UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – USP
Escola de Comunicações e Artes – ECA

SIMONE MELLO ZAIDAN

**O tempo em cena: experimentação dramatúrgica em *Mão na Luva*, de
Oduvaldo Vianna Filho**

São Paulo
2011

SIMONE MELLO ZAIDAN

**O tempo em cena: experimentação dramatúrgica em *Mão na Luva*, de
Oduvaldo Vianna Filho**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro

Orientador: Prof. Dr. João Roberto Gomes de Faria

**São Paulo
2011**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Zaidan, Simone Mello

O tempo em cena : experimentação dramática em Mão na luva, de Oduvaldo Vianna Filho / Simone Mello Zaidan – São Paulo : S. M. Zaidan, 2011.

175 p. + Anexos

Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Prof. Dr. João Roberto Gomes de Faria

1. Teatro – Brasil – Século 20 2. Mão na luva (peça de teatro) 3. Vianna Filho, Oduvaldo, 1936-1974 I. Faria, João Roberto Gomes de II. Título.

CDD 21.ed. – 869.925

Simone Mello Zaidan

O tempo em cena: experimentação dramática em *Mão na Luva*,
de Oduvaldo Vianna Filho

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes

Aprovado em: ____/____/____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Resumo

Este trabalho tem como objetivo principal a análise interpretativa do texto dramático *Mão na Luva* (ou *Corpo a Corpo* - 1966), de Oduvaldo Vianna Filho (1936 - 1974). Analisaremos, entre outros aspectos, as rubricas que dizem respeito à estrutura temporal e ao recurso do *play-back* como índices da presença dos gêneros épico e lírico junto ao dramático; assim como buscaremos identificar relações estéticas deste texto com peças de outros autores.

Palavras-chave: Oduvaldo Vianna Filho, Tempo, *Flash-back*, Épico, Lírico

Abstract

This work has, as its main goal, the interpretative analysis of the play *Mão na Luva* (or *Corpo a Corpo* - 1966), from Oduvaldo Vianna Filho (1936 - 1974). Among other aspects, we will analyze the rubricas about time structure and *play-back* as signals of epic and lyric genres presence, joined to the dramatic; as well as we will search for the esthetic relation between this play and other authors' works.

Key-words: Oduvaldo Vianna Filho, Time, Flash-back, Epic, Lyric

Para Rubens e Célia, por terem me ensinado o amor pelas pessoas
e pelas palavras (e por tudo de belo que é possível criar do encontro delas).

Para Júlio, cuja gestação, nascimento, primeiras palavras e passos coincidiram com os
deste trabalho, mas que sempre estará em primeiro lugar, para mim.

Agradecimentos

Ao meu orientador, Prof. João Roberto Faria, pela confiança em mim depositada, além da paciência e gentileza ímpares.

Ao amigo e professor Welington Andrade, pelas aulas da especialização nas quais brotou o gosto pela pesquisa. Pela generosidade de suas leituras, pelo diálogo sempre profícuo, o bom humor, o estímulo e o exemplo. As falhas são minhas, mas se houver algum mérito, será influência dele, de alguma maneira.

Aos professores Maria Sílvia Betti e Luiz Fernando Ramos, cujas observações na banca de qualificação me ajudaram em questões fundamentais.

Aos professores das disciplinas de mestrado, Jean-Pierre Ryngaert, Maria Lúcia Pupo, Luiz Fernando Ramos, Sílvia Fernandes, Clóvis Garcia e Sérgio de Carvalho, cujas aulas trouxeram diferentes e valiosas contribuições à pesquisa.

Ao Núcleo de Estudos Teatrais Décio de Almeida Prado, do Centro Àngel Rama (FFLCH-USP), na pessoa da professora Maria Sílvia Betti que, à frente de sua direção, promoveu debates sobre a obra de Oduvaldo Vianna Filho que foram valiosos como uma disciplina a mais. Agradeço também à professora pelas informações e materiais fornecidos gentilmente à pesquisa.

À amiga e professora Juliana Jardim, por toda sua ajuda, pela força e suavidade de seu apoio e por sua presença luminosa, que faz tudo parecer mais fácil.

A todos aqueles que contribuíram com esta pesquisa, mesmo antes do mestrado, com informações, depoimentos e materiais: Profa. Rosangela Patriota, Prof. Marcos

Napolitano, Maria Lúcia Losada Marins, Georgiana Góes, Aderbal Freire Filho, Marcelo Pacífico, Isabella Lemos.

À Giuliana Ragusa, pela bem-vinda sugestão do título.

À amiga Jéssica, pela consultoria musical, pelos “mutirões”, pela amizade, por sua presença e apoio constantes em questões de método - e de afeto.

Às amigas Júnia e Rita, pelas conversas acadêmicas e pela grande amizade.

Aos meus pais, Rubens e Célia, que sempre apoiaram minhas escolhas; e ao meu irmão Alexandre, que primeiro me apresentou ao Vianinha, e que foi sempre um exemplo, para mim. Aos três, um agradecimento especial pela grande ajuda na reta final deste trabalho.

Ao meu marido Marcos, pelo estímulo desde o início, por sua compreensão, sua ajuda, seu entusiasmo e companheirismo, além do grande amor que nos une – sem ele, essa dissertação simplesmente não existiria. E ao nosso filho Júlio, por trazer mais alegria, risadas e brincadeiras aos dias de trabalho.

Finalmente, agradeço à CAPES, por me fornecer uma bolsa de estudos que possibilitou dedicação integral à pesquisa.

“Entre a história misteriosa de uma produção textual e o curso incontrolável de suas interpretações futuras, o texto enquanto tal representa uma presença confortável, o ponto ao qual nos agarramos.” (Umberto Eco)

SUMÁRIO

Introdução	12
 Capítulo I - “Julho... julho de sessenta e seis...”	
1.1 Dois anos de golpe	18
1.2 De traições e contradições	29
1.2.1 – <i>Moço em Estado de Sítio</i> (1965).....	47
1.2.2 – <i>O Desafio</i> (1965)	52
1.2.2 – <i>Corpo a Corpo</i> (1970) e <i>Allegro Desbundaccio</i> (1973)	57
 Capítulo II - Presença do épico e do lírico: estrutura temporal e canções	
2.1 O Tempo como forma	62
2.2 <i>Flash-back</i> e <i>play-back</i> : recursos épicos, recursos líricos	66
2.3 Canções como um texto à parte	75
 Capítulo III – Relações dramatúrgicas sobre o Tempo	
3.1 Diálogos entre dramaturgias	88
3.1.1 <i>Amor</i> (1933), de Oduvaldo Vianna	88
3.1.2 <i>A Morte de um Caixeiro-Viajante</i> (1949) e <i>After the Fall</i> (1963), de Arthur Miller	93
3.1.3 <i>A Moratória</i> (1955), de Jorge Andrade	105
3.2 Sobre o Tempo nas peças estudadas	108
Conclusões	113
 Bibliografia	 116
 Anexo I: Cópia da peça com destaques da pesquisa	 122
Anexo II: Crítica de Sábato Magaldi – Jornal da Tarde – s/d	159

Anexo III: Crítica de Mariangela A. de Lima – Jornal O Estado de S. Paulo – s/d	160
Anexo IV: Crítica de João Roberto Gomes de Faria – Jornal da Tarde – 14/01/1985	161
Anexo V: Crítica de Mariangela A.de Lima – Jornal O Estado de S. Paulo – 17/02/2009	162
Anexo VI: Divulgação do jornal O Globo, com entrevista do diretor – 30/11/1984	163
Anexo VII: Depoimento da atriz Isabella Lemos – transcrição de entrevista realizada em 14/10/2009	164
Anexo VIII: Fotos da montagem de 1984	170
Anexo IX: Fotos da montagem de 2009	172
Anexo X: Programa da montagem de 1984	174
Anexo XI: Postal de divulgação da montagem de 2009	175

Introdução

Esta dissertação tem como objetivo principal a análise interpretativa do texto dramático *Mão na Luva* (ou *Corpo a Corpo* - 1966), de Oduvaldo Vianna Filho (1936 – 1974).

O interesse pelo estudo deste texto foi-se construindo aos poucos, sendo amadurecido conforme se criava uma trajetória de aprendizado no teatro. Foi no início dos anos 1990 que realizei as primeiras leituras de dramaturgia e sobre História do Teatro, quando cursava o Ensino Médio. O contato com o trabalho de Oduvaldo Vianna Filho se deu então, por meio de duas vertentes, quase que simultâneas: pelo trabalho como ator no filme *O Desafio* (1965), de Paulo Cesar Saraceni; e pela leitura das peças teatrais *Rasga Coração* (1974), *Papa Highirte* (1969) e *Mão na Luva* (1966), conforme publicadas na seleção *O Melhor Teatro de Oduvaldo Vianna Filho* (Global Editora, 1984), organizada por Yan Michalski.

Em 1995, tendo ingressado na Universidade Estadual Paulista (UNESP), no Instituto de Artes da capital, para cursar Educação Artística, pude retomar o contato com a dramaturgia de Vianinha (como o autor é conhecido), ao ler o texto *Moço em Estado de Sítio*, publicado no número 489 da Revista da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT). Ainda durante a graduação, tive a oportunidade de realizar uma montagem deste texto – trabalho que lhe confirmou a relação entre *Moço...* e *Mão na Luva*, possibilitando o surgimento de muitas questões acerca do autor, da época da escrita, além de sobre os próprios textos.

Por outro lado, já na especialização *lato sensu* em Artes Cênicas – Teatro, concluída em 2005 na Universidade São Judas Tadeu, foi realizada a análise do texto teatral que Júnia Pedroso e eu criávamos (*Atrás dos Olhos*), a partir da poesia de Ana Cristina Cesar (1952 – 1983). Desta experiência, surgiria a vontade de investigar a questão dos gêneros literários que podem se interpenetrar no texto dramático; e, em especial, a questão do gênero lírico na dramaturgia. Autores como Peter Szondi, Jean-Pierre Ryngaert e Patrice Pavis, entre outros, tornar-se-iam a partir desta época referências fundamentais para os estudos que se seguiriam.

A elaboração do projeto de mestrado que resultou nesta pesquisa se deu por meio da lembrança de que *Mão na Luva*, obra que desde sempre estivera entre minhas prediletas, era um grande exemplo de dramaturgia plena de lirismo. Além disso, sua temática trazia elementos semelhantes ao *Moço em Estado de Sítio*, que já me intrigara bastante na graduação, sem que todos os “nós” tivessem sido desatados. As próprias pesquisas iniciais, para a criação do projeto, trouxeram a certeza de que se tratava de obra com múltiplos aspectos relevantes a serem analisados, como o momento histórico que retrata e a ambigüidade de seus personagens, além, é claro, das questões formais.

Trouxeram ainda mais elementos às questões estudadas nesta dissertação, as disciplinas (cursadas como aluna especial, entre 2006 e 2007) “Formas do cômico e da comédia no século XIX no Brasil”, ministrada pelo Prof. Dr. João Roberto de Faria, no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP; e “A Questão da Resistência Cultural no Período da Ditadura Militar (1964 – 1985)”, ministrada pelo Prof. Dr. Marcos Napolitano, no Departamento de História Social da mesma faculdade.

Nestas ocasiões, foi possível a realização de dois trabalhos que ampliaram meu conhecimento a respeito de Vianna Filho: ao analisar seu texto *Allegro Desbundaccio – Se o Martins Penna Fosse Vivo*, comédia-tributo ao autor do século XIX, comprovamos a amplitude dos recursos técnicos que o autor empregava no diligente trabalho de provocar a reflexão do público – neste caso, por meio do riso. E ao realizar um texto comparativo entre a peça *Mão na Luva* e o filme *O Desafio*, como duas formas distintas de se posicionar frente ao golpe militar, pudemos compreender mais claramente a situação de impasse dos artistas brasileiros, na década de 1960.

Sobre o autor

Oduvaldo Vianna Filho não recebeu somente o nome de seu pai, renomado dramaturgo da década de trinta no Brasil: tanto dele quanto de sua mãe, a radionovelistas Deocélia Vianna, herdou também o amor pela cena, a paixão pela política e pela doutrina marxista.

Iniciou-se na carreira artística como ator, no Teatro do Estudante, em 1954, juntamente com Gianfrancesco Guarnieri e sob direção de Ruggero Jacobbi. Em 1956, o grupo se uniria ao Teatro de Arena, dirigido por José Renato; de tal união surgiriam criações responsáveis por uma das revoluções pelas quais passaria o teatro brasileiro, na década seguinte: aquela que traria aos palcos nacionais o proletariado, em suas questões, falas e gestos.

Fruto também de sua época, Vianinha (como ficou conhecido) estreou profissional e contemporaneamente a outros grandes nomes da dramaturgia brasileira:

[...] Em 1955, *A Moratória*, de Jorge Andrade. Em 1956, no Recife, com a descida triunfal ao Rio de Janeiro, no ano seguinte, o *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Em 1958, *Eles Não Usam Black-*

tie, de Gianfrancesco Guarnieri. Em 1959, *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho [...]. Em 1960, *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, e *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal. Descontando os de atuação mais efêmera, em média, a revelação de um autor importante por ano.¹

Tamanha efervescência cultural era alimentada pela intensa participação da sociedade de então em escolas, organizações partidárias, sindicatos e outros ambientes que proporcionavam o debate de questões fundamentais ao povo.

Além disso, após a chegada do elenco juvenil do Teatro do Estudante e da contratação de Augusto Boal como mais um diretor para a companhia, o Teatro de Arena desenvolveria os Seminários de Dramaturgia, que funcionaram como fomentadores da criação de peças teatrais que buscavam no Brasil e no seu povo, seus temas. Como fundamento à criação dos novos dramaturgos, autores como Tennessee Williams, Arthur Miller e Henrik Ibsen eram lidos e estudados, a fim de que a técnica da escrita dramática fosse apreendida – mas os temas deveriam sempre se basear nos conceitos de “nacional” e “popular”, conforme veremos melhor no primeiro capítulo desta dissertação.

Nove anos após escrever sua primeira peça, *Bilbao Via Copacabana* (uma comédia de costumes desprezível), Vianna Filho escreveria esta que será objeto de nosso estudo e que ficou perdida entre seus guardados durante mais de uma década, só vindo à cena em 1984.

O título escolhido por Vianinha para a peça fora *Corpo a Corpo*, mas como não a mostrara para ninguém e, em 1969/70, escreveria outra peça para a qual daria este

¹PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2003 – 2ª ed., 2ª reimpressão, p.61.

mesmo título (esta sim, tendo ido à cena no ano seguinte à da escrita), o texto elaborado primeiramente passou despercebido entre seus guardados, após sua morte (em 1974).

Quando da descoberta, encenação e publicação do texto, optou-se por atribuir-lhe outro título, para diferenciá-la da peça montada em 1970. “Mão na luva”, tratamento carinhoso que o protagonista masculino da peça dá à sua mulher, foi então escolhido pelo crítico e professor Antônio Mercado como novo nome da peça – segundo depoimento do diretor daquela primeira montagem, Aderbal Freire Filho.²

Quanto à metodologia, é necessário dizer que o presente trabalho é fundamentalmente de cunho bibliográfico e não está filiado a nenhuma linha de pesquisa de modo estrito. Valendo-se tanto de elementos historiográficos, quanto de questões formais de análise dramatúrgica, tem, como principal referencial teórico, os textos crítico-analíticos de Décio de Almeida Prado, Antonio Candido, Jean-Pierre Ryngaert e Peter Szondi.

Desta maneira, no primeiro capítulo da dissertação, analisaremos aspectos da peça, como o enredo e a construção dos personagens, a partir do contexto histórico-social da escrita; do mesmo modo como analisaremos os aspectos que ligam esta obra a outras escritas pelo autor (ou que tenham tido sua participação).

No segundo capítulo, nos concentraremos nos efeitos líricos e épicos sugeridos pelo autor por meio da utilização de *flash-backs* e de *play-backs*, além da presença de canções – tanto nas réplicas dos personagens, quanto indicadas nas rubricas.

