil seria observar o vírus pelos prismas de um caleidoscópio. Optamos pela lâmina porque queríamos estudar o vírus e não debochar da moléstia.

E a forma? Que linguagem Antunes utilizou para essa microscopia? Ele diz que não sabe. Que o que importa é a ética da criatura no concreto da sua existência. Isso determinará as formas de comportamento da matéria sobre o espaço cênico. Quanto mais próximos tivermos chegado da realidade concreta, quanto mais tivermos entendido a dialética da moral aqui tratada mais próximo chegamos da linguagem correta. Se a linguagem for considerada velha ou nova pelos bastidores de coisas, pouco se nos dá ou dará. O fato é que a gente vem trabalhando nesse processo há anos, como se nos preparássemos para uma competição de puro sangue. E de repente os epidêmicos da preposição da originalidade a fim de que parar as armas, nos desafiam para um concurso de “quem cospe mais longe”. Recusamos e repito continuamos na “nossa”, ou seja, na frente, na vanguarda.

**“CORPO A CORPO”, DE ODUVALDO VIANNA FILHO, É PEÇA ANTI-
ROMÂNTICA (O Globo, 21/02/1972)**

Gilberto TUMSCITZ (BRAGA)

Depois de se afirmar como o maior diretor jovem da nova geração, com “A Cozinha” e “Black-Out”, Antunes Filho apresentou em 1971 dois espetáculos inesquecíveis. “As Aventuras de Peer Gynt”, de Ibsen e “Corpo a Corpo”, de Oduvaldo Vianna Filho.

“Corpo a Corpo” é um monólogo comovente em que Oduvaldo analisa todas as inquietações da classe média, na pele de um personagem vivido por Juca de oliveira. Os cenários são de Maria Bonomi e o espetáculo está sendo levado em São Paulo, no Teatro Itália. Antunes Filho analisa o texto do espetáculo que criou e que os cariocas deverão conhecer na próxima temporada.

A peça de Oduvaldo insere-se de alguma forma no clima de romantismo que os textos modernos apresentam?

Entendo a peça de Oduvaldo Vianna Filho como anti-romântica. No entanto, esse caráter, contundente do texto não é canalizado para uma visão meramente naturalista ou fotográfica da realidade. A tecnografia, a tecnologia, os métodos científicos de análise e solução dos problemas são fatores que hoje envolvem concretamente a vida brasileira e desencadeiam um complexo de novos comportamentos, integrados ou não. Os artistas e intelectuais não podem mais agir de maneira crepuscular, persistir em caminhos anacrônicos, brincar de “faz de conta” com a história e simplesmente ignorar um presente real. Oduvaldo Vianna Filho surge como uma nova atitude na dramaturgia brasileira: uma atitude esteticamente realista, cientificamente analítica que conduz a um levantamento, não só das contradições sociais, mas também das humanas e individuais. Desempenhando conscientemente seu papel de autor,

apreende e propõe o concreto do “agora-já” do homem da nossa sociedade, desprezando soluções mágicas e de algibeira, evitando cuidadosamente distorções românticas.

“Só compreendendo poderemos trabalhar para fazer e modificar”. A “grande tirada” e a musiquinha envolvente não atendem mais à solicitação de lucidez que o momento impõe. O agir romanticamente corresponde a um ato escapista, a uma fuga da dura e penosa responsabilidade de encarar o mundo, mesmo quando pressionados em sentido contrário pelos nossos desejos e frustrações.

“Corpo a Corpo” refrata com exatidão a tipologia da classe que pretende analisar e criticar?

- Estou a espera de alguém que venha notificar-me, em toda a dramaturgia brasileira, de uma construção de personagem mais rica e viva, mais objetivamente profunda nas suas contradições do que Vivacqua. Esta pobre e insegura “classe média” que recebe fogo, tanto pela frente como pelas costas: membro de uma classe sensível às suas ambientações e às vergastadas de sua precariedade, Vivacqua luta num terrível corpo a corpo com seus fantasmas humanos, sociais, políticos, religiosos e morais, Como sair ileso desta noite de bruxaria? Após a purgação de gemidos e estrebuchos, das violentas exorcizações de auto-flagelação, poderá reencontrar-se com seu projeto-esperança, até então perdido? Chamá-lo de santo, canalha, imoral, cínico, é o que menos conta na análise do anjo-demônio. Parece-me que o mais importante, além do que já foi dito, é a acuidade e a riqueza de observação artística com que Oduvaldo Vianna Filho elaborou essa obra prima, altamente polêmica.

AGONIA EM “CORPO A CORPO” (*Jornal do Brasil*, 13/03/1975)

Norma COURI

Enquanto Vivacqua, um publicitário, vive a angústia longa de uma noite entre brancos, pretos e ausências, Aparício, um político corrupto demagogo e decadente, enfrenta problemas de autopromoção, incesto e racismo.

Um mora em Copacabana e outro na cidadezinha de Campo Belo, mas estão bem perto um do outro, no centro da cidade. O primeiro, Vivacqua – criação de Oduvaldo Vianna Filho na peça **Corpo a Corpo** que estreou terça-feira no Teatro Nacional de Comédia, dirigido por Aderbal Jr – é representado por Gracindo Jr. E Aparício – personagem de Guilherme Figueiredo na peça **Maria da Ponte** – é vivido nos palcos do Teatro Municipal desde segunda-feira e até o dia 24 por Leonardo Villar, acompanhado de Sandra Bréa, Ivan de Almeida, Francisco Milani, Rafael de Carvalho, Roberto Azevedo, Otávio César, Mário Paris e dos alunos da Escola Martins Pena (esses atuando como povo e soldados).