²Apud PATRIOTA, Rosângela. *A Crítica de Um Teatro Crítico*. São Paulo: Perspectiva, 2007, 1ª edição, p. 76.

No terceiro capítulo, levantaremos possíveis relações entre a peça e determinadas obras de outros autores, que também criaram experimentações sobre o Tempo no teatro – e sobre as quais faremos algumas reflexões.

Finalmente, nos Anexos, reunimos as principais críticas, fotos e materiais de divulgação das duas montagens que consideramos as mais relevantes, do texto: a de estreia, em 1984 (dirigida por Aderbal Freire Filho) e a de 2009 (concebida e interpretada por Marcelo Pacífico e Isabella Lemos – que nos forneceu um depoimento a respeito – sob supervisão do Grupo TAPA).

Capítulo I

“Julho... julho de sessenta e seis...”

1.1- *Dois anos de golpe*

“Não pode terminar de repente”

(Fala da personagem Ela/Sílvia de *Mão na Luva/Corpo a Corpo*)

A fala que dá título a este primeiro capítulo é uma das primeiras da peça que analisaremos; ela traz mês e ano em que estão os personagens e coincide com os da criação do texto. Não só por isto, mas por vários aspectos que explicitam, na obra, a época em que foi escrito, entendemos que o ponto de partida para este estudo deveria ser a compreensão daquele momento de Oduvaldo Vianna Filho e do Brasil.

Nosso objetivo, com este procedimento, é evitar uma leitura equivocada da peça; assim, ainda que panorâmica e brevemente (pois outras pesquisas já se aprofundaram no estudo daquele momento histórico), apresentaremos o contexto em que o autor se encontrava à época da criação de *Mão na Luva/Corpo a Corpo*. À luz destas reflexões, além da teoria sobre análise dramatúrgica, basearemos nossa pesquisa em vários estudos sobre o teatro brasileiro, sobre a ditadura militar e sobre os debates que nortearam a intelectualidade e a classe artística, naquele período, a fim de construirmos uma análise devidamente historicizada do texto de Vianinha.

Tal escolha se torna ainda mais imperativa diante do ineditismo que envolve a criação deste texto: trata-se da única peça teatral de toda a carreira do autor (que conta com 24 obras dramatúrgicas escritas entre 1957 e 1974 - algumas em co-autoria - além

de textos de teledramaturgia e textos críticos) que não foi mostrada a ninguém, muito menos comentada por ele em alguma resenha – pelo que nos consta, até o presente momento.

Contrariamente à sua prática de constante debate acerca da própria produção (talvez uma herança dos Seminários de Dramaturgia do Arena, mas também uma característica de sua formação familiar, crítica e dialética), Vianna Filho guardou o texto – o que deu margem a várias leituras, quando este foi encontrado, dez anos após sua morte.

A recepção da crítica, de maneira geral, salientou o amor como tema inédito na obra do autor e a caracterização psicológica primorosa dos personagens.

O crítico Sábato Magaldi reconheceu na peça o “duelo de cérebros” presente em autores como August Strindberg, Eugene O'Neill e Edward Albee, ressaltando que

[...] não se trata de texto de amor piegas, inconsciente, alienante. O relacionamento do casal constitui, de fato, o microcosmo desenvolvido ao longo do diálogo. Escritor maior, Vianinha inscreve a história amorosa no macrocosmo da vida pública dos protagonistas [...]³

João Roberto Faria, por sua vez, destacaria a maior relevância do indivíduo em relação à política:

[...] surpresa deparar com uma peça tão diferente, na forma e no conteúdo, das outras que escrevera até aquela data. A preocupação política, até então nota dominante, cede lugar à preocupação com as crises individuais, com o psicológico.[...].⁴

Mas faria ressalvas em relação ao recurso do *flash-back*, considerando que

³ MAGALDI, Sábato. “Mão na Luva, a enésima prova do talento de Vianinha”, s/d , s/p. Ver Anexo II.

⁴FARIA, João Roberto “Das emoções de Mão na Luva às ousadias de Rasga Coração, o melhor de Vianinha”, Jornal da Tarde, 14/01/1985, p. 22. Ver Anexo IV.

o autor “exagerou nos cortes e justaposições de presente e passado”, deixando algumas passagens obscuras; embora Faria identifique nisto, por outro lado, a experimentação de um autor que busca unir, no texto, o social ao psicológico.

Mariangela Alves de Lima, apesar de considerar a peça um “esboço que o autor deixou inacabado” e de julgar que a primeira encenação a tornara “legível”, reconhece que

É com um olhar amoroso (e nem por isso complacente) que o autor esmiúça as amarguras de um casal na sua noite de acerto de contas.⁵

No texto em que tratou da montagem da peça em 2009, a mesma crítica consideraria que

Vista pelo crivo da experiência contemporânea, quando a ideologia parece assunto morto e enterrado, a discussão ética que a peça propõe é inescapável⁶

Por fim, observamos a opinião do crítico responsável pela inclusão da peça na edição *O Melhor Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*, Yan Michalski, que no prefácio do livro pede atenção para:

[...] o que a peça tem de substancialmente diferente de todo o resto da obra de Vianna. Como nenhum outro dos seus textos, este é um apaixonadíssimo poema de amor, recitado através de diálogos de um lirismo desenfreado [...] o leitor encontrará aqui algumas das mais passionais, belas e comoventes declarações de amor até hoje escritas para o teatro no Brasil. E, por outro lado, este por vezes quase delirante grito lírico não exclui a presença de um poderoso e rigoroso contexto histórico, social e político. [...]⁷

⁵LIMA, Mariangela Alves de. “ 'Mão na Luva', espetáculo íntegro ”, O Estado de S. Paulo s/d, p. 4. Ver Anexo III.

⁶Idem. “Quando a noite cai sobre o amor”, O Estado De S. Paulo, 17/02/2009, p. D3. Ver Anexo V.

⁷ MICHALSKI, Yan (sel.) *O Melhor Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Global, 1984, pp. 9 – 10.

Entre a grata surpresa de uns e o desconforto com a pesquisa formal, de outros (que teria gerado, em nossa opinião, a impressão de que o texto não estaria finalizado), podemos perceber que, mesmo dezoito anos após ser escrita, a peça causou impacto e trouxe questionamentos que seu autor talvez não estivesse disposto a enfrentar, ou considerasse menos relevantes, em 1966: reflexões sobre o amor e o casamento, e uma profunda crítica aos intelectuais da esquerda militante.

Embora na biografia escrita por Dênis de Moraes⁸ os aspectos pessoais que ligariam Vianinha à peça tenham sido ressaltados (a data em que ele termina o texto, 27 de julho de 1966, coincidiria com o fim do relacionamento amoroso entre ele e a atriz Odete Lara), esta possível ligação da peça com a vida amorosa do autor não será por nós investigada, pois não a julgamos tão contundente, nem tão comprovável quanto as questões políticas, profissionais e propriamente dramáticas trazidas pelo texto.

Afinal, aparentemente, eram outras as prioridades de Vianna Filho, entre junho e julho de 1966. Ele acabara de completar 30 anos de idade e trabalhava como dramaturgo e ator no Grupo Opinião. Havia dois anos que uma junta militar tomara o poder no país, num golpe de estado que surpreendera, até certo ponto, a classe artística engajada na produção de uma arte nacional-popular – da qual o autor é um dos maiores expoentes.

Segundo o *Dicionário de Teatro Brasileiro*, em verbete escrito pela professora e pesquisadora Maria Sílvia Betti,

[...] o conceito de *nacional* e *popular* liga-se ao ideário que norteou a renovação e a politização das concepções dramáticas e cênicas entre o final dos anos 1950 e meados dos 70.

⁸ MORAES, Dênis de. *Vianinha, Cúmplice da Paixão – uma biografia de Oduvaldo Vianna Filho*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 224.

A conjugação dos dois conceitos associa-se à proposta de registrar as questões e contradições políticas e culturais associadas ao país, bem como de refletir a respeito delas sob o prisma do proletariado e da crítica aos processos de exploração do trabalho.⁹

Dentro desta perspectiva, entre 1961 e março de 1964 o autor estivera à frente da militância política e da produção teatral desenvolvidas pelo CPC (Centro Popular de Cultura) – órgão surgido da montagem de um dos seus textos (*A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*) e posteriormente ligado à UNE (União Nacional dos Estudantes).

Tendo como atuantes jovens (dramaturgos, poetas, músicos, cineastas, sociólogos, entre outros), preocupados com a participação política no país, com a arte feita para (e pelo) o povo mais humilde e explorado, o CPC tinha forte ligação com o Partido Comunista Brasileiro – alguns de seus integrantes, inclusive Vianinha, eram militantes ativos do partido – mas também com outros grupos políticos, como a AP (Ação Popular, de visão católica-progressista).

Vale lembrar que o PCB, por essa época, seguia as resoluções de sua *Declaração Política de Março de 1958*, que instaurava uma nova linha no partido, “a concepção da revolução brasileira em duas etapas”¹⁰:

Assim, a primeira etapa em curso seria a da revolução nacional e democrática, de conteúdo antiimperialista e antifeudal. Após a vitória dela é que se passaria à segunda etapa – a da revolução socialista¹¹

⁹BETTI, Maria Sílvia. Verbete “Nacional-popular”, in: FARIA, J.R. et alli. *Dicionário do Teatro Brasileiro*. São Paulo, Perspectiva, 2006, p. 193.

¹⁰GORENDER, Jacob. *Combate nas Trevas – A Esquerda Brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Ática, 1987, 2a edição, p. 30.

¹¹GORENDER, Jacob. Op. Cit.

Tal estratégia pressupunha uma aliança entre as classes sociais a fim de que ocorressem reformas nas estruturas da sociedade brasileira, por meio de fins pacíficos. Ainda segundo Gorender,

Difundidas mais comumente com a denominação de *reformas de base*, foi a luta por elas que permitiu mobilizar e aglutinar grande conjunto de forças sociais e esboçar, de 1963 a 1964, uma situação pré-revolucionária no Brasil¹²

O CPC foi um dos órgãos que mais contribuiu para que essa situação “pré-revolucionária” se desse, e o fez por meio da busca por uma popularização da cultura - além da prática daquela que seria uma “cultura popular”. Tal distinção conceitual geraria intensos debates entre os dirigentes do CPC. A historiadora Miliandre Garcia explica que havia

[...] pelo menos, duas correntes no interior do grupo. Uma ligada a Carlos Estevam Martins, que defendia a instrumentalização da arte e a adoção do modelo empresarial de difusão da produção cepecista. Outra vinculada a Oduvaldo Vianna Filho, que inicialmente defendia a simplificação da linguagem artística com o propósito de atingir as massas, mas depois considerou que 'não há que, em nome da participação, baixar o nível artístico das obras, diminuir sua capacidade de apreensão sensível do real, estreitar a riqueza de emoções e significações que ela pode nos emprestar', 'acreditamos que seremos mais eficazes quanto mais artisticamente comunicarmos a realidade'.¹³

Entendemos que, se tal posicionamento de Vianinha tornou-se claro apenas num segundo momento, seus textos teatrais – mesmo o que precedeu imediatamente o CPC, e acabou dando início às atividades dele, *A Mais-valia Vai Acabar, Seu Edgar* – já evidenciavam um autor empenhado na elaboração de técnicas complexas de dramaturgia,

¹²Ibidem, p. 31 [grifo do autor].

¹³GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada – A experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 46.

como as do teatro épico de Brecht e Piscator, e não simplesmente na transmissão de “mensagens” políticas.

De qualquer forma, os planos de ajudar a construir uma sociedade mais justa por meio da arte tiveram de ser interrompidos, no momento em que Vianinha assistira, às lágrimas, ao incêndio da sede da UNE (onde funcionava o CPC) por “organizações clandestinas de direita, que apoiavam o golpe de Estado”¹⁴ no aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro, na manhã de 1º de abril de 1964 – dia seguinte ao do golpe militar.

Desde então, criara o Grupo Opinião, surgido da montagem do *show Opinião*, pelo qual foi responsável, junto com Armando Costa, Paulo Pontes e outros.

Estreando no Rio de Janeiro em 11 de dezembro de 1964¹⁵, o espetáculo pode ser considerado o primeiro libelo de resistência ao regime militar, no âmbito teatral brasileiro. Elaborado com a técnica da colagem de canções e textos, trazia intérpretes que representariam três parcelas do “povo brasileiro” – um sambista carioca (Zé Ketí), um compositor nordestino (João do Vale) e uma cantora “burguesa” da zona sul do Rio de Janeiro (Nara Leão), concretizando a proposição de união de classes contra a ditadura recém-imposta ao país.

Na sequência do sucesso do *show Opinião*, o grupo montaria o espetáculo *Liberdade Liberdade*, que estrearia em 21 de abril de 1965, com autoria de Flávio Rangel e Millôr Fernandes - tendo Paulo Autran, Tereza Rachel, Odette Lara e o próprio Oduvaldo Vianna Filho como protagonistas. Utilizando-se novamente da colagem, os autores trariam, desta vez, textos de autores consagrados, canções, hinos e declarações

¹⁴ Idem, p. 51.

¹⁵ COSTA, Iná Camargo. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, 1ª edição, p. 101.

políticas que versavam sobre o tema da liberdade – também numa clara referência ao bem usurpado pelo golpe ditatorial.

Ainda em 1965, Vianinha escreveria outra peça que, como a que estudamos, só chegaria aos palcos anos depois, por motivos diversos: *Moço Em Estado de Sítio*. No cinema, como ator, ele seria o protagonista de *O Desafio*, dirigido por Paulo Cesar Saraceni – tanto a peça quanto o filme guardam estreitas relações com *Mão na Luva*, das quais trataremos mais detalhadamente no item 1.2 desta pesquisa.

Se Correr o Bicho pega, Se Ficar o Bicho Come seria a terceira produção do grupo Opinião, em 1966. O texto de Vianinha e Ferreira Gullar, todo escrito em versos inspirados na literatura de cordel, conta uma história alegórica sobre coronéis e empregados do nordeste brasileiro. Por este texto, Vianna Filho e Ferreira Gullar seriam agraciados naquele ano com o Prêmio Molière de Melhor Dramaturgia.

Na cena nacional, destacavam-se espetáculos como *Arena Conta Zumbi*, criação do Teatro de Arena de São Paulo; *Morte e Vida Severina*, adaptação do poema de João Cabral de Mello Neto pelo TUCA (Teatro da PUC – Pontifícia Universidade Católica), em São Paulo; e *O Santo Inquérito*, de Dias Gomes, no Rio de Janeiro.¹⁶

Todos estes espetáculos tinham em comum a necessidade de expressar artisticamente a luta contra o regime ditatorial, ressaltando a importância da ação política e da resistência aos atentados contra a liberdade humana.

No entanto, numa das primeiras reflexões sobre as manifestações culturais dos anos pós-golpe, Roberto Schwarz criticaria a eficácia dos espetáculos de resistência como conscientização política. Sobre o *show Opinião* e o espetáculo *Liberdade*

¹⁶ COSTA, Iná Camargo. Idem, p. 130.

Liberdade, ele observou que “era inevitável um certo mal-estar estético e político diante do total acordo que se produzia entre palco e platéia.”¹⁷

Em seu clássico artigo, o crítico analisava o fato de ter havido uma “relativa hegemonia cultural de esquerda” após abril de 1964, apesar do regime de exceção. Até 1968, quando foi decretado o AI-5, as esquerdas estiveram muito presentes na produção e divulgação dos bens culturais do país. A censura e a repressão, no entanto, faziam com que tais artistas e intelectuais não alcançassem a massa popular e acabassem falando com a sua própria classe social – daí o constrangedor “total acordo” diagnosticado por Schwarz.

Com uma visão mais distanciada no tempo, e em sentido diverso, escreveu o professor Marcelo Ridenti, sobre o ideário vigente neste período:

[...] em que pesem as diferenças entre as propostas do CPC, do Opinião, do Teatro de Arena, dos lukacsianos-gramscianos, dos comunistas adeptos do Cinema Novo, todas giravam em torno da busca artística das *raízes na cultura brasileira, no povo*, o que permite caracterizar essas propostas, genericamente, como nacional-populares, típicas do romantismo da época, no sentido em que o termo é aqui empregado – contanto que não se olvidem as diferenças entre elas.¹⁸

Ao localizar as experiências brasileiras deste período ainda como nacional-populares (caracterizando-as como “romantismo”, no sentido em que baseia seu estudo: um conjunto de idéias que valorizava “a vontade de transformação, a ação dos seres humanos para mudar a História, num processo de construção do *homem novo* [...]” -

¹⁷SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964 – 1969 – Alguns esquemas”, in *O Pai de Família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 95.

¹⁸RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000, pp. 128 -129 [grifo do autor].

grifo do autor¹⁹), Ridenti nos ajuda a compreender melhor o grande embate de tendências que se dava em meio às classes artística e intelectual da época.

Pois, além das diferentes opções pela arte com cunho nacional-popular, dos grupos já citados, começam a surgir espetáculos identificados com o que seria uma vanguarda estética, mais centrada em revoluções “existenciais” - como as encenações que o Teatro Oficina cria, a partir deste período.

Além disso, surgem em todo o mundo dramaturgias inovadoras tanto formal quanto tematicamente, e que criticam a sociedade no que teria de retrógrada em várias esferas, não só a da política formalmente instituída.

Segundo Iná Camargo Costa:

O ano de 1966 nos põe em contato com dramaturgos como Harold Pinter, [Edward] Albee, [Jean] Genet e [Fernando] Arrabal. São os ventos das novas tendências da cena mundial soprando por aqui²⁰

Vianna Filho se manifesta sobre um destes espetáculos, no esboço de um texto ensaístico (possivelmente o rascunho de uma conferência) encontrado sem título e sem data, e posteriormente selecionado e anotado por Fernando Peixoto. A partir das citações feitas por Vianinha, Peixoto localiza a escrita entre fins de 1966 e 1967. Nele, o autor de *Mão na Luva* faz referência à peça de Albee (*Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*) e a outras, de autores estrangeiros (com exceção de *O Mambembe*, de Arthur Azevedo), nos seguintes termos:

[...] [No Teatro de Arena] víamos na classe teatral um aglomerado de gente, indiferente à sorte cultural de seu povo.

¹⁹RIDENTI, Marcelo. Idem, p. 24.

²⁰ COSTA, Iná Camargo. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, 1ª edição., p. 130.

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 – e quando esse espetáculo é *Pequenos Burgueses*, *Depois da Queda*, *Virginia Wolf* [sic], *Mambembe*, *Jornada do Dia para dentro da Noite*, nós podemos compreender que, apesar de tudo, coisas extraordinárias aconteceram.²¹

O objetivo desta reflexão de Vianinha seria justamente expor o grande problema do teatro brasileiro: a inexistência do autor nacional. Com uma lucidez impressionante, o autor, em suas anotações rascunhadas, mapeia causas econômicas e culturais para a ausência de autores e textos brasileiros.

Dentre as culturais, busca explicar a existência de “duas linhas”, na produção dramaturgica desde os tempos do Teatro de Arena: uma, que daria ênfase ao geral, numa “visão esquemática” (na qual se incluíam *Eles não usam black-tie*, *Chapetuba Futebol Clube* e “a grande maioria das peças de esquerda”); outra, “particularista”, concentrar-se-ia na figura dos personagens (como o *Boca de Ouro* de Nelson Rodrigues), sem incluir as relações de poder em que se encontram.

Diante deste mapeamento, Vianinha parecia querer desenvolver uma terceira linha, que em seus rascunhos é sintetizada assim:

A justa relação entre o particular e o geral. O particular apanhado até o fundo para exprimir o geral. É uma passagem difícil. É a passagem que necessita o teatro brasileiro para desencadear sua total afirmação, para conseguir todas as suas reivindicações²²

Acreditamos que *Mão na Luva* é uma tentativa do autor de colocar em prática essa ambição, pois é uma peça fundada na relação dialética entre o que sentem e como agem os personagens; entre seu passado e seu presente; entre o amor e a política.

²¹ VIANNA FILHO, Oduvaldo. “A questão do autor nacional” in: PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha: Teatro, Televisão, Política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, 1ª edição, p. 111.

²² Ibidem, p. 116.

E é tendo *este* Vianinha em mente – aquele que começava a repensar a experiência ainda recente do CPC, que busca saídas para atuar artisticamente após o golpe, que entra em contato com novas dramaturgias e visões de mundo, e que continua acreditando na capacidade criativa e revolucionária do teatro e do povo brasileiros - que nos debruçaremos sobre o texto, no próximo tópico.

1.2 – *De traições e contradições*

[...] *Como casa de Vila Rica, Tomaz Antonio Gonzaga, assim Inconfidência [...]*

(Fala da personagem Ela/Sílvia em *Mão na Luva/Corpo a Corpo*)

Dividida em dois atos, *Mão na Luva (Corpo a Corpo -1966)* inova por ser inteiramente estruturada no recurso de intercalar cenas que acontecem no “presente” com cenas acontecidas no “passado” dos personagens, o chamado *flash-back*. Além disto, esta seria a primeira utilização de tal recurso por Vianinha²³, ao qual retornaria em *Papa Highirte* (1968) e naquela que seria sua última peça, *Rasga Coração*, escrita entre os anos de 1972 e 1974 e considerada por muitos sua obra-prima.

Corpo a Corpo (título encontrado nos originais do autor) é uma expressão que significa ao mesmo tempo “luta corporal” e “relação direta com uma pessoa”. Salienta a presença de ambos os protagonistas, dando-lhes equivalência de importância como personagens. Ao trazer referência aos corpos do casal, também faz menção ao relacionamento físico, sexual, dos amantes. Mais significativa do que a sugestão sexual,

²³PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha : Um Dramaturgo No Coração de Seu Tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999, 1ª edição, p. 117.

porém, é a idéia de luta que se sobressai, ao longo da peça. E, diante dos personagens em profunda crise, entendemos que o autor talvez quisesse se referir à luta que Ele e Ela travam consigo mesmo.

Já *Mão na Luva* (apelido carinhoso que ele dá a ela “no passado”, conforme vemos num trecho inicial da peça) é expressão que significa “perfeita adequação” – alguma coisa se ajustaria a outra assim como uma mão que cabe numa luva de maneira exata. Pensamos que essa imagem, além de transmitir as conotações de coerência, adequação e adaptação perfeitas (como se percebem normalmente os apaixonados), expressa também a busca por coerência consigo mesmo, que os dois personagens empreendem durante a peça. Porém, é um título que prioriza a opinião dele a respeito dela, colocando-a numa posição mais passiva (de ser a que recebe: o apelido, a luva). Por outro lado, sugere que ela poderia ser a “personagem-título” da peça, conferindo-lhe maior importância. E embora pudéssemos especular sobre alguma sugestão sexual implícita nesta relação entre “mão” e “luva”, ela é bem mais distante e tênue do que aquela que vem da menção dos corpos (inteiros).

Quanto ao modo como o autor disponibiliza as informações sobre o enredo, podemos dizer, de acordo com a metodologia utilizada por Jean-Pierre Ryngaert, que é *abundante*, pois o espectador/leitor toma conhecimento de muitos detalhes da situação dos personagens, por meio de suas falas – porém, é uma informação *indireta* (que devemos apreender aos poucos, nos “meandros dos discursos”) , exposta de forma *discreta* (como uma verdadeira conversação) e *difusa* (por todo o texto)²⁴. Também é importante lembrar que há nas falas muitos assuntos implícitos porque estas seriam

²⁴ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo, Martins Fontes, 1996, p. 117.

“conversas” entre pessoas muito íntimas; vários destes assuntos acabam por se explicitar até o fim da peça, mas não todos.

Percebemos também que a própria fala é ação, ou seja, o próprio falar constitui-se a ação dramática da cena, embora identifiquemos o “problema” da separação conjugal como motivador das falas, que teriam como objetivo resolvê-lo.

Quanto às rubricas, são usadas convencionalmente, trazendo indicações de localização, iluminação, movimentação dos personagens, ritmo da cena, sonoplastia e interpretação, entre outras. São em grande quantidade, porém, sucintas, deixando o desenrolar do enredo apenas no conteúdo das falas. Em alguns momentos, inclusive, deixam de indicar ações que a fala dos personagens sugere, como vemos aqui:

[...]

Ela – A sua briga, sua briga pra se conformar.

Ele – Ah, não, mas eu não me conformo – ah, ontem, ontem eu falei da falta d’água! Não é possível essa falta d’água, pombas! Disse pombas! Você acha que é? Não, seriamente, assim, o que você pensa da falta d’água?

Ela – (*Tempo*) Acho que é a adução. A adução é feita ainda em dutos do tempo do império...

[...]25

Além disso, observamos que as rubricas preveem a encenação em palco italiano (“Abre o pano”) e definem o espaço de maneira realista (“Um apartamento bem montado. Janela ao fundo”). Há momentos de afastamento da tradição, no entanto, como a indicação “Talvez ela tenha chorado”²⁶, que na sua indefinição abre possibilidades à encenação.

²⁵ VIANNA FILHO, Oduvaldo. “Mão na Luva”, in: MICHALSKI, Yan (sel) *O Melhor Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Global, 1984, p. 128.

²⁶ *Ibidem*, p. 123.

A lista de personagens no início do texto traz apenas duas indicações: “Ele” e “Ela”, mesma nomenclatura que vigorará em toda a peça, a cada réplica do casal de protagonistas. Os nomes de cada um deles apenas aparecerão no final do Segundo Ato, na discussão acalorada em que Ela e Ele se chamam de “Lúcio Paulo Freitas” e “Sílvia”, respectivamente. Os dois mesmos prenomes do personagem masculino são a ligação mais evidente deste com o protagonista da outra peça, a já citada *Moço em Estado de Sítio*.

Curiosamente, observamos que no texto original, escrito à máquina de escrever, o autor parece ter chegado a especificar, ao lado dos pronomes pessoais, os nomes dos personagens – mas acabou por inutilizá-los, datilografando a letra “x” sobre as palavras (isto, porém, só é claro em relação ao personagem Ele; o que seria a especificação em relação a Ela não parece ser o nome “Sílvia”). Desta forma, Vianinha parece optar por surpreender não só o espectador da peça, mas também o leitor do texto, com a revelação dos nomes reservada para o final do Segundo Ato.

Esta impessoalidade do tratamento escolhido pelo autor para os personagens é também significativa por caracterizá-los como um homem e uma mulher quaisquer – fato que se contrapõe ao discurso extremamente particularizado (com referências a datas e acontecimentos historicamente identificáveis) que ambos exprimem. Como se o autor estivesse indicando que aquele seria o diálogo de um casal qualquer, *naquelas circunstâncias*, ou seja, do diálogo de toda uma geração de “eles” e “elas”.

Únicos personagens presentes em cena, Ele e Ela se dão a conhecer por meio do diálogo tenso e revelador que, ao trazer cenas do passado do casal, amplia a compreensão do leitor-público a respeito da complexidade de cada um deles. Portela e Bandeira são

importantes personagens, apesar de apenas citados, assim como vários outros amigos e colegas; o casal ainda cita a existência de dois filhos, Claudinha e Marcinho.

Desta maneira, ficamos sabendo que Ele-Lúcio é jornalista em uma revista conivente com o governo de exceção que vigora no país então, apesar de já haver alimentado o sonho de ser escritor (chega a escrever um romance que não obtém sucesso) e o de montar uma editora com linha editorial comunista. Quanto a Ela, é artista plástica que trabalha em um ministério e tem preocupações de dona de casa.

A pesquisadora Maria Sílvia Betti já apontou, nos personagens de *Moço e Mão na Luva* (*Corpo a Corpo*/1966), os primeiros protagonistas não-proletários criados por Vianna Filho; sabemos também que, a partir destas obras, a classe média será o segmento social mais presente nas peças do autor²⁷.

O golpe de estado teria gerado conflitos nos representantes daquela classe, principalmente naqueles ligados à produção intelectual do país, os quais acabaram por se ver em situação de impasse: esta a condição de tais personagens. Divididos entre a continuidade de uma prática artística/política condizente com ideais democráticos e a cooptação pelo capitalismo autoritário instituído com o golpe, revelam a complexidade dos conflitos vividos pela intelectualidade, da qual Vianinha fazia parte.

Logo no primeiro diálogo, percebemos que a situação inicial é a de uma crise: Ela quer se separar. Diante disto, ambos irão se questionar (no tempo “presente”) sobre as escolhas ideológicas e existenciais que foram tomando, desde o início do relacionamento. De maneira geral, Ela o acusará de traí-la com amantes e de trair os amigos comunistas ao compactuar com o patrão (Bandeira Pessoa); Ele, de que ela havia sido cúmplice de

²⁷ BETTI, Maria Sílvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. – Coleção Artistas Brasileiros n. 6. São Paulo: Edusp, 1997, p. 200.

todas essas traições, além de ter ficado confortavelmente com as “mãos limpas”, aproveitando das benesses da compactuação com o poder, sem maiores envolvimento.

Os *flash-backs* permitem que o leitor/espectador acompanhe a mudança de opinião que um tem do outro, ao longo dos nove anos de relacionamento. Assim, Ele deixa de vê-la como alguém que “Sabe o que quer, sabe o que te querem, junta os dois juntos”; a quem diz: “Você é mão na luva” – e passa a considerar que Ela nunca fez nada, nem “nunca tentou nada, feito planta no sol”²⁸. Já Ela, apesar de dizer a ele: “Você continua com muito charme. Nunca vi alma com tantas temperaturas em tão pouco tempo, você”²⁹, “Você sempre teve muito bom gosto, sempre”³⁰ e “você é assim brilhante”³¹, parece perceber com amargura que “Você é um leviano, não sabe escrever romance, faz ficção de você mesmo” e “Você não tem tempo de gostar de ninguém, que tem de passar o uniforme de realizado que você usa [...]”³².

Mais reveladoras do que as descrições que um faz do outro, no entanto, são as confissões de cada um. Em vários momentos Vianinha faz com que os personagens exponham seus conflitos interiores, trazendo nuances à caracterização psicológica e também à maneira como lidam com o contexto social em que estão.

Como exemplo, podemos destacar as falas em que ela, diante da acusação dele de não haver falado sobre seu descontentamento com o casamento, diz: “Era só o que eu

²⁸ VIANNA FILHO, Oduvaldo. “Mão na Luva”, in: MICHALSKI, Yan (sel) *O Melhor Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Global, 1984, p. 127.

²⁹ Ibidem, p. 129

³⁰ Ibidem, p. 136.

³¹ Ibidem, p. 147.

³² Ibidem, p. 138.

fazia o tempo todo: falar, falar, tinha medo do silêncio, de repente pode ter um silêncio, falava, falava o que vinha ...” e revela que tinha “um prazer em ser opaca, não reclamar, que prazer”³³.

Quanto a Ele, parece assumir suas fraquezas ao dizer:

[...] Sabe o que eu sou? Um homem sem talento pra ser sozinho, pronto. Um fracassado pra ser sozinho. Vou fazer o quê? Ficar desempregado? [...] Viva a Light? Viva. Viva o Governo daquele energúmeno? Me dá minha percentagem, viva! Mas não vou ser um rancoroso não, resmungando só o socialismo, só o socialismo, eu enfrento o meu fracasso! [...]³⁴

É com falas desta intensidade emocional que Vianinha constrói os diálogos, tanto os do “presente” quanto os do “passado”. O grau de confessionalidade é tamanho, em algumas réplicas (como nesta última que citamos, do personagem Ele), que elas passam a se assemelhar a monólogos.

O mais rico destes “monólogos”, no entanto, seria a capacidade que têm de, além de emocionar e gerar empatia pelos personagens, evidenciar as opções feitas por eles dentro de uma estrutura maior.