- Hipnotizados, hipnotizados. Vocês não passam de montanhas de orelhas, depósitos de ouvidos. Nós despejamos por dia 5 mil quilos de propaganda dentro de vocês.

Sozinho em seu monólogo que dura uma longa noite de agonia, um publicitário tenta não sê-lo. Um homem vive a angústia plena de coloridos e dores, enfatizada pelo insólito apartamento branco em Copacabana. A janela dá para a rua, para o orelhão de onde telefona (num telefone vermelho) 27 vezes, para o asfalto que traz a palavra BUS. E não é à toa que a palavra BUS transforma-se em SUB quando lida ao contrário, que o personagem Vivacqua tem o apelido de Viva, que o personagem vai e volta, vai e volta, vai e volta oito vezes em movimentos escritos por Oduvaldo Vianna Filho, sofridos no palco do Teatro Nacional de Comédia por Gracindo Júnior, dirigidos por Aderbal Júnior. O nome da peça, *Corpo a Corpo*, também não foi dado ao acaso. – Eu me permito teorizar rançosamente sobre essa peça porque estou debruçado nela desde novembro, quando foi encenada em Porto Alegre, diz Aderbal Jr. Mas, tirante a angústia, a peça é muito engraçada. A intenção do espetáculo é ser bem simples e despojado. E, depois, o humor de Vianinha é incrível, ele debocha do seu próprio sofrimento

(ele estava morrendo e ainda escrevia comédias). Por isso, quando o personagem se confronta com sua dor, ele dá a volta. E só consegue suportar o conflito, a tensão do seu corpo a corpo porque brinca com isso a toda hora.

As coisas estão sempre se contrapondo nessa peça. E o telefonema para a mãe (“diga a rainha que eu vou voltar”) e, depois, outro telefonema (“minha mãe querida, não posso mais voltar”). E o branco, soma de todas as cores e o preto, ausência delas. E a agonia e o cinismo, os acontecimentos em antítese se sucedendo como argolas, formando uma corrente. Ou resultando numa enorme teia, como aquela que aparece no convite. Porque segundo Aderbal Jr. “cada um dos oito movimentos tem uma estrutura definida”.

Corpo a Corpo não é uma experiência formal nova. Mas a sensação de ir tirando pedaços e pedaços de sua superfície para chegar mais e mais até a sua intimidade, seus núcleos, foi o meu propósito.

Oduvaldo Vianna Filho, 1972.

- A grande fascinação de *Corpo a Corpo* para mim continua a nascer do encontro entre a evolução do meu sentido de espetáculo (teatral) com a geração que, nos anos 50, começou a contestar o TBC, diz Aderbal Jr. Ao meu espetáculo, compete cumprir a missão de ir tirando pedaços por pedaços da superfície para atingir os núcleos. Foi o próprio Vianinha (Opinião, 74) quem declarou que o importante não é o artista “expressar sua consciência real e sim sua consciência possível”, esclarecendo que “atingir novos níveis de compreensão do real depende de simples voluntarismo e deliberação: querer escrever em profundidade independe da manifestação de vontade do criador”. Então aqui, só revelo os oito movimentos que adotei na montagem da peça.

Prólogo: antes dos tempos, alguém procura Vivacqua entre os inanimados e procura animá-los (Viva!). Primeiro movimento: Viva tem medo, angústia. Segundo movimento: Viva quer fugir(supõe-se livre), tem que lutar (vou chamar a polícia). Terceiro movimento: Viva quer tomar decisões (dilema). Quarto movimento: ação (ao ato trivial de discar um telefone

corresponde a determinação transcendente de dizer quem é). Quinto movimento: a frustração e a indeterminação (“é fogo descobrir que a biografia da gente já está escrita”). Sexto movimento: a volta à origem, ressurreição. Sétimo movimento: Viva observa e redivide o mundo (das infinitas três menos uma – possibilidades de caminhos que restam). Oitavo movimento: - Viva vivo, Viva vivo, Viva vivo. Cínico, sujo, calhorda, você e eu – o *happy end*.

Aderbal Jr. diz que o próprio *happy end* é um envolvimento calhorda. “Se alguém está feliz, alguém deve estar muito infeliz. Hollywood escondeu isso durante muito tempo. Mas aqui os dois lados aparecem”.

.....

“Eu não sei que faria se estivesse no lugar de Vivacqua. A sua falta de saída é objetiva, seja ele bom, mau, médio caráter. As armas que ele sabe usar bem, as armas que lhe dão objetividade no mundo, que lhe dão referências, as armas que ele utiliza e através das quais ele é ser social, são as armas de um jogo que ele detesta. Então, ou ele deixa seus instrumentos de objetivação e se torna um ser abstração, em casulo, ou então usa suas armas, objetiva-se, existe, e mantém o jogo que ele detesta”.

Oduvaldo Vianna Filho

.....

“Não quer ver gente e as suas gravatas não, e muito prazer, muito prazer. Ânsia de vômito, entende quando o estômago embrulha assim?”

“Cristo também sofreu muita humilhação... Henry Ford também começou do nada. Brigitte Bardot posava para calendário. Pasteur, quem acreditava em Pasteur?”

“O expediente do juízo final vai do meio-dia às três da tarde. Inscrições no Mercadinho Azul de Copacabana ou no Teatro Municipal”.

“Viva, decide! E eu sou capaz de decidir? Não tenho nem sindicato, não sei fazer nada coletivo. Nem escoteiro eu fui”.