Nos dois exemplos acima citados, vemos que Ela revela uma atitude conformista e submissa, reconhecendo a facilidade de se esconder na sombra do marido – comportamento comum nas mulheres (de variadas classes sociais, mas talvez mais presente naquelas que tinham compensações financeiras para permanecerem casadas), num período anterior à aprovação da lei do divórcio, e que eram recém-emancipadas da maternidade compulsória pela chegada da pílula anticoncepcional, no início daquela década.

³³ Ibidem, p. 147

³⁴ Ibidem, p. 150.

Reforça esta compreensão sobre a personagem Ela/Sílvia o comentário que o personagem Ele/Lúcio faz, numa das primeiras réplicas da peça, ao questionar o desejo dela de se separar:

Ele – [...] Ah, meu... que coisa ridícula. Nossa. (*Ri muito. Tempo grande*) Está na moda começar vida nova, então? Antes era segurança, agora é a felicidade que está na moda? [...]³⁵

Desta maneira, Ele demonstra compreender alguns dos mecanismos que a ligavam a ele (a necessidade de segurança) e também parece perceber, na mudança de atitude dela, um reflexo da chamada revolução sexual, posterior ao advento da pílula, pois “a felicidade” entrara “na moda”.

Enquanto isto, Ele opta claramente por fazer concessões a um sistema ideológico do qual discorda, em troca de sua “percentagem” e da ilusão de que estaria, assim, “enfrentando” o seu fracasso – justificativa racional (embora emocionada) daqueles que não resistiram às forças de cooptação ideológica, sobretudo econômicas, que só fizeram aumentar, a partir da ditadura militar.

Por outro lado, o autor parece compreender os motivos do personagem, ao fazê-lo expô-los sinceramente, na sua necessidade de trabalhar, e de sentir-se atuante. Em determinado momento, Ele dirá:

[...]...sou o melhor que tem por aí que não desisti, eu sei de mim pelo menos, sei! A melhor revista é essa, sou respeitado, se tivesse chapéu era tudo de chapéu na mão! Você veio junto, não me deixa, covarde!³⁶

³⁵ Ibidem, p. 126.

³⁶ Ibidem, p. 157.

Tais forças de cooptação ideológica e a resistência a elas são personificadas nas figuras de Bandeira Pessoa (dono da revista conivente com o governo) e de Carlos Felipe da Silva Portela (colega comunista).

O início deste processo de cooptação (que é um dos motivos da personagem Ela para querer se separar), acontece quando Bandeira começa a censurar reportagens e demite os jornalistas que discordam desta posição. Portela e outros colegas despedidos unem-se, então, para fundar o jornal que já desejavam criar – mas Ele não só permanece no emprego, como também assume o cargo de chefe de redação, que era de Portela.

A situação da imprensa brasileira em 1966 é, por meio destes personagens, muito fielmente representada na peça. Sobre este momento característico do exercício do jornalismo, dizem Maria Hermínia Tavares de Almeida e Luiz Weis, no quarto volume da *História da Vida Privada no Brasil*:

Dos mais importantes grupos profissionais de classe média que se opuseram à ditadura, os jornalistas eram, a rigor, os únicos assalariados, no sentido clássico do termo – empregados em empresas privadas.[...] Se este quisesse fazer política de oposição e continuar levando vida normal, a condição de assalariado inevitavelmente restringiria suas atividades *subversivas*. [...] ³⁷

O exercício da profissão se tornava ainda mais incerto se considerarmos a existência de militantes comunistas – como o personagem Portela o era, e como Ele também parecia se considerar – nas redações:

Os comunistas, de longe, eram os mais organizados jornalistas de oposição. Não que fossem muitos. Porém, esolados, davam a devida importância à ocupação de postos nas redações, de modo a formar redes de proteção recíproca e dar emprego a outros militantes e simpatizantes.[...] suas figuras mais conhecidas no meio mereciam até a

³⁷ ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. “Carro zero e pau de arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar”, in SCHWARCZ, Lília (org.). *História da Vida Privada no Brasil – Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 348 (grifo dos autores).

confiança de donos de jornal. Estes mantinham os 'comunas' nos empregos, fingindo não saber aquilo que eles fingiam não ser³⁸.

Almeida e Weis ainda salientam a competência profissional dos comunistas, que os tornavam necessários; o personagem Ele representaria exatamente este tipo de jornalista – daí seu orgulho, em fala já citada, de ser “o melhor que tem por aí que não desisti”.

Por outro lado, as condições de trabalho apresentavam mudanças que não só as políticas. Segundo o professor José Salvador Faro, em entrevista concedida ao site Observatório da Imprensa:

[...] já se assistia nos anos 60 à formação de complexos empresariais de mídia embora nem todos eles estivessem adequados às exigências da racionalidade operacional do capitalismo, como era o caso dos Diários Associados de Assis Chateaubriand. [...] o 'sistema' caminhava para uma feição concentracionária, cujo momento culminante parece que estamos atingindo agora.³⁹

Em oposição a isto, as esquerdas realmente se aglutinavam ao redor de publicações voltadas à reflexão e à conscientização política. Marcelo Ridenti fala da importância das revistas *Civilização Brasileira* e *Paz e Terra*, criadas por Ênio Silveira, e de sua contemporânea *Tempo Brasileiro*, fundada por Eduardo Portella (teria sido o Portela de *Mão na Luva* inspirado nele?) em 1962, e assim as compara:

[A RCB] se caracterizou pelo nacionalismo marxista próximo do PCB, enquanto a *Tempo Brasileiro* buscava ser uma esquerda 'positiva', não-revolucionária, ligada ao nacional-desenvolvimentismo e ao terceiro-

³⁸ Idem, p. 357.

³⁹ FARO, José Salvador. “Realidade – A revista que mudou a imprensa brasileira”. Entrevista concedida a Victor Gentili, in: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/da051099.htm>, acessado em 14/10/2009.

mundismo, especialmente antes do golpe, ressaltando depois seu aspecto humanista e universalizante no combate a ele.⁴⁰

Fica claro, na peça, que a revista pertencente a Bandeira, na qual o personagem Ele trabalha, é caracterizada como um veículo de imprensa alinhado ao novo “sistema”, citado acima por Faro; e que o jornal criado por Portela seria afinado com as publicações da Civilização Brasileira e suas similares.

O alinhamento ao “sistema”, no entanto, só era possível com o apoio ao governo ditatorial: uma das justificativas que Ele fornece a Ela, para aceitar o corte nas reportagens, é que o chefe teria importado máquinas muito caras dos Estados Unidos, que eram pagas “uma parte em dinheiro, parte em silêncio”.⁴¹

Já o personagem de Portela é o jornalista que, ao contrário do protagonista da peça, consegue manter sua militância e ter um romance publicado com sucesso. Apesar do despeito, o personagem Ele parece admirá-lo pela coerência, assim como Ela, que acaba admitindo ter sido amante dele. Mas, apesar da militância e da profissão em comum, Portela e Ele tomariam definitivamente caminhos opostos, após o golpe – e não só em relação ao trabalho na revista.

Em meio a uma discussão com Ela, após saber do caso amoroso que a mulher tivera, Ele “acusa” o ex-amigo:

[...] Onde ele está agora? Com a bunda no México, a primeira coisa que fez foi pôr a bunda na Embaixada do México, é fácil ser fantástico, fantástico é, fantástico? [...]⁴²

⁴⁰RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000., pp. 132 – 133.

⁴¹VIANNA FILHO, Oduvaldo. “Mão na Luva”, in: MICHALSKI, Yan. (sel.) *O Melhor Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Global, 1984, p. 137.

⁴²Ibidem, p. 144.

E, num outro momento do passado:

Ele - [...] devagar, devagar, Portela também te disse isso?

Ela – Devagar, ele falava sempre.

Ele – Então equivocou-se, que se meteu nesses cem metros rasos que quiseram fazer e deu com o rabo no México [...] ⁴³

Desta maneira, Vianinha procura deixar mais claras as consequências das diferentes escolhas tomadas pelo protagonista e por Portela, citando o que seria o asilo político do colega, imediatamente após o golpe. Segundo Elio Gaspari:

[...] Entre 1964 e 1966 passaram pelas embaixadas latino-americanas do Rio de Janeiro e pela embaixada da Iugoslávia, a única que funcionava em Brasília, cerca de quinhentos asilados políticos.[...] ⁴⁴

Provavelmente referindo-se à luta pelas reformas de base, Ele desqualifica a atuação política de Portela, chamando-a de “cem metros rasos”. Parece assumir, com isto, estar solidário com os golpistas – mesmo que se considere ser esta a fala de um marido traído.

Além de toda essa caracterização das forças atuantes no jornalismo da época, vale ressaltar a única referência nominal a órgãos da imprensa, com a qual Vianinha não deixa dúvidas sobre a postura de Lúcio/Ele. Numa fala do início da peça, ele tenta, no presente, fazer com que Ela se manifeste sobre suas insatisfações, nos seguintes termos:

Ele – Vai, vai, tenta, anda, o que é que você quer além de consertar a cisterna? Não lhe sabe bem a vida? Será o mar, o barulho do mar te incomoda? Quem sabe passar sinteko de novo? Vamos assinar o

⁴³Ibidem, p. 150.

⁴⁴GASPARI, Elio. *A Ditadura Envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 130.

Correio da Manhã ao invés do Jornal do Brasil? E se eu deixasse crescer suíças?⁴⁵

A sugestão da assinatura do Correio da Manhã seria porque:

Entre os maiores jornais brasileiros, apenas o Correio da Manhã, do Rio de Janeiro, voltou-se contra o novo regime tão logo começaram seus atos de violência. [...] Em pouco tempo, [...] o matutino se tornou uma espécie de porta-voz informal da elite oposicionista⁴⁶

Com suas perguntas cheias de ironia, ele ao mesmo tempo menospreza a insatisfação dela e ridiculariza a predileção pela leitura do jornal oposicionista, comparando-a com a futilidade da escolha por deixar ou não crescer suíças...

Em vários outros momentos as situações políticas do Brasil e do mundo são claramente citadas; destacaremos a seguir as mais relevantes delas. Por exemplo, a cena que sugere mais explicitamente a situação de exceção pela qual passava o país traz o seguinte diálogo:

[...] (*Longo silêncio. Ela vai até a janela. Tempo*)

Ela – Que navio será aquele, está vendo?

Ele – Presos políticos venezuelanos... (*Ela ri*)

Ela - ...é...está bem pesado...

Ele - ...então é paraguaio...preso político paraguaio... (*Riem*)⁴⁷

Numa passagem de descontração dos personagens, eles bebem uísque e se permitem uma brincadeira com o fato de que existiam muitas pessoas presas, naquele

⁴⁵ VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Mão na Luva*”, in: MICHALSKI, Yan. (sel.) *O Melhor Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Global, 1984, p. 127.

⁴⁶ ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. “Carro zero e pau de arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar”, in SCHWARCZ, Lília (org.). *História da Vida Privada no Brasil – Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 351.

⁴⁷ VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Mão na Luva*”, in: MICHALSKI, Yan. (sel.) *O Melhor Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Global, 1984., p. 133.

momento, por razões políticas. Apesar dos personagens estarem a sós, e de uma certa amargura que escapa das falas, não deixa de ser sintomático que Vianinha tenha escolhido com que tocassem no assunto de maneira “bem-humorada”, quase distanciada e indiferente diante de desmandos ditatoriais.

Por outro lado, a Guerra do Vietnã (que em 1965 havia recrudesceu, com o envio de mais tropas americanas ao país asiático, as primeiras de combate terrestre)⁴⁸, é citada por meio de um elogio das estratégias dos guerrilheiros vietnamitas - Lúcio pergunta o que Portela dizia sobre ele à amante (Ela), que responde:

Ela - ...que no Vietnã os vietcongs construíram uma estrada de ferro de cinquenta quilômetros, ele me contou, e cobriram com bambu. Cinquenta quilômetros cobertos com bambu, que o trem passava embaixo escondido... [...]

Ele – Não entendi.

Ela – Isso... (*Tempo longo*). ...que a felicidade não é ser feliz, é querer ser feliz... então eles cobriram cinquenta quilômetros com bambu, acho que é isso que ele achava de você, me disse que você era a pessoa mais inteligente que ele conheceu e mais com talento pra ser inteligente [...]⁴⁹

Apesar do elogio de Portela, a posição que Ele toma, em relação ao conflito, é expressa de passagem dentro de uma longa réplica do jornalista: “[...] Está bem, os americanos estão defendendo a liberdade no Vietnã? Publico. Mas é assim. É assim! [...]”⁵⁰.

As “traições ideológicas” do personagem Lúcio/Ele se unirão às traições amorosas de que Ela o acusa, e gerarão o desejo de se separar, no personagem feminino.

⁴⁸ GASPARI, Elio. *A Ditadura Envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 385.

⁴⁹ VIANNA FILHO, Mão na Luva”, in: MICHALSKI, Yan. (sel.) *O Melhor Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Global, 1984, p. 145.

⁵⁰ Ibidem, p.150.

Ironicamente, Ela o chama de “o pobre homem condenado a despertar paixão”⁵¹, o qual chegara a assumir o sentimento por Ana Maura, anos antes, e que nega, mas acaba assumindo ter um caso amoroso com a modelo Gisela. Desta maneira, o personagem Ele é ainda melhor caracterizado nas suas contradições – o homem dividido (não só ideologicamente) de que Vianinha parece querer falar.

A definição crítica das ambiguidades de Lúcio/Ele é, na peça, emitida por Portela: este teria escrito artigos sob o título “Introdução aos Homens de Duas Faces”⁵², cujo alvo seria o protagonista (esta definição serviu de subtítulo à primeira montagem do texto, em 1984).

Da profusão de contradições e da incapacidade de lidar com elas, viriam as traições – não só presentes nas três peças (*Rasga Coração*, *Papa Highirte* e *Mão na Luva*) da seleção editada por Michalski, como o próprio crítico o destaca, no prefácio: esta seria uma característica de personagens de Vianinha desde *Chapetuba Futebol Clube* (1959).

O dilema ético ante a necessidade de se realizar opções, e a impossibilidade de se evitar os conflitos advindos de uma conciliação (ou das concessões a) de interesses díspares são temas recorrentes das peças de Vianna Filho; e os personagens traidores, os protagonistas perfeitos para abordá-los.

Some-se a isto o imaginário cultural daqueles anos, que parece ter eleito o episódio histórico da Inconfidência Mineira como referência do assunto – principalmente como uma analogia à derrota das esquerdas, perante o golpe militar de 1964.

⁵¹Ibidem, p. 139.

⁵²Ibidem, p. 134.

Encontramos citações ao movimento revolucionário de Minas Gerais em *Mão na Luva* (1966) mas também em *Liberdade Liberdade* (Grupo Opinião), que estreou no ano anterior e, claro, em *Arena Conta Tiradentes* – espetáculo dirigido por Augusto Boal, com grande sucesso, no ano seguinte.

No espetáculo de 1965, do Opinião, um trecho da obra *Romanceiro da Inconfidência* (1953), de Cecília Meireles é levado à cena, ao lado da leitura dos autos de condenação de Tiradentes e de um samba-enredo que diz: “Joaquim José da Silva Xavier/É o nome de Tiradentes / Morreu a 21 de abril/Pela independência do Brasil/Foi traído/ E não traiu jamais/ Na Inconfidência de Minas Gerais [...] Esse grande herói/Será sempre por nós lembrado”.⁵³

Já o espetáculo do Arena, de 1967, propôs-se a contar sua versão da conjuração mineira, estabelecendo claramente paralelos entre a traição que impossibilitou a Inconfidência e o golpe militar, além de ter sido a peça na qual Boal sistematizou o seu Sistema Curinga.⁵⁴

Em *Mão na Luva*, escrita em 1966, Vianinha relaciona as “traições” de Ele/Lúcio às sofridas por Tiradentes, sutilmente, da seguinte forma:

[...]