“ Oh! Senhor, graças! pelo menos há um no mundo mais desamparado do que eu”.

“Já não tenho mais idade para sacrifícios e esperanças”.

“Não sou nenhum Calabar, Joaquim Silvério dos Reis é a mãe”.

“Ah! Sei lá, é melhor dançar uma rumba”.

Vivacqua

.....

“Resolvi fazer Corpo a Corpo porque, de todas as peças do Vianinha que encenei (Se Correr o Bicho Pega, se Ficar o Bicho Come; Dura Lex Sed Lex; Allegro Desbun), essa é a que mais gosto. Embora reconheça que A Longa Noite de Cristal é o seu melhor texto, Corpo a Corpo poderia ser considerado a síntese de tudo o que ele fez. Vivacqua é personagem central, aparece em quase todas as peças do Vianna de 60 para cá. Nas suas ansiedades e buscas, ele tem muito a ver com Vianna e comigo. Somos da mesma geração e acho que problemas que Vivacqua (Viva) enfrenta têm uma dimensão maior, extrapolando o mundo em que está situado. Ele vive o problema de ser um ser humano da nossa geração, e posso dizer que Aderbal amplificou Vivacqua homem de publicidade para Viva, homem que lida com problemas éticos e tenta ser indivíduo apesar da massificação. Corpo a Corpo conta a história das tentativas de saída, e a volta.

Como ator é um desafio fazer um monólogo (mesmo porque fazer teatro é sempre um desafio). O espetáculo repousa inteiramente na minha inteira atuação apesar do grande trabalho de criação do Aderbal, que o tornou fácil e complexo. Depois de pronto, a peça tem que resistir comigo aí em cima. As pessoas vão ter que me ouvir durante hora e meia, e gostar. Ou a troca de energia não se fará.

Como produtor, me dá prazer ver um espetáculo acabado, redondo, de bom nível profissional. Exatamente o que queria fazer. Se errei, errei em cheio”.

Gracindo Júnior

CORPO A CORPO (*O Globo*, 30/03/1975)

Gilberto BRAGA

Em parte o zelo crítico, esperançoso de confirmar as impressões positivas registradas no comentário do dia seguinte à estréia e eventualmente desenvolvê-las, em parte o amor a tudo o que escreveu Oduvaldo Vianna Filho levaram-me a ir rever “Corpo a Corpo”, no Teatro Nacional de Comédias. E pude fazê-lo com imenso prazer esse redobrado pela presença de uma platéia calorosa, quase que exclusivamente composta por jovens, ávidos de um espetáculo capaz de transmitir mais do que a agradável sensação de entretenimento proporcionada pela maior parte dos bons cartazes do momento.

Ao mesmo tempo em que sintetizava todos os conflitos básicos da obra de Vianna, “Corpo a Corpo” é um belo exercício de dramaturgia. Um monólogo em que o autor soube evitar a habitual redundância das peças-desabafo com um total domínio de técnica, sem perder a emoção, presente em cada fala do personagem único, porta-voz do escritor e, até certo ponto, autobiográfico. O jovem publicitário Vivacqua, durante uma noite passada em claro, luta contra seus fantasmas, numa radiografia que ultrapassa os domínios do realismo psicológico, já que Vivacqua simboliza toda uma faixa de jovens intelectuais de classe média dos anos sessenta. Sua crise é manifestada em todos os planos: o profissional (Vivacqua está acomodado num emprego que cerceia sua criatividade), o afetivo (está noivo sem convicção das possibilidades de sucesso do casamento), o sexual (procura contentar seu machismo com relações sem envolvimento romântico), o familiar (sua mãe está à morte numa Aracaju que ele abandonou com ela, no entanto na verdade nem mãe nem cidade o abandonaram). A insônia faz vir à tona o Vivacqua puro, artista sensível, que quer transar a vida num relacionamento fraco, mas o nascer do dia, uma possibilidade de “sucesso” profissional destrói todo e qualquer

idealismo fazendo voltar o Vivacqua que se contenta em ser apenas aquele autômato determinado pelo meio. Um final patético e amargo, bastante característico de uma fase de Vianna, a fase em que ele ainda não conseguia ser um “escritor profissional”, quer dizer um autor capaz de viver o seu trabalho de autor. Mais tarde, num roteiro de cinema (adaptado para a Globo, por Bráulio Pedroso, na forma de um “Caso Especial”: “Enquanto a Cegonha não Vem”), Vianna voltaria a se retratar, não na pele de um jovem professor, cheio de afinidades com Vivacqua, naturalmente, mas acabaria dando ao mundo um voto de confiança, voto que com certeza voltaria a aparecer em sua obra caso a morte prematura não lhe tivesse interrompido de modo imperdoável a brilhante carreira. O filme ainda deve ser lançado este ano, direção de Daniel Filho. Falei em exercício de dramaturgia porque, em “Corpo a Corpo”, Vianna conseguiu driblar com astúcia e muita vivacidade este gênero tão ingrato que é o monólogo. Vivacqua fala muito ao telefone, continua as conversas depois de pôr o telefone no gancho, briga com os vizinhos, fala com um velho boliviano radioamador, mas raríssimamente “monologa”. Assim, a peça não cai um segundo sequer na *monologotonia*. Através de uma, ousado dizer, *dialogação* extremamente viva, nossa participação é sempre requisitada e Vianna, como pôde fazer freqüentemente, nos toca no fundo.