⁵³ Samba-enredo *Exaltação a Tiradentes* (E. Silva - Penteado - Mano Décio da Viola), de 1949, da G.R.E.S. Império Serrano (RJ). Gravação do espetáculo em mp3, disponível em http://rapidshare.com/#!/download|333tl3|91655634|Liberdade__Liberdade__com_Paulo_Autran__Tereza_Rachel_e_Oduvaldo_Vianna_Filho___1965_.zip|92759

⁵⁴ Sobre esta montagem, Iná Camargo Costa discorreu longa e criticamente, em seu livro sobre a presença do teatro épico no Brasil, nos anos 60 do século XX. Segundo a autora, o grupo cometeu equívocos ao escolher “o ponto de vista dos *vitoriosos* de 1789” [grifo da autora] e ao dar um tratamento dramático ao protagonista, enquanto os demais conspiradores eram mais passíveis de crítica, por se apresentarem com tratamento épico. Ver COSTA, Iná Camargo. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, pp. 132-141.

Ela – Quero ver se ponho piso no chão, sabe? Que você acha, vamos ver: cerâmica ou tábuas? Cerâmica, se for, sem encerar, que fica mais bonito...

Ele – Cerâmica ou tábuas, cerâmica ou tábuas, tábuas!

Ela – Tábuas, é sim, eu prefiro, sabe – não sei, mais bonito, mais quente, fica mais quente, não fica? Não tacho, tábuas inteiras correndo toda a sala, estiradas, a Anita está arrependidíssima de ter posto cerâmica que ela pôs...

Ele – Mas com calor cerâmica é melhor quando fica quente, não é?

Ela – Ah – ah, isso que eu penso, vou – também vou ver com o carpinteiro, vou ver o preço, a gente decide mais quando você chegar lá, mas eu acho tábuas melhor mesmo, lixada, como casa de Vila Rica, Tomaz Antonio Gonzaga, assim Inconfidência, bem larga assim, vou ver direito...

Ele – Inconfidência, Inconfidência. (*Um silêncio. Sorriem*)

[...] ⁵⁵

Observamos que esta é uma situação do passado do casal, que aqui é destacada conforme aparece pela segunda vez, no texto, logo no início do Segundo Ato. No Primeiro Ato, a sequência termina em “como casa de Vila Rica...”⁵⁶ e não possui a ponderação deles sobre a adequação do piso ao clima. Numa terceira vez, a cena retornará, naquela que consideramos a mais lírica das sequências (e de que trataremos no Capítulo II), quando Ela repetirá sua fala (resumida) várias vezes, sob uma fala confessional, que o autor prevê que Ele diga em volume mais alto⁵⁷. Por fim, as frases “Como casa de Vila Rica” e “Tomaz Antonio Gonzaga” fazem parte do último “diálogo” (ou monólogos?) da última cena da peça.⁵⁸

⁵⁵ VIANNA FILHO, Oduvaldo. “Mão na Luva”, in: MICHALSKI, Yan (sel.). *O Melhor Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Global, 1984, p. 142.

⁵⁶ Ibidem, p. 126.

⁵⁷ Ibidem, pp. 146-148.

⁵⁸ Ibidem, pp. 160-161.

É muito interessante observar o modo como o autor vai, a cada repetição da cena, salientando o núcleo de maior importância, na fala da personagem feminina. Como se o tema da conspiração/traição, junto ao tema (na citação do poeta árcade) e à forma poéticos, fossem aos poucos se infiltrando entre o casal de personagens.

Finalmente, partindo do contexto visto no item 1.1, observamos o quanto os temas da separação e da desilusão amorosa, claramente escolhidos pelo autor para figurarem em primeiro plano no enredo da peça, deixam transparecer a desilusão com o aparente fim de um projeto político que viera sendo construído apaixonadamente durante anos, além da inconformidade com este fim.

A fala que escolhemos para epígrafe deste capítulo (na peça, uma informação técnica que a personagem Ela, como pintora, dá a Ele, para “explicar” a beleza de sua perna, numa brincadeira do casal) sugeriria esta leitura, que busca vincular fortemente a crise do casal de personagens à crise do Brasil e dos artistas de então: mais do que a “perna de mulher” (na chamada “lei áurea” das representações escultóricas de proporção), e o relacionamento amoroso, o projeto de um país mais justo não poderia “terminar de repente”, com um golpe de Estado.

Além disso, podemos notar que o período de nove anos, que o autor cita como sendo o de duração do casamento, coincide com o da carreira de dramaturgo de Vianna Filho até então. Somando-se a este dado biográfico a análise de que o texto seria um dos mais experimentais escritos pelo autor, levantamos a possibilidade de que também uma “crise profissional” – mesmo que motivada pelas dificuldades advindas com o golpe militar - estivesse ali representada.

1.2.1 – *Moço em Estado de Sítio*

Escrita no ano anterior ao de *Mão na Luva*, *Moço em Estado de Sítio* expõe a trajetória de Lúcio Paulo Bastos Seabra, membro de um grupo de teatro preocupado em fazer espetáculos em fábricas, conscientizando seu público sobre questões sociais. O tipo de atividade desenvolvida pelos jovens artistas, as discordâncias internas dos integrantes do grupo, e o contexto social em que parecem estar nos remetem muito claramente às atividades do CPC, cujas atividades vigoraram de 1961 a março de 1964.

Assim como o Ele/Lúcio Paulo Freitas, este primeiro Lúcio Paulo vai aos poucos se deixando cooptar, aceitando trabalhar em um jornal “vendido” ao governo vigente – cargo que consegue por se tornar amante da irmã do chefe, Nívea.

De certa maneira, é possível dizer que o Lúcio de *Moço* é mais jovem que o de *Mão na Luva*, pois parece mais inseguro, no início da peça mora com os pais, e ainda não tem tantas justificativas, quanto as do protagonista da outra peça, para seus momentos de “capitulação”.

Além das semelhanças que ligam os dois “Lúcios”, podemos estabelecer analogias entre outros personagens, das duas peças: o dono do jornal em que o Lúcio Paulo de *Moço*... acaba indo trabalhar, Galhardo, teria seu correspondente no Bandeira de *Mão*... Por sua vez, os amigos Bahia (de *Moço*) e Portela (de *Mão*) seriam semelhantes na coerência e no contraponto às ambiguidades dos protagonistas das peças.

Observamos também as semelhanças no universo de referências culturais da peça: enquanto em *Mão* há uma paráfrase de verso de Maiakóvski (da qual falaremos no

Capítulo II), em *Moço* o poeta russo é citado nominalmente⁵⁹; enquanto em *Mão* há o Segundo Movimento das Bachianas n. 5, de Villa-Lobos, em *Moço* o protagonista cantarola o “Trenzinho Caipira”, pertencente às Bachianas n. 2 do maestro brasileiro⁶⁰; a situação da imprensa nacional é também abordada em *Moço*, em suas transformações pós-1964.

No artigo de apresentação ao texto de *Moço* publicado no número 489 da Revista de Teatro da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, o crítico e diretor de teatro Antonio Mercado⁶¹ defende a ideia de que esta peça teria um caráter “seminal” na obra de Vianinha, pois inauguraria a vertente de textos que prevaleceria em sua “produção mais madura”. Tal vertente se caracterizaria pela presença de destaque à “classe média urbana”; pela “mais feliz expressão verbal e literária” da carreira do autor; pela importância dada à caracterização de uma “família pequeno-burguesa”; pelos protagonistas que espelham “os conflitos e contradições do intelectual no sistema vigente” e “a dificuldade de conciliação entre a *praxis* e os ideais teóricos”, entre outras características.

O crítico também salienta a estrutura dramática “geralmente fragmentada em pequenas cenas autônomas, porém interdependentes” como traço comum do conjunto de peças onde figurariam, além de *Moço*, *A Longa Noite de Cristal*, *Nossa Vida em Família*, *Corpo a Corpo*, *Mão na Luva* e *Rasga Coração*. Mais ainda, destaca as diferentes

⁵⁹ “**Lúcio** – Segui-me os devoradores de insônia. Para cima. A cabeça em chamas... Maiakóvski. (TEMPO) Iluminar sempre. Iluminar tudo. É a minha palavra de ordem. E a do sol. Maiakóvski... (TEMPO)”, in: VIANNA FILHO, Oduvaldo. “Moço em Estado de Sítio”. *Revista de Teatro da SBAT*, n. 489, Jan/Fev/Mar 1994, p. 29.

⁶⁰ Op. Cit., p. 29.

⁶¹ MERCADO, Antonio. Texto de apresentação da peça *Moço em Estado de Sítio*. *Revista de Teatro da SBAT*, n. 489, Jan/Fev/Mar 1994, pp. 23 – 27.

organizações de tais fragmentos, nas diversas obras, como o uso do *flash-back* em *Mão na Luva* e *Rasga Coração*. Além disso, salienta a ligação desta última com *Moço*, que seria “a UR-Rasga Coração”.⁶²

Maria Sílvia Betti, como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, traça um vasto paralelo entre os dois “Lúcios”, identificando-os como os primeiros protagonistas de classe média, criados por Vianinha. Ressaltamos, também, sua visão de que ambas as peças “sugerem uma atitude de experimentalismo, uma busca de maior complexidade temática e um desejo de incorporação de novos recursos expressivos”⁶³, e são “um esforço de retomada crítica dos principais procedimentos e contradições do projeto nacional-popular desarticulado em 1964”.⁶⁴

Rosângela Patriota, por sua vez, considera que

Ao apresentar considerações significativas sobre o sentimento de impotência que se abateu sobre a militância de esquerda, este texto tornou-se representativo da perplexidade instaurada com os acontecimentos de abril de 1964.⁶⁵

Para tanto, o autor criaria personagens que “[...] não são estereótipos, nem foram definidas pela classe social. Elas possuem dúvidas e angústias diante das alternativas que, neste momento, não se reduzem mais ao ‘nacionalismo’ *versus* ‘imperialismo’ [grifo da autora]”.

⁶² Ibidem, p. 27.

⁶³ BETTI, Maria Sílvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 199.

⁶⁴ Ibidem, p. 218.

⁶⁵ PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha – Um Dramaturgo no Coração de seu Tempo*. São Paulo: HUCITEC, 1999, p. 111.

Particularmente, a pesquisadora considera que as críticas recebidas por *Moço* (assim como as feitas à *Mão na Luva*), à época de suas primeiras montagens, ressentiam-se da comparação com *Rasga Coração*, pois foram encenadas após a última peça de Vianna Filho ter sido encenada, em 1979. Esta montagem teria adquirido proporções simbólicas, devido à abertura política que (lentamente) se iniciava, gerando análises que ligavam *Moço* e *Mão na Luva* ao final da trajetória do dramaturgo e, assim, menosprezavam o contexto no qual tais peças haviam sido escritas.

De fato, o histórico da repercussão do texto, até certo ponto, assemelha-se ao de *Mão na Luva*, por aquele ter se mantido inédito enquanto o autor vivia e por ter permanecido perdido durante anos.

Os motivos, porém, são um pouco melhor conhecidos: apesar de Vianinha ter lido a peça para alguns colegas (conforme relata o diretor Aderbal Freire Filho)⁶⁶ e de seu nome constar no programa de *Liberdade Liberdade* como a futura produção do *Opinião*⁶⁷, é possível que a peça não tenha sido considerada interessante, pelos interlocutores do autor, por causa da crítica que faz aos intelectuais de esquerda.

A atriz Ítala Nandi receberia, então, o texto como um presente de Vianinha, que a considerava ideal como intérprete da personagem Suzana; a peça, porém, se extraviaria na bagagem da atriz, que só viria a recuperá-la em 1977 - ocasião em que o texto seria proibido pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia

⁶⁶Ibidem, p. 199.

⁶⁷ Conforme escutado de relato da professora Maria Sílvia Betti em reunião do grupo de estudos do Núcleo Décio de Almeida Prado - Centro Ángel Rama – FFLCH –USP em 05/06/2009.

Federal do Rio de Janeiro. Por isso *Moço* somente chegaria aos palcos em 1981, dirigido por Aderbal Freire Filho (que, na época, assinava Aderbal Júnior).⁶⁸

Também é importante ressaltarmos a ligação de *Moço* com o filme *O Desafio* – cujas relações com *Mão na Luva* serão analisadas no próximo tópico.

Por exemplo, o relacionamento dos amantes Lúcio e Nívea, da peça, é análogo ao de Marcelo e Ada, no filme: uma relação “escusa” entre um intelectual de esquerda e uma mulher casada da burguesia. Tais analogias explicitam que personagens e conflitos similares povoavam o imaginário dos artistas da época, perplexos diante do fracasso da aliança de classes (alegorizada neste tipo de casal), preconizada pelo PCB como etapa possível e necessária à revolução social brasileira.

Pessoalmente, apesar de acreditarmos que o mesmo nome dado aos protagonistas de *Moço* e *Mão na Luva* são a senha mais evidente de que se tratam, praticamente, do mesmo personagem – observamos que também há nuances que os diferenciam.

As angústias e os impasses por que passa o personagem da peça de 1965 são vistos mais pelo lado “de fora” daquele Lúcio Paulo: suas atitudes no grupo de teatro, na relação com a família e nos ambientes de trabalho. Diferentemente, o Lúcio Paulo/Ele de *Mão na Luva* é visto intimamente, em meio a uma discussão com sua mulher; temos a chance de vê-lo também como homem apaixonado (ainda que em cenas do passado), como contraponto ao idealista que traiu seus pares.

Tais diferentes pontos de vista em relação aos personagens modificariam, a nosso ver, a contundência da crítica que o autor lhes lança – Vianinha permitiria que víssemos

⁶⁸ MORAIS, Dênis de. *Vianinha – Cúmplice da Paixão*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 200.

muito mais as fraquezas inerentes ao ser humano, nas traições de *Mão na Luva*, do que nas expostas em *Moço*.

1.2.2 – *O Desafio*

Como já foi citado, ainda em 1965, entre a escrita de *Moço...* e a atuação em *Liberdade Liberdade*, Vianinha protagonizaria *O Desafio*, dirigido por Paulo Cesar Saraceni. O nome do dramaturgo e ator teria sido sugerido pelo cineasta Glauber Rocha. Saraceni aceitara a sugestão e assim comentaria a dedicação de Vianna Filho ao filme: “Vianinha deu tudo, todo o seu talento, e me ajudou muito nos diálogos que tive que escrever durante as filmagens.”⁶⁹

Saraceni, participante do movimento conhecido como Cinema Novo (o qual buscava unir uma linguagem experimental, influenciada pela vanguarda francesa da *Nouvelle Vague*, à problemática social do Brasil, e à cultura popular) havia pedido auxílio à CAIC (Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica), em 1963, para a produção de um filme⁷⁰. Seria sobre a “Fera da Penha”, uma assassina que matara friamente a filha de quatro anos de seu amante, como vingança – crime que chocara a população carioca e brasileira.

Mas, quando esteve apto a rodá-lo, em outubro de 1965, o golpe militar havia acabado de acontecer, modificando a realidade ao redor. O cineasta, então, sentira-se

⁶⁹ SARACENI, Paulo Cesar Apud MORAES, Dênis de. *Vianinha, cúmplice da paixão – uma biografia de Oduvaldo Vianna Filho*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 197.

⁷⁰ CAMPO, Mônica Brincalpe. “*O Desafio*: filme reflexão no pós-1964”, in: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos e SALIBA, Elias Thomé. *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007, p.242.

movido a realizar a filmagem de outro roteiro: escrito no calor dos acontecimentos, *O Desafio* daria corpo e fala à angústia de uma geração de pensadores, produtores culturais e artistas que se viam subitamente sob a coação de um regime de exceção.

O pesquisador Jean-Claude Bernardet diz, em seu livro *Brasil em Tempo de Cinema*, que o filme abrisse

[...] uma nova perspectiva para a compreensão da sociedade brasileira no cinema. A ilusão da aliança burguesia nacionalista-classe média – proletariado passava a fazer parte do passado. A classe média precisava se redefinir.⁷¹

Tal fato poderia ser um dos motivos pelos quais Vianinha viria a se manifestar contrariamente ao filme – como militante, ele defendia a citada aliança de classes, proposta pelo Partido Comunista Brasileiro. O que se sabe é que ele teria dito à sua mãe (Deocélia Vianna, autora de programas de rádio) que o filme era “uma droga”, e que não merecia ser visto.⁷²

Além desta questão ideológica, divergências estéticas, conforme artigo de Alcides Ramos, teriam motivado sua fala, pois ele criticaria “a excessiva preocupação dos cinemanovistas com experimentos de linguagem, em detrimento das mensagens de conteúdo político mais imediato”⁷³.