As qualidades essenciais da peça estão presentes no espetáculo do diretor Aderbal Júnior, que só me parece medroso por não enfrentar, como tão bem enfrentou seu autor, o monólogo de ambientação realista. Talvez o compromisso com “o novo” (por sinal execrado por Vianna) tenha levado Aderbal à visão de um “Corpo a Corpo” formalmente de “vanguarda”, num rompimento com a convicção realista, a partir do charmoso cenário de Mixel Gantus, cheio de cargas simbólicas, inatacável no plano em que se lança, como o próprio espetáculo, de resto. Acredito, no entanto, que a peça passasse ainda com mais força se fossem cumpridas as simplicíssimas rubricas do autor. A presença da noiva de Vivacqua no palco – em que pese a dignidade da atriz Daizy Polli – incomoda muito este redator (como, tenho certeza absoluta,

incomodaria Vianna, que jamais sonhou vê-la em cena). Por outro lado, Aderbal é extremamente hábil no trato com Gracindo Júnior, como já o tinha sido com Marília Pera em “Apareceu a Margarida”. Que Gracindo é um de nossos melhores atores jovens qualquer espectador carioca sabe. Mas que ele fosse capaz de se sair com tanta desenvoltura do desafio que é “Corpo a Corpo” para qualquer ator é surpresa mais auspiciosa de 75. Seu Vivacqua é poderoso, rico em matrizes, tão realizado no clima descontraído de comédia que a peça várias vezes tem (seus trotes ao telefone são absolutamente cativantes) quando nos momentos de angústia e mordacidade. Só ver surgir esse ator maior já seria um motivo de ida obrigatória ao TNC. Outro nome a ser citado é o de Juan Daniel, de quem ouvimos apenas a voz transpassada de emoção, como o velho boliviano abandonado pelos filhos, que se comunica com Vivacqua por um aparelho de radioamador no momento a meu ver mais tocante do espetáculo.

Numa hora em que a carteleira carioca não apresenta qualquer opção ao espectador para quem a comédia não é o único prato teatral, “Corpo a Corpo” será sem dúvida um alimento espiritual inestimável.

Nossa vida em família

DO TEATRO: EM FAMÍLIA (*Jornal do Brasil*, 30/06/1970)

“EM FAMÍLIA” – No seu primeiro trabalho depois que ganhou o Prêmio Molière, Eva Todor lança hoje, no Teatro Nacional de Comédia, uma nova peça do Oduvaldo Vianna Filho, escrita especialmente para a veterana atriz: *Em Família*. Baseada numa ideia de Ferreira Gullar, Paulo Pontes e do próprio Oduvaldo Vianna Filho, a peça trata do problema da marginalização dos velhos na sociedade atual. Dirigida por Sérgio Brito, que estreia como encenador, *Em Família*, tem no elenco, além de Eva Todor, André Villon, Afonso Stuart, Ivã Candido, Rogério Fróis, Armando Nascimento, Lourdes Mayer, Alzira Cunha, Moná Delaci, Ângela Cunha, Lúcia Delor e Paulo Navarro. Cenografia de Pernambuco de Oliveira.

EVA, “EM FAMÍLIA” (*Jornal do Brasil*, 05/07/1970)

Eva e seus Artistas estão de volta ao Centro da cidade. No Teatro Nacional de Comédia, Eva tem o principal papel de *Em Família*, texto do autor brasileiro Oduvaldo Vianna Filho e direção de Sérgio Brito.

Em Família conta a história de um casal de velhos (Eva Todor e André Villon) e sua luta por arranjar um lugar ao sol no mundo mais jovem, tão mudado, em que as pessoas correm mais e não têm tempo para muito sentimentalismo. Neste mundo, quando os velhos não criam sua própria condição de sobrevivência, o asilo é, quase sempre, um fim certo, mesmo que, como no caso de *Em Família*, o casal tenha cinco filhos bem criados e que estão lutando por suas próprias vidas. A velhice desamparada –mesmo quando devia ser cuidada– tem, em André Villon, um momento de perplexidade:

- Engraçado, eu e sua mãe fomos capazes de cuidar de vocês cinco. Nunca deixamos faltar nada. E agora vocês não podem cuidar de nós dois.

No elenco de *Em Família* além de Eva Todor e André Villon estão Ivã Cândido, Lourdes Mayer, Afonso Stuart, Moná Delaci, Rogério Fróis, Armando Nascimento, Paulo Navarro, Alzira Cunha e Lúcia Delor, Cenários e figurinos de Pernambuco Oliveira.

“EM FAMÍLIA”, SEGUNDO SEUS AUTORES(*O Globo*, 16/04/1971)

Tendo já produzido quatro filmes e contado com o estímulo de Hebert Richers e R.F.Farias esta é, entretanto, a estréia de Paulo Porto como diretor. “acredito, afirma ele que por ter dirigido muitos espetáculos, teatros, novelas em TV, não me apressei em dirigir filmes. Verdade é que o mergulho que dei na aventura do cinema como ator, co-roteirista, produtor-executivo – a partir de “um ramo para Luíza” – me fez sentir mais senhor de toda a complicada engrenagem e, agora, está aí “Em Família”, para julgamento e aceitação ou não do público e da crítica.

Oduvaldo Vianna Filho compensa a modéstia do diretor ao dizer que o primeiro filme deste, em lugar de ser uma tentativa, ou mesmo uma aventura a mais, “é antes de tudo um magnífico exercício de comunicação feito por Paulo Porto”. Essa comunicabilidade se deve, talvez, ao potencial que o cinema traz em termos de naturalismo. “O naturalismo, diz Oduvaldo, estreou-se demais no teatro, com o desenvolvimento tecnológico que propicia um potencial fortíssimo de espetáculo; potencial esse que faz parte já da expectativa do público. No cinema, ao contrário, esse aprimoramento tecnológico favorece o naturalismo – as coisas se tornam espetacularmente parecidas. O filme “Em Família” ganhou muito com isso, e portanto, mesmo relativamente deverá ter um êxito maior ainda que o da peça”.

Universal ou nacional?

As opiniões de autor e diretor convergem no desenrolar da entrevista, indagado, por exemplo, sobre o porquê da escolha de “Em Família”, Paulo Porto afirma que, entre outras

coisas, agradou-lhe certa “universalidade temática” presente na obra teatral. transformá-la em cinema foi, porém, algo fortuito: “tinha um outro projeto em vias de realização quanto Roberto Farias pediu-me que assistisse ao espetáculo de Eva- Villon no TNC. Os autores Oduvaldo Vianna Filho, Ferreira Goulart e Paulo Pontes já estavam conversados, dispostos a ceder os direitos para a feitura de um filme. Gostei do tema, dos diálogos, da imediata comunicação entre público e personagens, da atualidade e da urgente realidade dos problemas abordados. Há uma universalidade temática com conflitos humanos e sociais que me empolgaram imediatamente.

Oduvaldo Vianna Filho ao falar numa possível contribuição temática do filme para o nosso cinema, vê também algum alcance universal “no Em Família”: só existe uma temática nacional que é realmente específica; a consciência do subdesenvolvimento. Não o prazer, a vergonha, a omissão; a consciência. Não descobrir as soluções do desenvolvimento; descobrir os problemas “Em Família” não está neste caso, a não ser indiretamente. E indiretamente, todo mundo está.

As Experiências

Profissionalmente tanto Oduvaldo quanto Paulo parecem satisfeitos com a experiência de “Em Família”. Enquanto o primeiro considera o filme “da maior importância” onde sua participação criativa poderá, eventualmente, profissionalizar-se na dependência da ampliação do mercado nacional de trabalho para roteiristas, Paulo Porto acha que sua experiência de atuar não prejudicou, ao contrário, auxiliou-o muito na direção. “Pude exigir mais e melhor de todos os intérpretes. São o ponto alto e forte de Em Família”.

Várias alegrias confessa ele ter tido, aliás, como diretor deste filme um elenco de primeira categoria nas mãos, um bom clima de trabalho durante toda a filmagem, a colaboração preciosa de Rafael Valverde na montagem e uma trilha sonora que parece ter

nascido para o filme. Quanto a alegria final – crítica o público aplaudindo – “está por acontecer, diz Paulo Porto, acontecerá?”

As contribuições

“não posso pretender que a transposição cinematográfica, não gosto da expressão, de “Em Família” acrescente alguma coisa à peça, é a opinião do diretor. “amplia, isto sim, traz seus problemas mais à tona, dá uma dimensão maior e mais autêntica dos conflitos que envolvem seus personagens, atônitos, perplexos, ante a situações criadas por eles mesmos”. Uma coisa é certa para Paulo Porto: Em Família não é uma peça de teatro filmada. Quanto à “comercialidade” do filme, ela só ficará provada ou não, segundo ele depois de algumas semanas de exibição. O não comparecimento do público pode demonstrar que um filme não é comercial. Mas este conceito pouco importa a Paulo Porto: há muitos filmes que se tornaram comerciais e muitos filmes comerciais que entraram por um “cano deslumbrante”. O importante é acreditar naquilo que se está fazendo. Os resultados são, geralmente imprevisíveis”.

O DRAMA DE “NOSSA VIDA EM FAMÍLIA” (*Folha de S. Paulo*, 26/04/1972)

A peça “Nossa Vida em Família” foi escrita há alguns anos por Osvaldo Vianna Filho e encenada no Rio de Janeiro. Hoje ela estréia em São Paulo, no Teatro Itália, totalmente reescrita para atingir os propósitos da direção de Antunes Filho.

“O espetáculo é um sarau nostálgico”, diz Antunes. “Ele mostra de maneira realista os problemas atuais da classe média: suas ilusões, a falência de toda a herança espiritual, o beco sem saída, em que ela se encontra, engarrafada entre a alta burguesia e o operariado. “Em Família”, no entanto é saborosa e sentimental. O público provavelmente vai chorar em certos momentos, mas irá rir muito em outros”.

No caminho de Peer Gynt

Com esta montagem, Antunes Filho pretende seguir o processo de popularização do teatro criado com “Peer Gynt” de Ibsen, encenado ano passado.

“Em Peer Gynt, diz o diretor, enfoquei o problema da alienação, o fato de cada um se fechar em si mesmo. Em seguida montei “Corpo a Corpo” onde Vianna Filho fez uma radiografia de um publicitário que sob diversas pressões tenta desesperadamente uma saída. Esta peça, no entanto, era um monólogo seco, não funcionava muito com o público.

Agora, a nova montagem “Em Família” repete de certa forma aquela radiografia, embora seja mais comunicativa, mais perto das exigências da platéia. A família desta peça também está sofrendo grandes pressões. Encontra-se encurralada, e as suas soluções, às vezes até cruéis, não são culpa do casal idoso nem dos filhos, mas consequência de algo maior, da estrutura social, do mundo urbano de hoje.