No filme vê-se o jornalista Marcelo, amante de Ada (interpretada pela atriz Isabella), remoendo-se entre a necessidade que sente, de tomar uma atitude frente ao

⁷¹ Apud RAMOS, Alcides Freire. “Oduvaldo Vianna Filho e o Cinema Novo: apontamentos em torno de um debate estético-político”, in: Fênix – Revista de História e Estudos Culturais, Outubro/Novembro/Dezembro de 2004 Vol. I, n. 1, disponível em www.revistafenix.pro.br, acessado em 03/06/2007, p. 3.

⁷² VIANNA, Deocélia. *Companheiros de Viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 186.

⁷³ RAMOS, Alcides Freire. Op. Cit., p. 6.

governo imposto pelos militares, e a incapacidade de escolher uma via de ação. Acompanha-se a crise no relacionamento amoroso do casal, a qual parece refletir a crise pela qual passam o protagonista e o país.

Nos diálogos entre as personagens principais (cujas falas de Marcelo, como já foi dito, foram em parte improvisadas por Vianinha, durante as filmagens)⁷⁴, percebe-se que a mulher parece acreditar que o relacionamento deles é possível, mesmo em meio à crise política, e mesmo sendo ele um jornalista – categoria profissional que sofre diretamente sob a censura militar, e cujos primeiros efeitos já se faziam sentir, naquele primeiro momento. Marcelo, por sua vez, não consegue conciliar o sentimento que parece sentir em relação a ela, com a consciência das condições políticas em que estão vivendo – somando-se ao fato de Ada ser casada com um industrial, Mário (interpretado por Sérgio Britto), representante de uma das categorias que mais se beneficiaram com a ditadura (em diálogo com sua mulher, ele deixa claro como o fato de “sua classe” ter se unido havia “salvo” o país dos “esquerdistas”).

Além das conversas entre Marcelo e Ada, testemunhamos, ainda, conversas do jornalista com seus pares, na redação de uma revista, e com um deles em particular – colega que, como Marcelo, tem a intenção de escrever um romance, mas diferentemente daquele, não acredita que alguma revolução política possa ser concretizada pelas classes populares.

Compartilhamos da ida ao teatro de Marcelo, em um dos momentos mais antológicos da história do teatro brasileiro: ele assiste ao show *Opinião*. Mais que um

⁷⁴ CAMPO, Mônica Brincalpe. “*O Desafio*: filme reflexão no pós-1964”, in: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos e SALIBA, Elias Thomé. *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007, p. 243.

registro histórico, a cena é também metalinguagem, se considerarmos que Oduvaldo Vianna Filho era um dos criadores do show, como já dissemos em item anterior.

Há, depois, duas seqüências de *flash-back*: na primeira vê-se o início do relacionamento do casal - eles encontram uma pensão incendiada e, nela, restos do poema *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, naquele que parece ser o quarto do incendiário; na outra, um momento de entendimento e amor, numa casa de praia, é lembrado por ela.

Como podemos perceber, há vários pontos temáticos que se relacionam, entre *O Desafio* e *Mão na Luva*. O mais evidente, além do contexto político pós golpe militar de 1964, é o perfil sócio-cultural dos protagonistas masculinos: ambos são jornalistas, pertencentes à classe média, ligados ideologicamente à esquerda e têm a intenção de serem escritores.

Tanto o filme quanto a peça têm início com a exposição de um relacionamento amoroso que chega ao fim, e ao longo das duas obras acompanham-se diálogos tensos entre o protagonista e sua parceira.

Formalmente também se encontram semelhanças, como a presença de canções com função dramática. No filme, as canções ganham caráter documental ao representarem os movimentos artísticos mais relevantes, acontecidos antes e depois do golpe militar. Assim, canções como *A Minha Desventura*, de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes, anterior ao golpe, aparece como “tema” da personagem Ada, e “ilustra”, de certa forma, sua condição burguesa. Já as músicas da trilha de *Opinião* haviam sido escolhidas para compor um protesto (mesmo que, originalmente, seu contexto de criação houvesse

sido outro, como é o caso de *Marcha da Quarta-Feira de Cinzas*⁷⁵) e aparecem como registro do momento em que Marcelo busca uma saída de ação.

Muito marcante é a utilização, na sequência final, da canção *Eu Vivo Num Tempo de Guerra*, composta por Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri (a partir do poema *Aos Que Vão Nascer*, de Bertolt Brecht). Criada como trilha sonora de espetáculo do Teatro de Arena, *Arena Conta Zumbi*, ganha o sentido de chamado à luta – dir-se-ia até, à luta armada – uma das “saídas” que se tinha, então. É sob o som desta canção que o personagem de Vianinha desce longa escadaria, ainda com semblante angustiado, terminando o filme. No meio do percurso, para e se encosta no muro onde podemos ver cartaz do espetáculo *Liberdade Liberdade*.

Uma outra escolha de Saraceni e de Vianinha (que pode ser considerada “formal” e “temática” ao mesmo tempo), para que se conheça melhor os casais e suas histórias, é a já citada utilização de *flash-backs*, mostrando o início dos relacionamentos de Marcelo e Ada, e de Lúcio Paulo e Sílvia, respectivamente.

As personagens femininas espelhariam atitudes diferentes (e emblemáticas, para o período) frente à insatisfação com o casamento. Quando vemos Ada, no filme, ela está a ponto de se separar do marido para ficar com Marcelo – porém, diante do rompimento amoroso com o amante, e de sua dificuldade de conversar com o marido, somos levados a acreditar que ela permanecerá casada, apesar de infeliz. Contrariamente, a personagem Ela/Sílvia, na peça, opta por se separar e ficar com seu amante. E se, na cena final, volta para Ele/Lúcio, desiludida, o faz por vontade própria.

⁷⁵ CAMPO, Mônica Brincalpe. “*O Desafio*: filme reflexão no pós-1964”, in: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos e SALIBA, Elias Thomé. *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007, p.246.

Mesmo as características diferentes, devido ao contexto em que se encontram, acabam por sugerir uma relação de “causa e efeito”, como se o momento em que se encontra Lúcio Paulo, em *Mão na Luva*, representasse as consequências de determinadas escolhas que o personagem Marcelo, de *O Desafio*, tivesse tomado, após sair de seu impasse inicial. Pensando assim, podemos entender que, enquanto o personagem do filme se pergunta “que caminhos devo tomar?”, frente à situação do país, o personagem da peça, mais distante do choque causado pelos militares em abril de 1964 e tendo feito algumas escolhas, se pergunta: “que caminhos tomei?”.

1.2.3 – *Corpo a Corpo* (1970)⁷⁶ e *Allegro Desbum* (1973)⁷⁷

O monólogo *Corpo a Corpo*, que recebeu o título antes destinado à peça (que ficou conhecida como) *Mão na Luva* é protagonizado por Luiz Toledo Vivacqua, um publicitário em crise. Seu embate consigo mesmo se dá durante uma noite em que, movido a cocaína e álcool, em seu apartamento, vocifera contra o mundo publicitário e se ressentido por ter deixado de ser sociólogo - ao mesmo tempo em que lamenta por não estar filmando muitos anúncios, e sonha com o sucesso e a manutenção de sua vida confortável.

Como podemos perceber, trata-se novamente de um personagem dividido em seus desejos, ambíguo como os Lúcios das outras peças. É também um traidor: ao longo da peça, ele passará da indignação com a intenção do chefe, de demitir o amigo Aureliano,

⁷⁶ VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Corpo a Corpo* (1970). Cópia xerocopiada, 21 p. Biblioteca Jenny Klabin Segall.

⁷⁷ VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Allegro Desbundaccio – Se o Martins Pena Fosse Vivo*. Cópia digitada, 59 p., gentilmente cedida pela Prof. Dra. Rosângela Patriota.

para a franca disposição de aceitar substituí-lo no cargo – tal e qual o personagem Ele havia feito com Portela, em *Mão na Luva*. E da mesma maneira que este, coleciona casos amorosos, apesar de haver ficado noivo de Suely (cuja voz é ouvida, apenas no início da peça).

Não há aqui, porém, alguma “trégua” para o personagem: mesmo em seus momentos de arrependimento, quando se dá conta que abandonara a família e decide viajar para ver a mãe doente, é clara sua falta de convicção. E de fato, Vivacqua logo volta atrás em sua decisão, trocando a visita à mãe por uma viagem aos Estados Unidos, na ânsia de conseguir mais reconhecimento e dinheiro.

O Brasil mudara consideravelmente, entre 1965/66 e 1970: o Ato Institucional n. 5, de 13 de dezembro de 1968, tornara ainda pior a vida sob a ditadura militar. O “Milagre Brasileiro” da economia conquistara de vez a população, e o meio publicitário se modificava – como antes acontecera com a imprensa, retratada em *Moço e Mão*.

Vianinha estava atento e incomodado com as proporções ganhadas pelo meio publicitário, a ponto de retomar o assunto alguns anos mais tarde, mas desta vez na forma farsesca de *Alegro Desbundaccio – Se o Martins Pena Fosse Vivo* (1973).⁷⁸ Escrita como uma homenagem ao comediógrafo carioca que tanto influenciara o pai de Vianinha⁷⁹, a peça trazia o personagem Buja, que largara um emprego de “20 milhões por mês” numa

⁷⁸ VIANNA FILHO, Oduvaldo. “*Allegro Desbundaccio – Se o Martins Pena Fosse Vivo*”. Cópia digitada, 59 p., gentilmente cedida pela Prof. Dra. Rosangela Patriota.

⁷⁹ FARIA, João Roberto, GUINSBURG, Jacob, LIMA, Mariangela Alves de. (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006, 1ª ed. Verbete: “Farsa”, p. 145.

agência publicitária, por causa de sua crise de consciência. Seria a última de suas peças que veria encenada.

Em *Corpo a Corpo* a realidade de um publicitário de então está presente na descrição que Vivacqua faz de seu filme mais famoso (da “Cera Lemos”), dos interesses que norteavam o dono da agência, ligado a instituições americanas, e do jogo de influências que se era obrigado a fazer para conseguir prestígio. A primeira montagem do texto, já em 1971, seria dirigida por Antunes Filho, com Juca de Oliveira como o protagonista.

Já na peça de 1973, as relações pessoais são “comercializadas” (há referência a pessoas como “mercadoria”, por exemplo), e Vianinha localiza a propaganda na fala cotidiana dos personagens: há ao menos 30 citações a marcas de produtos, ao longo do texto.

O título da comédia (que, por causa da censura, teve o “desbundaccio” mudado para “desbum”) faz menção ao “desbunde”, termo pejorativo atribuído pelos grupos politizados (como o de Vianinha) às atitudes ligadas à contracultura, como o uso de drogas associado às experimentações estéticas que se pretendiam transgressoras, vanguardistas.

De certa maneira, podemos dizer que, tanto em *Corpo a Corpo* quanto em *Allegro Desbum* há uma forte crítica às manifestações artísticas que buscavam a revolução “existencialmente”, em buscas individuais – naquela, pela alienação de Vivacqua estar associada ao uso da cocaína e do álcool (àquela época, drogas ainda associadas ao autoconhecimento); nesta, na ridicularização da personagem *hippie*, Ênia.

Aplicando as técnicas da carpintaria teatral encontradas nas comédias do século XIX, Vianinha busca fazer rir fisicalizando, por exemplo, a náusea que o Vivacqua de *Corpo a Corpo* diz sentir, no início da peça – Buja tem ânsias de fato, a cada vez que se fala sobre sua profissão, ou sobre dinheiro. Vianna Filho, assim, acabava por ilustrar a teoria de Henri Bergson, segundo a qual

Rimos todas as vezes que nossa atenção é desviada para o físico de uma pessoa, quando o que estava em questão era o moral. [...] Quando nossa atenção se concentra na materialidade de uma metáfora, a ideia expressa se torna cômica.⁸⁰

Sobre a forma da peça, o autor declararia no programa do espetáculo que a comédia de costumes tinha sido escolhida:

[...] por amor à técnica ao domínio da carpintaria teatral. Isso é importante porque existe, em alguns setores jovens, um preconceito em relação às técnicas que são identificadas com concessão. Mas eu acho que a técnica é um patrimônio conquistado ao longo da História. Se o dramaturgo conseguir preservar esse patrimônio, já é uma grande coisa.⁸¹

Parte da crítica, no entanto, não aceitaria as justificativas teóricas, criticando a peça de apelar a um humor “de nivelamento por baixo”⁸², apesar da defesa do autor. A crítica ácida que o autor fizera demonstrava, assim, ter se escondido por demais. No entanto, a necessidade de não ter mais uma peça censurada, e assim poder sobreviver melhor do teatro, também tinha sido uma motivação para Vianinha – no que fora bem-

⁸⁰ BERGSON, Henri. *O Riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp. 85-86.

⁸¹ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Apud MORAES, Dênis de. *Vianinha – Cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 334.

⁸² Ibidem, p. 334.

sucedido, pois o espetáculo foi um sucesso durante os sete meses em que esteve em cartaz⁸³.

Mais importante para nossa pesquisa, porém, é observar o quanto as personagens de Vivacqua e de Buja, apesar de terem sido criadas em contextos singularmente diversos das criações de *Moço* e *Mão na Luva*, são ligadas aos “Lúcios” por características fundamentais. Como já foi dito por Maria Silvia Betti, eles seriam

[...] personagens que racionalizam e sublimam suas próprias concessões para que não tenham que conviver com a ideia de se sentirem vencidos pelas forças que antes combatiam.⁸⁴

Além desta característica – que parece nos aproximar a todos, sobremaneira, dos personagens – a pesquisadora ainda cita a necessidade de “fidelidade a uma causa” versus “a superação do individualismo” (nos Lúcios); e do conflito vivido por meio da presença de um “amigo a quem se deve lealdade”, mas que acaba por ser traído (fato que liga o Lúcio de *Mão na Luva* ao Vivacqua, de *Corpo a Corpo*).⁸⁵

⁸³ Ibidem, p. 335.

⁸⁴ BETTI, Maria Silvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 315.

⁸⁵ Ibidem, pp. 315-316.

Capítulo II

Presença do épico e do lírico: estrutura temporal e canções

2.1 O Tempo como forma

O tempo (no sentido de “época”) é um dos temas de *Mão na Luva*, pois o autor escolhe um momento muito específico da história brasileira como pano de fundo para a separação de um casal, um período em que parte da sociedade brasileira percebia-se “em suspenso” – dois anos após o golpe militar.

Acreditamos, porém, que a própria estrutura formal criada pelo autor para contar a história de um relacionamento amoroso é, ela própria, a representação de uma época; e que, para fazê-lo, Vianinha teria se utilizado de recursos pertencentes aos gêneros épico e lírico, simultaneamente.

No item 2.2 deste capítulo analisaremos tais gêneros, presentes no texto dramático *Mão na Luva*, a partir do estudo da estrutura temporal do texto e da utilização de *play-backs*. Para tanto, basearemos nossas reflexões sobre os gêneros, primordialmente, no livro de Peter Szondi, *Teoria do drama moderno [1880 – 1950]*⁸⁶, nas análises de Anatol Rosenfeld, em seu livro *O teatro épico*⁸⁷ e nos *Conceitos fundamentais da Poética*⁸⁸, de Emil Staiger.

⁸⁶ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003, 1ª reimpressão.

⁸⁷ ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004, 4ª edição, 2ª reimpressão.

⁸⁸ STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997, 3ª edição.

E no item 2.3 analisaremos as canções presentes no texto – nas falas dos personagens ou indicadas nas rubricas – considerando-as também elementos da linguagem épico-lírica que se imiscui por toda a peça.