Realismo

A encenação é realista. São usadas cadeiras para simular portas ou criar ambientes. O seu uso é proposital e simbólico: elas representam a cadeira transformada em brinquedo pela criança (o cavalo do mocinho, a estrutura da cabaninha, etc.). Ao mesmo tempo, elas simbolizam as cadeiras do sarau, da sala de visita e jantar, onde a família se reúne e, finalmente, elas são também as cadeiras dos asilos, onde velhos, anulados seres humanos, esperam a morte.

O enfoque de “Em Família” é totalmente racional. Antunes não quer soluções mágicas. Para ele, o teatro deve levantar problemas que só serão solucionados coletivamente e não tornar-se um elemento paliativo tentando soluções superficiais. “Apenas compreendendo e captando a realidade em sua profundidade, poderemos transformá-la”, afirmou o diretor.

O cenário criado por José de Anchieta é mais um comentário crítico do que propriamente um elemento de espaço cênico. As músicas, selecionadas por Afonso Gentil e interpretadas por Matilde Lasse Lopes, Mario de Rezende e Pedro Gabriel de Sales, também tem uma função crítica, além de ilustrarem o clima do sarau.

O elenco encabeçado por Paulo Autran e Carmem Silva que representam os papéis do casal idoso. Seus quatro filhos são interpretados por Mauro Mendonça, Karin Rodrigues, Claudia Decastro e Pedro Cassador. Isadora de Faria é Anita, a nora, e Walter Stuart faz o papel do bombeiro aposentado. Participam do espetáculo Dirce Militello, Juarez Semog e Liza Vieira.

Um ator popular

No palco do teatro Itália, durante o intervalo do ensaio de “Em Família”, Paulo Autran e Walter Stuart repassam uma cena. Começam, dizem duas ou três falas e param: a entonação deveria ser mais firme. Recomeçam, mas interrompem logo depois para discutirem o sentido exato de uma frase do personagem.

Paulo Autran não se cansa e só deixa o palco quando acha que a cena está o mais próximo possível da perfeição. “Não sou perfeccionista, mas gosto de fazer as coisas bem feitas. Todos os bons espetáculos brasileiros foram exaustivamente ensaiados. Principalmente quando se quer dar a ideia de improviso é necessário muito trabalho. Fazer “improviso” improvisadamente não funciona” – afirmou.

O personagem de Paulo Autran, Jorge de Souza, é segundo o ator, um homem de 80 anos que luta pelos valores que nortearam toda a sua vida e, no final, Jorge de Souza consegue manter sua dignidade.

“Em Família” é uma peça realista, diz Autran, e se em alguns momentos mostra-se amarga é porque a realidade nem sempre é agradável. O autor, no entanto, é um indivíduo que acredita que o homem pode melhorar as condições em que vive. No decorrer do espetáculo fica evidente que as angústias existentes são privilégios de poucos e a fome e a falta de condições elementares de vida são a aflição de milhões.”

Paulo Autran elogiou o trabalho de Antunes, com quem nunca havia trabalhado, e disse sentir-se muito próximo do diretor quanto a tentativa de popularizar o teatro. “Nunca fui um ator de elite, disse Autran. Não interpretei espetáculos cerebrais. Sempre preferi grandes textos:

Molière, Pirandello, e no ano passado, fiz “Vida e Morte de Severina” de João Cabral de Mello Neto”.

UM FLAGRANTE DA VELHICE (*Os Estado de S. Paulo*, 26/04/1972)

Num mundo de tal maneira asoberbado, com dificuldade para deixar viver milhares de crianças, milhares de jovens, talvez não haja tempo para deixar os velhos morrerem alegres e úteis. Essa ideia foi o ponto de partida para Oduvaldo Vianna Filho escrever **Em Família**, estreia hoje, às 21 horas, no Teatro Itália – avenida São Luís, 50.

Oduvaldo acha que no mundo da mercadoria, o velho vale apenas umas visitas de domingo, a lembrança do aniversário e piadas na televisão: “O tesouro da sua experiência, seu equilíbrio, seu amor à vida são inutilizados. Marginalizados, só lhes sentimos o peso, a rabugice, a melancolia, a progressiva idealização dos problemas reais”.

Em Família é, no seu dizer, um pequeno flagrante desses fenômenos, colhido quase ao acaso: “Uma rápida e comovida visão de mais um tesouro que a humanidade não é capaz de usufruir, ocupada que ainda está em sobreviver e não deixar sobreviver. Uma pequena manchete sobre pessoas que estão deitando fora o que há de mais precioso em nós e nada podem fazer para impedi-lo”.

Segunda Versão

Para o atual espetáculo, Oduvaldo escreveu uma segunda versão (a primeira ficou longo tempo em cartaz, no Rio, no desempenho da Cia. Eva Todor), em que algo foi acrescentado.

No mundo psicológico que reflete tão cruamente a realidade, inclui-se a história do pensamento humano, com seus valores humanistas. Diz Oduvaldo que é o caso do velho Souza, que talvez tenha aceitado o isolamento, mas não aceitou a amargura. Souza não é capaz de uma ativa solidariedade, mas realizou sempre a solidariedade passiva. É um homem derrotado, incapaz de saber como mudar as coisas, mas que nunca aceitou as coisas. Ele faz parte da imensa reserva moral humana.

“Escrevendo a personagem de Souza – continua Oduvaldo – acho que aprendi que é preciso não ter medo das derrotas. E se a maioria de seus filhos escolheu a amargura (apoplética amargura de Cora, a doce de Neli, a deslumbrada de Beto), Jorge parece que preferiu a ativa solidariedade, a luta, sua difícil descoberta. Acho que Jorge talvez saiba que a falência de nossas convicções, mas, sim, a fragilidade de nossos planos de ataque. E que, então, é preciso aprimorá-los”.