Entendemos como épico, em dramaturgia, todo elemento que interrompe o fluxo dramático, pressupondo um narrador que seleciona o que deve ser mostrado, que é capaz de elaborar comentários a respeito das ações e que proporciona ao público um distanciamento crítico daquilo que observa. Contrariamente ao gênero dramático, no qual as ações são apresentadas em tempo contínuo, como se o público apenas testemunhasse acontecimentos “vividos” à sua frente. A autoria daquilo que é mostrado/contado é, com a presença de elementos épicos, evidenciada – em oposição ao que aconteceria no gênero dramático “puro”.

Os aspectos líricos, quando presentes em qualquer obra artística, apesar de também terem uma função épica (pois retardam a ação)⁸⁹, podem trazer características peculiares ao gênero: a “intensidade expressiva”, “o uso do ritmo e da musicalidade das palavras e dos versos”, “a preponderância da voz do presente” como um “momento ‘eterno’”.⁹⁰

Segundo Emil Staiger, “O passado como objeto de narração pertence à memória. O passado como tema do lírico é um tesouro de recordação”⁹¹, ou seja, para o autor alemão, presente e passado diluem-se no Eu-lírico, gerando o ato de recordar.

⁸⁹Sobre o diálogo em Tchekhov: “[...]o diálogo passa a ter função sobretudo expressiva, ou seja lírica (o que representa na estrutura dramática função retardante, épica)”. In: ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004, 4ª edição, 2ª reimpressão, p. 92.

⁹⁰ Ibidem, p.23.

⁹¹ STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997, 3ª edição, p.35.

Estilisticamente, Staiger entende que a repetição (como o refrão das canções) pertencerá sempre ao lírico: “Tais repetições encontramos apenas em linguagem lírica, ou, em outra formulação, quando encontramos tais repetições, consideramos a passagem como lírica.”⁹²

Ainda de acordo com o que já foi dito no capítulo anterior, *Mão na Luva* é estruturada em *flash-backs*, que interrompem a ação dramática apresentando o passado do casal Ele/Lúcio Paulo Freitas e Ela/ Sílvia, ao longo dos nove anos em que têm estado juntos. Desta maneira, “a sequência de presentes absolutos”⁹³, característica do gênero drama, é interrompida, evidenciando a existência de um autor organizando as situações em cena – recurso épico por excelência. Nesta peça, porém, tal recurso é utilizado de maneira que acaba atribuindo traços estilísticos líricos à ação dramática.

Outro expediente que o autor indica nas rubricas é o *play-back* de canções e de trechos de cenas anteriores (os quais deveriam ser ouvidos sobre falas diferentes dos atores, num segundo momento). Obviamente, este recurso evidencia, igualmente, um “narrador” – porém, o caráter de recordação (visto as canções e trechos de cenas estarem ligadas ao Passado dos personagens) que trazem à cena, a nosso ver, enchem-na de lirismo.

Entendemos que, assim, Oduvaldo Vianna Filho encontrou uma forma capaz de abordar o momento histórico do país a partir da dissolução de um relacionamento

⁹² Ibidem, p. 37. Sobre o texto *Para Damasco*, de Strindberg: “Quando o autor, a partir do meio da peça repete os cenários em ordem inversa e retorna finalmente ao primeiro, o todo ganha realmente cor lírica.”, p. 36.

⁹³ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003, 1ª reimpressão, p.32.

amoroso, de maneira que os dois temas estivessem intrinsecamente ligados. Deste modo, ele teria pensado o Tempo da peça para gerar uma poesia toda voltada para a política.

A seguir, faremos uma leitura interpretativa da peça *Mão na Luva*, buscando demonstrar alguns dos principais momentos em que *flash-backs* e *play-backs* assumem funções épicas e funções líricas dentro deste texto dramático. Todas as referências serão feitas a partir do texto conforme editado⁹⁴. Quando necessário, trechos serão reproduzidos junto à análise; além disso, anexa à dissertação, há uma cópia do texto integral da peça, com destaque em negrito para as indicações, numeradas, de *flash-backs* (na cor vermelha), de *flash-backs* só para um dos personagens (na cor verde), de *play-backs* (na cor azul) e de *black-outs* (em negrito) – numerações às quais nos referiremos, durante a análise.

Mais uma ressalva se faz necessária: a peça é interpretada aqui conforme publicada em 1984. Há, no entanto, um relato de seu primeiro diretor, Aderbal Freire Filho, segundo o qual os originais do texto seriam escritos sem pontuação nenhuma - esta teria sido acrescentada pelo crítico Antonio Mercado, para fins de publicação⁹⁵ - fato que nos foi confirmado pelo diretor em 4/7/2009, por *e-mail*, embora ele não soubesse onde estariam guardados estes originais.

Posteriormente, no entanto, tivemos contato com cópia dos originais que nos foi fornecida gentilmente pela professora e pesquisadora Maria Sílvia Betti, no qual pudemos comprovar a existência de pontuação – embora ela seja realmente mais escassa do que aquela encontrada na publicação.

⁹⁴ MICHALSKI, Yan. (sel.) “Mão na Luva”, in: *O melhor teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Global, 1984.

⁹⁵ PATRIOTA, Rosângela. *A crítica de um teatro crítico*. São Paulo, Perspectiva, 2007, p. 77.

Visando maior comunicação com possíveis leitores deste trabalho, mantivemos a peça editada como texto-base de nossa análise.

2.2 *Flash-back* e *play-back*: recursos épicos, recursos líricos

Segundo Patrice Pavis, em seu *Dicionário de Teatro*, *flash-back* seria, numa primeira acepção, o

Termo inglês para uma cena ou um motivo dentro de uma peça (na origem, dentro de um filme) que remete a um episódio anterior àquele que acaba de ser evocado. [...] Essa técnica ‘cinematográfica’ não foi, entretanto, inventada pelo cinema; já existia no romance. No teatro, conhece uma certa voga, a partir das experimentações sobre a narrativa (ex.: *A Morte de um Caixeiro-Viajante*, de A. Miller). Um dos primeiros usos se acha em *A Desconhecida de Arras*, de A. Salacrou (1935).⁹⁶

Pavis ainda acrescenta que este recurso no teatro

[...] é indicado seja por um narrador, seja por uma mudança de luz ou uma música onírica, seja por motivo que encaixe este parêntese na peça. [...] O *flash-back* opera conforme dicotomias simples: aqui/ali, agora/outora, verdade/ficção. [...]um *flash-back* dentro do *flash-back* ou uma cascata de *flash-backs* desorientariam o espectador. Em contrapartida, todos estes procedimentos tornam-se legítimos quando a dramaturgia renuncia à linearidade e à objetividade da apresentação, quando brinca de imbricar inextricavelmente as realidades umas nas outras [...].⁹⁷

Fazemos algumas observações em relação à definição de Pavis: ao localizar a origem dos *flash-backs* no romance, o autor reforça a característica narrativa deste recurso – ou seja, sua filiação ao gênero épico, como já é sabido. Quando identifica um dos seus primeiros usos na peça citada de 1935, Pavis nos faz lembrar que Oduvaldo

⁹⁶PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005. Verbete: “Flash-back”, p. 170.

⁹⁷Ibidem.

Vianna, dramaturgo e pai de Vianinha, escrevera a peça *Amor* anteriormente a esta data, em 1933, utilizando-se do *flash-back* – possível influência sobre o autor de *Mão na Luva* (assim como a peça citada de Miller), que analisaremos no Capítulo III. Dentre as alternativas técnicas descritas, Vianna Filho optou pela mudança na iluminação como única indicação para o recuo no tempo, porém, não concordamos, a princípio, que ele o tenha utilizado apenas como uma “dicotomia simples”, o que tentaremos expor na análise do texto. Concordamos, no entanto, com a frase final do segundo trecho transcrito, quanto à imbricação de realidades, pois nos parece uma boa definição do que se passa em *Mão na Luva*.

Apesar de não conter uma definição de *play-back*, o dicionário de Patrice Pavis, no verbete dedicado à “Sonoplastia”, diz, sobre o “Contraponto sonoro” (a quarta das “Funções dramatúrgicas” de sonoplastia, que o autor elenca): “A sonoplastia age como efeito paralelo à ação cênica, como um som *off* no cinema, o que impõe à ação cênica uma coloração e um sentido muito ricos.[...]”.⁹⁸

Novamente, segundo o autor do *Dicionário*, haveria uma relação entre o recurso da peça e o cinema; pois acreditamos que tal tenha sido uma das funções, de maneira geral, que Vianna Filho buscou ao recorrer ao *play-back* de canções e de diálogos, sendo que a “coloração” citada, a nosso ver, seria a da atmosfera do lírico, como procuraremos demonstrar a seguir.

Apesar da peça não possuir subdivisões menores como cenas, quadros, etc., em nossa análise poderemos por vezes utilizar o termo “cena”, mas terá sido apenas para

⁹⁸Ibidem, p. 368. Verbetes: “Sonoplastia”.

facilitar a comunicação; a numeração de *flash-backs* e *play-backs*, conforme a cópia presente no Anexo, será a guia para a localização das passagens estudadas.

Primeiramente observamos que, quanto à distribuição dos recursos citados, o Primeiro Ato possui ao todo 23 *flash-backs* – sendo que cinco são “parciais”, com apenas um dos personagens no Passado e o outro no Presente. O Segundo Ato possui nove *flash-backs*, sendo três “parciais”. Quanto aos *play-backs*, o Primeiro Ato possui sete e o Segundo, dez.⁹⁹ Ao todo, são 32 *flash-backs* e 17 *play-backs*.

Dando início à análise das passagens em que tais recursos se destacam (tendo sempre a questão temporal como foco), percebemos que há, desde a conversa inicial dos personagens, a presença de muitos e variados marcadores lingüísticos de tempo (“Ontem”, “Nove anos”, “Um tempo”, “no domingo”, “quando”, “de noite”, “julho de sessenta e seis”, “Agosto... setembro... outubro”, “Novembro... dezembro... Feliz Natal”), o que se repetirá em outros momentos.

Tais recorrências, além de informativas, nos lembram a teoria de Szondi que, ao analisar o diálogo da peça *As três irmãs*, de Anton Tchekhov, diz que “[...]todo tema cujo conteúdo é mais geral e mais importante que o motivo que o representa aspira a precipitar em forma.[...]”.¹⁰⁰ Naquele caso, Szondi considera que a impossibilidade do diálogo, que a (não)conversa entre os personagens Andrei e Ferapont materializa, sinaliza o caminho para o gênero épico, no teatro. Aqui, nos parece que é ao menos uma indicação de que o autor da peça buscará uma forma para representar um período no Tempo.

⁹⁹ Ver, em Anexo desta dissertação, a cópia do texto, com tais rubricas em destaque e numeradas.

¹⁰⁰ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003, 1ª reimpressão, p.53.

Quando, algumas páginas à frente, o 1º *play-back* é ouvido (dentro do 2º *flash-back*), entendemos que o gênero lírico começa a se imiscuir no drama, pois a justaposição das situações e falas de Passado e Presente sugerem pela primeira vez que estamos diante de uma recordação: sobre as risadas do início do namoro deve-se ouvir o diálogo da situação inicial, a partir da enunciação dos meses do ano; nossa interpretação é reforçada pelo fato de que o som “em off” deve permanecer nas idas e vindas dos curtos *flash-backs*.

Na cena seguinte a esta há um claro contraste entre Passado e Presente e a expressão “de repente” é repetida, sugerindo-nos a interpretação de que não só a “perna de mulher” não pode terminar de repente, como o casamento deles também não – nem o sonho de uma sociedade mais justa, de acordo com interpretação feita no primeiro capítulo. Além disso, note-se que há uma inversão em relação à cena com *play-back* vista anteriormente: nesta, o Passado (feliz) é ouvido; na outra, o Presente (infeliz).

Apesar das dicotomias, que confirmariam a definição já citada de Patrice Pavis, lembramos que a oposição aqui se dá por *justaposição* – e não, mero contraponto, o que amplia as possibilidades de leitura do espectador/leitor. A simultaneidade, característica do texto contemporâneo¹⁰¹, é uma opção muito clara de Vianinha e, a nosso ver, elimina qualquer interpretação dualista/simplista destes contrastes.

Acreditamos que estas primeiras utilizações de *flash-back* e *play-back* foram organizadas a fim de que uma convenção se estabelecesse entre palco-texto e público-leitor. A partir do estabelecimento deste jogo entre passado e presente, o autor começa a

¹⁰¹ SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Porto: Campo das Letras Editores, 2002.

explorar as várias possibilidades que ele proporciona, de maneira geral mesclando, a nosso ver, o distanciamento de uma forma épica com a subjetividade lírica.

É desta maneira que chegamos à cena em que acontecem o *flash-back* 7 e o *play-back* 3, na qual percebemos o lírico tanto na forma quanto no conteúdo das falas.

O personagem Ele, numa cena do passado, “brinca” de fazer uma conclamação: “Proletários do mundo inteiro, preservai o amor! Levai-o até o fim. Até o desconhecido.” Ao unir, numa mesma frase, a conclamação do Manifesto do Partido Comunista (“Proletários do mundo inteiro, uni-vos!”) e um verso da “Poesia para o Fiscal de Rendas”, de Maiakóvski (“A poesia – toda ela – é uma viagem ao desconhecido”), o apelo nos soa como se o personagem quisesse defender o amor como um projeto político realizável por meio da poesia – afinal, se os proletários devem levar o amor ao desconhecido, e a poesia é a própria viagem para tanto, ela pode ser entendida como instrumento para isso. Vianinha expõe, desta maneira, os ideais do personagem Ele à época desta cena.

A recorrência desta cena e da canção do “Irerê” (citação à música de Villa-Lobos de que já tratamos no primeiro capítulo) em toda a peça, porém, nos faz acreditar que nesta situação o autor partilha das intenções do personagem. O “desconhecido”, neste caso, não seria algo metafísico ou religioso, mas sim, o “lugar” ao qual o Homem aspira e pode chegar, por sua própria vontade e ação política. Esta interpretação se reforça no segundo ato, quando a conclamação aparecerá novamente, com uma frase a mais: “O desconhecido é a terra do homem!” – um homem criador/descobridor de novos modos (ainda desconhecidos) de se viver, que seriam fundados no/pelo amor.

Confirmando nossa afirmação anterior, algumas cenas à frente Vianinha utilizará os recursos temporais e sonoros de maneira bastante diversa. Quando Ela, no *flash-back* 10 (no qual se ouve o *play-back* 5) imita a amiga e reproduz sua própria fala, está de certo modo narrando e comentando (pelas entonações) algo que se passou; portanto, apesar de estarmos no âmbito da memória dela, trata-se de uma cena épica por excelência – como o serão quase todas aquelas em que apenas um dos personagens “relembra” o Passado.

Além disso, a cena do presente que vem em seguida deste “*flash-back* parcial” é não só diferente da cena do presente anterior, como ficamos com a impressão de que se trata de um Presente alternativo àquele. Pois, na cena do presente que é posterior ao *flash-back* 10, o personagem Ele já se declarara apaixonado por Gisela. Nesta cena do Presente, porém, vemos um outro diálogo, no qual Ele permanece negando que tenha alguma coisa com a moça mas, diante das acusações da personagem Ela, de que Gisela teria outros homens além dele (e que dele só queria as capas de revista), a agride dizendo/lendo uma carta “erótica” que a amante teria escrito para ele. Ou seja, parece que é desta forma que ele, aqui, confirma o caso amoroso – e não, dizendo-se apaixonado, como vimos anteriormente.

Reforçando o caráter narrativo que acabamos de ver, apenas Ele aparecerá no Passado no *flash-back* 16, em que Ela o observa e comenta as falas dele. Como dissemos anteriormente, quando os personagens estão em tempos diferentes, o gênero épico fica favorecido, pois este pressupõe a “dimensão do distante”¹⁰² (física ou criticamente). Ele se justifica para Ela, parecendo expor razões que já teria exposto antes: trabalhar no jornal com Portela seria impossível. Mas, muito curioso é o modo como Vianinha

¹⁰² SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Porto: Campo das Letras Editores, 2002, p. 37.

escreve o único comentário que Ela faz, olhando-o do Presente : “Tive medo. (*Repete isso*)” – nos perguntamos por que o autor não escreveu novamente a frase e sim a rubrica indicando uma repetição. Acreditamos que, ao fazer isto, Vianna Filho está pedindo uma enunciação idêntica; se ele escrevesse “Tive medo” novamente, a atriz responsável pela interpretação poderia (e certamente buscaria) uma forma diferente para dizê-lo pela segunda vez.