A encenação

O diretor Antunes Filho afirma que, para transmitir melhor o texto, realizou no palco um sarau nostálgico de um tempo e padrões que se foram. A classe média, engarrafada entre a burguesia e o proletariado, quer escapar ao inescapável. Por isso, a montagem é uma espécie de representação no meio de quinquilharias. Gente se reúne para contar a história da família num sarau negro.

Para exprimir o clima dos conflitos, Antunes utilizou o drama sentimental, muita música, a velha burleta, o cinema mudo, lembrando tempos que não virão mais. Há também um lado poético na invocação.

O “faz de conta” dá a atmosfera geral do espetáculo. O drama sentimental é utilizado como meio e não como fim. Tudo é lúcido, porque Antunes se colocou contra o teatro irracional, a seu ver já superado. Ele procura integrar-se na realidade social do país. Seu objetivo é o de levar o público a analisar uma situação concreta. Assim, ele continua o caminho de **Peer Gynt** e **Corpo a Corpo**. Antunes Filho diz saber que se adapta ao público, de maneira honesta.

Elenco

Paulo Autran interpreta o velho Souza, que vai morar na casa de uma filha em Brasília, enquanto a mulher, Lu, Vivida por Carmem Silva, vai para um asilo.

Os filhos Jorge, Cora, Neli e Beto são criados, respectivamente, por Mauro Mendonça, Cláudia Decastro, Karin Rodrigues e Pedro Cassador. Isadora de Faria é Anita a nora. Walter

Stuart é Afonsinho, um bombeiro aposentado. Em outros papéis estão Juarez Semog, Lisa Vieira e Dirce Militello. Do sarau participam ainda Mário de Rezende, Matilde Lasse Lopes e Pedro Gabriel de Sales.

Cenário de José de Anchieta e figurinos escolhidos por Karin Rodrigues. Afonso Gentil é o responsável pela seleção musical e assistência de direção.

Em Família será levado de quartas à sextas, às 21 horas; aos sábados, às 20 e 22 e 30; e aos domingos, às 18 e 21 horas. Haverá também um vespéral às quintas, 17 horas. O ingresso custa Cr\$ 20,00 e, para estudantes, Cr\$ 10,00; Sábado, preço único Cr\$ 20,00; e vesperais de quinta, preço único Cr\$ 10

TODOS OS ELEMENTOS SÃO BONS NESTE ESPETÁCULO EM FAMÍLIA

(O Estado de S.Paulo, 28/04/1972)

Mariângela Alves de LIMA

Qual é o papel que a nossa sociedade reservou para os velhos? **Nossa Vida em Família** é uma dolorosa constatação da nossa ineficiência para resolver o problema da velhice. Mostra que o crepúsculo do homem não é uma continuidade da natureza, mas um entrave social que compromete a dignidade da célula familiar.

A peça de Oduvaldo Vianna Filho conta a trajetória melancólica de um casal de velhinhos, perambulando como hóspedes incômodos na casa dos filhos: “seu” Sousa e d. Lu separados depois de 46 anos de casamento, terminando seus dias no isolamento e na humilhação.

Mais esse é um melodrama sem mocinho e sem vilão. Todos os filhos se empenham até o limite de suas forças para abrigar e reunir os pais. Quando todos fazem o possível de quem é a culpa?

“Seu” Sousa tem uma culpa – “Honesto, digno e bom”. Três crimes imperdoáveis. Recusou-se a entrar em um esquema competitivo, adaptando-se ao seu salário de arquivista aposentado. Uma renda suficiente para garantir-lhe um irremediável desamparo.

Na realidade não há nada de muito extraordinário na história do casal Sousa. E surge desse ponto a força dramática da peça de Oduvaldo, do realismo e da absoluta lucidez com que investiga todas as possibilidades de sobrevivência digna para os dois velhos.

Dentro da família não falta amor, não falta compreensão. Apenas uma impotência de ante dos fatos econômicos e sociais em que estão inseridos.

Suas personagens vivem através de um diálogo cotidiano, informado apenas pela filosofia do bom-senso. O senso de humor, antes de ser um recurso de dramaturgia é uma reprodução de um comportamento habitual: a piada evita que mergulhemos de cabeça na tragédia.

Uma peça como **Nossa Vida em Família** desloca da estratosfera o foco da criação artística para localizá-lo dentro de casa, ou na casa do vizinho. O mesmo lugar em que o problema vai surgir, inevitavelmente, se não trabalharmos uma forma de solucioná-lo.

.....

Na direção, Antunes Filho reproduz exatamente essa clareza de quem se propõe a abordar todos os ângulos de um problema.

As imagens e a música do passado contrapõe-se à urgência e a contemporaneidade do problema. Enquanto a família se agita, os dois velhos permanecem quase estáticos, no ritmo natural da idade, aniquilados pela separação forçada.

O trabalho de Antunes compõe cenas simultâneas em que a transição se faz sob os olhos do público, sem se manter o clima sustentado pela progressão do estado anímico das personagens centrais. A ideia não é mostrar a família Sousa, mas como funciona uma família

nessas circunstâncias. Dessa forma, a encenação expande a crise dos Sousa para um plano simbólico, em que podem ser inseridas todas as crises familiares.

Recriando as personagens de Vianna, Antunes conserva-as ao limite exato da verossimilhança. Dentro de uma situação crítica, os atores conservam aquela dose de retraimento que caracteriza a catástrofe interna. Sem explosões visíveis, mas com a mesma força destrutiva.

Sob a direção de Antunes, a peça de Oduvaldo se transforma numa odisseia de dois velhos lutando até o último **round** para conservar a integridade dentro de um esfacelamento progressivo do mundo familiar. Sem dúvida uma luta extremamente comovente. Mas sem demagogia, que emociona exatamente porque não pretende aliciar.

.....

E o elenco que sustenta esse trabalho não poderia ser mais adequado. Carmem Silva como D. Lu e Paulo Autran como “seu” Sousa realizam dois extraordinários trabalhos de criação da psicologia da dimensão humana da velhice. Valter Stuart, através de uma graça patética e descontraída, de quem sabe que nada tem a perder, representa com perfeição o último estágio. O velho que se entregou sem luta, dentro das mesmas circunstâncias.

Um trabalho de interpretação que funciona em um registro único, de altíssimo nível. Isadora de Faria, Cláudia de Castro, Karin Rodrigues, Mauro Mendonça e Pedro Cassador. Todos trabalhos excelentes como composição interior e realização técnica.

Da mesma forma que o trabalho de cenografia de José de Anchieta é mais do que uma moldura ou ambientação. É uma função do espetáculo que comenta e interfere na peça. O passado dos objetos invadindo o presente da ação, sintetizando em imagem toda a proposição do espetáculo.

ROTEIRO: NOSSA VIDA EM FAMÍLIA (*O Estado de S. Paulo*, 03/05/1972)

Peça de Oduvaldo Vianna Filho, direção de Antunes Filho, cenário de José de Anchieta. Com Paulo Autran, Isadora de Faria, Karin Rodrigues, Cláudia de Castro, Walter Stuart, Mauro Mendonça e Pedro Cassador. É a trajetória melancólica de um casal de velhos, perambulando como hóspedes incômodos na casa dos filhos. No **Teatro Itália** – avenida São Luís, 50. De terça a sexta-feira, às 21 horas; aos sábados, às 20 e 22 horas; e, aos domingos, às 18 e 21 horas. Ingressos: 20 e 10 cruzeiros para estudantes; aos sábados, preço único 25 cruzeiros.

A TRAGÉDIA, EM PARTES IGUAIS (O Estado de S. Paulo, 16/05/1978)

Mariângela Alves de LIMA

Para Oduvaldo Vianna Filho o afeto e a pobreza são maus companheiros. Sua peça expõe, com uma hábil variedade de técnicas dramatúrgicas uma situação típica da família brasileira. A tipicidade não exclui a compaixão e a violência peculiares à obra de um grande artista.

Difícilmente um espectador sai impune desse espetáculo. O que fazemos com nossos velhos (O que podemos fazer?) é transformá-los em uma espécie de sucata amorosa, difícil de estocar. E o terror que a peça desperta, utilizando um conceito aristotélico, nasce da constatação de que a mesma coisa terrível pode nos acontecer. A sucata humana é o projeto que está sociedade arquiteta para si mesma, no curto espaço de uma geração. Quem deixa de “produzir” é destruído dos direitos mais elementares.

O texto é montado como um painel, convergindo para a figura de dois velhos. Permite assim que modos diferente de atuação resultem na mesma esterilidade. Todos esbarram, ao fim e ao cabo, na luta árdua pela sobrevivência. Cada personagem é quase um universo de possibilidades, ainda que a interferência física em cena seja reduzida. A peça tem o cuidado e a delicadeza de atribuir uma importância equilibrada a cada etapa evolutiva da ação. Nada é pequeno ou circunstancial num trabalho que divide a responsabilidade da tragédia em partes iguais.

Na encenação de Beto Silveira a maior qualidade é compreender essa intensidade homogênea, cuidando particularmente do trabalho da interpretação. Mesmo com rendimentos diferentes, percebe-se o comprometimento de cada ator através dos relacionamentos em cena. Todos os atores participam e constituem a totalidade do diálogo. Estão convictos de que há entre eles uma unidade emocional que é o significado do trabalho.

Um problema sério, entretanto, é a organização do espetáculo como um fato de natureza estética. A direção ocupa-se mais da verossimilhança do que da linguagem do palco. Todas as cenas mantêm um ritmo igual com uma uniformidade de entradas e saídas que prejudicam, pela monotonia, o interesse do espetáculo.

Há uma pretensão de realidade que omite o caráter de representação. Com muita dificuldade, o espetáculo procura disfarçar as suas limitações materiais. Quem ainda não está em cena ocupa seu lugar na surdina, num esforço sempre visível para não atrapalhar a cena em foco. Considerando o espaço disponível seria mais natural que o ator entrasse no meio do palco como alguém que (todos sabemos) vai representar. Uma vez que o espetáculo não dispõe de um espaço ilusionista, não há motivo para camuflar a sua confecção.

Na realização visual, a única preocupação é caracterizar. Tanto os figurinos com os numerosos objetos de cena cumprem o limitado papel de esclarecer, mais uma vez, o ambiente das personagens. Sem outro objetivo além desse, o resultado só pode ser o de uma colcha de retalhos. Com o agravante de um preenchimento compacto do palco interrompendo a fluência da movimentação.

Privilegiando a expressão verbal, o caráter tridimensional do espetáculo foi esquecido num canto. Tudo é ainda demasiadamente concreto e primitivo, partindo do princípio de que é preciso realizar no palco o desgraçoso cotidiano das personagens. Com alguma habilidade, poucas cadeiras poderiam representar muitas cadeiras.

Ainda assim a sinceridade e a dedicação dos atores, aliadas a um grande texto, garantem para o espectador um tempo de duras e comoventes verdades.