Fica evidente, neste recurso, a preocupação do autor com o resultado cênico da leitura de seu texto, a qual deixa transparecer seu profundo conhecimento do trânsito entre texto e cena. No início do segundo ato, uma rubrica indicativa de ação física terá característica análoga a esta: “Ele dá o *mesmo* tapa nela” (grifo nosso) – ao invés de simplesmente repetir a rubrica anterior.

Ainda de outra maneira encontramos um certo “estranhamento” nas rubricas: quando, no *flash-back* 18, Vianinha indica que os dois personagens estão no Passado, mas numa segunda rubrica diz que Ela “continua na posição do tempo presente”; só ao final da fala dela é que ambos contracenarão no Passado. O fato de o autor escrever uma rubrica contradizendo a rubrica anterior poderia significar que a escrita da peça tenha se dado tão rápida e fluentemente que ele preferira não parar para datilografar tudo novamente, só indicando a correção.

Diante do texto original e do depoimento que nos foi dado pela pesquisadora Maria Sílvia Betti, no entanto, observamos que o autor costumava corrigir/alterar frases por meio da datilografia da letra “x” sobre todo o período que devesse ser ignorado – o que pode sugerir que a aparente contradição entre tais rubricas seria fruto de indecisão do autor ou, talvez, da opção pela ambigüidade em cena.

Levando a experimentação com o recuo no tempo ainda mais longe, o autor faz com que a menção ao nome da mulher por quem Ele se apaixonara desencadeie três *flash-backs* curtíssimos e seguidos (do número 20 ao 22), com a mesma frase em todos eles. Estas repetições de fala do Passado, intercaladas com comentários do Presente criam um efeito de suspensão no Tempo – como se aquele momento difícil, em que Ela escutou a confissão dele, estivesse ainda acontecendo, no momento em que se recorda dele – uma característica do gênero lírico¹⁰³.

É no Segundo Ato, porém, que a presença do lírico e a experimentação se tornam mais evidentes; acreditamos mesmo que os *flash-backs* 28, 29 e 30, e o *play-back* 11 formem o trecho mais experimental da peça, pelo tratamento que é dado ao tempo e pelo estatuto cambiante das falas deles.

Logo de início percebemos que, diferentemente dos outros *flash-backs* “parciais”, neste, embora eles estejam em tempos diferentes, o autor propõe que devam falar ao mesmo tempo e com intensidades diferentes, o que, por si só, já seria um recurso perturbador das convenções estabelecidas até aqui, nesta peça.

Além disso, a rubrica ao final da fala dela pede que a personagem repita o que foi dito até que a fala dele (mais extensa) chegue próxima do fim – o que sugere que ela diria várias vezes a mesma coisa. Se ela está no passado, seria essa uma fala “dita” pela memória do personagem Ele? Ou pela memória dela, enquanto “escuta” a fala dele?

No *flash-back* seguinte há a inversão do jogo e é ele quem repete a mesma fala enquanto ela faria uma “confissão”. Ao final da fala dele, fica ainda mais evidente a

¹⁰³ ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 23.

intenção do autor de misturar os tempos e causar “curtos-circuitos de sentido” (segundo expressão de Jean-Pierre Ryngaert): ele pede “pára com isso” várias vezes, e a rubrica indica que a intensidade da voz dela vai aumentando, como se fosse à fala dela que ele se referisse; ao mesmo tempo, na fala seguinte dele (em que ambos estão novamente no presente) ele repete a ordem, como se fosse algo que ele gostaria de ter dito anteriormente.

Mas, mais ainda do que no início, é no final desta sequência que a forma dramática (com “diálogos” e “monólogos”) se afasta da tradição, aproximando-se da forma lírica: a expressão de interioridades e de recordações, a repetição, a transformação de pequenas falas em “versos” que não têm função de comunicar exatamente algo, são para nós o indício de uma infiltração do gênero lírico.

O épico retorna com força quando Vianinha se utiliza, no *flash-back* 31, de mais uma variante do recurso narrativo de voltar no tempo. Neste, Ela tem a mesma fala, no tempo Presente, que Ele, no tempo Passado – Ela o imita, mas na velocidade da narradora, já distante de seu “personagem”: mais lentamente, enquanto Ele fala depressa. Num discurso inflamado, Ele defende a necessidade de um herói para que se tenha uma revolução. A repetição quase simultânea do que ele diz, feita por Ela, faz com que se escute mais criticamente (e com menos paixão) às palavras dele.

Nunca será demais ressaltar o conteúdo lírico das réplicas deste casal de personagens – não é apenas na estrutura da peça que está presente a poesia, pois quando falam sobre o Amor (Ele – “De cabeça pra baixo fizeram, o amor fica lá no último, ser feliz lá no último, antes vem casa própria, as decepções, a força pra se desiludir [...] pobre, marraio, amor é marraio”; Ela – “Amor só agüenta amor, mais nada, não é

esconderijo, não é albergue, pomada de São Benedito...”)), o fazem com belas e sentidas imagens.

Finalmente, destacamos que, totalmente descaracterizado como diálogo dramático, o trecho final da peça é, a nosso ver, um final lírico – inclusive pelo *play-back*, que prevê a audição da música de Villa-Lobos “em canto e orquestra”, em volume ascendente, até que cubra a fala dos atores.

As frases que eles dizem parecem confirmar que tudo permanecerá o mesmo, no relacionamento deles, com as contradições e concessões de ambos e a “sonoterapia” dela. No final do trecho, porém, eles começam a dizer a mesma frase, que não por acaso, a nosso ver, é “Nós vamos discutir a noite toda e os dois vão ter razão, eu e você”.

Acreditamos que, ao escolher que os personagens terminem a peça com a mesma fala, a qual é, de certa maneira, uma frase dialética, Viana Filho opta não pela solução ou pelo predomínio dos conflitos, mas sim, pela prevalência da complexidade.

2.3 - Canções como um texto à parte

“Canta mais, canta mais... pra lembrar o Cariri”

(verso de Manuel Bandeira em música de Villa-Lobos, cantado pelo personagem Ele em *Mão na Luva/Corpo a Corpo*)

Há três canções indicadas nas rubricas e nas falas dos personagens da peça: o segundo movimento das *Bachianas Brasileiras n. 5*, intitulado *Dança (Martelo)*, de Heitor Villa-Lobos, com letra de Manuel Bandeira; o coco *Dança de Caboclo*, composto por Heckel Tavares, com letra de Olegário Mariano (ou de autoria popular, segundo

algumas fontes) e a modinha *Quem Sabe?*(1859), de Carlos Gomes, com letra de Bittencourt Sampaio.

Entendemos que a presença destas canções confirma a opção pela valorização de elementos líricos e traz questões importantes à cena, porém, com diferentes relevâncias: enquanto a música de Villa-Lobos (invariavelmente nomeada como “Irerê” nas rubricas) aparece de várias maneiras e em vários momentos (inclusive finalizando a peça), o coco de Heckel Tavares é cantado pelos personagens em dois momentos, sem que a rubrica o nomeie de qualquer forma.

Já a canção de Carlos Gomes é cantada pelo personagem Ele em apenas duas cenas¹⁰⁴, e parece ter pouca relevância – por isso, não nos prolongaremos na análise de sua utilização, além da observação de que o verso cantado (“Tão longe/De mim distante/Onde irá, onde irá/Meu pensamento?”) fora escrito por um poeta romântico que, ao falar da distância entre o enunciador e seu próprio pensamento (ao menos é assim que aparece na peça – encontramos versões em que o pronome “teu” ocupa o lugar do “meu” visto aqui, o que mudaria nossa interpretação) salienta o já conhecido desacordo interno de Lúcio Paulo/Ele. Além, é claro, de estar se referindo, mais obviamente, ao afastamento da pessoa amada.

Buscaremos, portanto, compreender os possíveis significados e sentidos trazidos à peça pelas duas primeiras composições citadas, que têm maior destaque no texto.

Ainda no início do Primeiro Ato, em uma das cenas do passado, há o seguinte diálogo:

¹⁰⁴VIANNA FILHO, “Mão na Luva”, in: MICHALSKI, Yan (sel)*O Melhor Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Global, 1984, pp. 141 e 152.

Ela – Meu Deus, como foi bom, meu De...não sei se choro, se rezo...

Ele – (*Canta*) Irerê, solta teu canto. Canta mais. Canta mais. No sertão do Cariri! Proletários do mundo inteiro, preservai o amor! Levai-o até o fim! Até o desconhecido! (*Volta a cantar*)

Ela – (*Canta enquanto ele fala*) Irerê, solta teu canto. (*Os dois cantam juntos, rindo, descontraídos*)

(*Reversão de luz. Tempo presente*)¹⁰⁵

De acordo com a cena anterior a esta, percebe-se que o casal acabara de ter uma relação sexual e, felizes, cantam o trecho citado das *Bachianas Brasileiras número 5*.¹⁰⁶

As *Bachianas Brasileiras* formam

[...] uma série de nove obras de Villa-Lobos em que o compositor busca uma síntese entre matrizes musicais brasileiras e a estética de J. S. Bach. A nº1 foi escrita para orquestra de violoncelos, as de nº 2, 7 e 8 para orquestra, a nº 3 para piano e orquestra. A nº4 existe em versão pianística e orquestral. A nº 5 para soprano e violoncelos é a mais famosa. A nº6 para flauta e fagote; a nº9 para coro a capella ou orquestra de cordas¹⁰⁷.

Várias outras vezes, em *Mão na Luva*, a composição retorna, sendo cantada pelos personagens, ou apenas como uma música em *play-back* – porém, sempre em pequenos trechos e sempre citada, nas rubricas, apenas como “Irerê”. Podemos ver, abaixo, a reprodução da letra de Manuel Bandeira, na íntegra.

Irerê, meu passarinho
Do sertão do Cariri,
Irerê, meu companheiro,
Cadê viola?

¹⁰⁵ Ibidem, p.127.

¹⁰⁶ WHITEHOUSE, Richard. Encarte do CD “Villa Lobos – Bachianas Brasileiras (No. 4, 5e 6) Vol. 2”. Com interpretação de Rosana Lamosa, Kenneth Schermerhorn e da Nashville Symphony Orchestra. Selo Naxos, 2005.

¹⁰⁷ *Dicionário Grove de Música*. edição concisa. Stanley Sadie (Ed.), Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

Cadê meu bem?
Cadê Maria?
Ai triste sorte a do violeiro cantadô!
Sem a viola em que cantava o seu amô,
Seu assobio é tua flauta de irerê:
Que tua flauta do sertão quando assobia,
A gente sofre sem querê!
Teu canto chega lá do fundo do sertão
Como uma brisa amolecendo o coração.
Irerê, solta teu canto!
Canta mais! Canta mais!
Pra alembra o Cariri!
Canta, cambaxirra!
Canta, juriti!
Canta, irerê!
Canta, canta, sofrê!
Patativa! Bem-te-vi!
Maria-acorda-que-é-dia!
Cantem, todos vocês,
Passarinhos do sertão!
Bem-te-vi!
Eh sabiá!
Lá! liá! liá! liá! liá! liá!
Eh sabiá da mata cantadô!
Lá! liá! liá! liá!
Lá! liá! liá! liá! liá! liá!
Eh sabiá da mata sofredô!
O vosso canto vem do fundo do sertão
Como uma brisa amolecendo o coração.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Letra, de Manuel Bandeira, do segundo movimento das *Bachianas Brasileiras* número 5: <http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0308/0554.html> acessado em 20.07.2009.

A inspiração de Manuel Bandeira na fala do sertanejo é evidente, com o uso dos vocábulos “cantadô”, “amô”, “querê”, “alembrá” no lugar de “cantador”, “amor”, “querer” e “lembrar”. Assim como o tema do poema, que fala dos pássaros do sertão do Cariri (nordeste brasileiro) de maneira bastante romântica, idealizada. Mas também a melodia de Villa-Lobos teria influência da música popular:

[...] ‘Dança’ (Martelo) traz versos de Manuel Bandeira, poeta contemporâneo de Villa-Lobos, e retrata os ‘desafios’ do nordeste brasileiro com o soprano imitando várias espécies de pássaros. [...] ¹⁰⁹

Como já é bastante estudado, o procedimento de buscar nas manifestações folclóricas brasileiras a fonte primária de criações eruditas é característica do movimento modernista de nosso país:

A pesquisa do folclore como fonte de inspiração do artista culto foi endossada pelos intelectuais modernistas ligados às mais diversas tendências políticas: liberais, comunistas, anarquistas, integralistas.[...] ¹¹⁰

Desta maneira,

A internalização do folclore na Arte Culta e de alguns recursos técnicos, oriundos de linguagens musicais desse momento histórico [...] foram utilizados no campo da composição modernista, compatíveis com o imaginário modernista ¹¹¹

E Villa-Lobos teria sido um dos compositores brasileiros a procurar

[...] atribuir novos significados às concepções sobre o ‘popular’ e o ‘erudito’, oriundos do Romantismo do século XIX, tendo como ponto

¹⁰⁹ WHITEHOUSE, Richard. Encarte do CD “Villa Lobos – Bachianas Brasileiras (No. 4, 5e 6) Vol. 2”. Com interpretação de Rosana Iamora, Kenneth Schermerhorn e da Nashville Symphony Orchestra. Selo Naxos, 2005.

¹¹⁰ CONTIER, Arnaldo Daraya. “O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural” in: *Revista de História e Estudos Culturais*. V. 1, Ano I, No 1 outubro/novembro/dezembro – 2004 - www.revistafenix.pro.br, acessado em 02.07.2009, p. 3.

¹¹¹ Ibidem, p. 5.

nodal o papel do povo na elaboração de uma música erudita nacional modernista, não deixando de abandonar os seus diálogos com as tendências estéticas européias.[...] ¹¹²

Quanto a *Dança de Caboclo*, está presente, como já dissemos, em apenas dois momentos do Segundo Ato. Logo na primeira cena deste, os personagens estão no tempo presente da peça; houve uma “trégua” nas discussões e também há a sugestão de que acabaram de ter uma relação sexual. O personagem Ele, então, inicia a cantar:

[...]Ele – (*Começa a cantar. A partir do segundo verso ela acompanha. Rindo*)

Amarra amarra, pega pega, emenda emenda,

Caixeiro venha pra venda que o matuto quer comprar

Os dois – (*Meio desenhados – Meio cantando, meio falando*)

Mestre do fogo toca o fogo na giranda

Mete os pés, sarta de banda nos aris taratátá.

(*Riem macio. Um tempo. Se olham.*)[...] ¹¹³

Já próximo ao final da peça, também no presente da ação e num diálogo de acordo momentâneo do casal:

[...] Ele – (*Canta bem terno*)

Pega o pato, apara o gato Fortunato

Oi lê lê apara o gato e bota o gato no lugar

Apara a pipa e roda a pipa pipa bamba...

¹¹²Ibidem, p.9.

¹¹³ VIANNA FILHO, Oduvaldo. “Mão na Luva” in: MICHALSKI, Yan (org). *O Melhor Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Global, 1984, p. 141.

Bom-dia, minha mulher. Bom-dia, minha mulher. (*Beija-a. Ela se deixa beijar. Pega a mão dela, começa a rodar*) Você ainda me agüenta no corrupio?

Ela – Não sei...

Ele – Vai...vai... (*Começa a rodar com ela*) Tem perna curta você, cotó, cotó. Vai...vai... (*Ele corrúpia mais forte. Ela se deixa levar*) [...] ¹¹⁴

Observamos que o final da cena destacada traz o personagem Ele convidando o personagem Ela para o “corrupio”: brincadeira em que duas pessoas se dão as mãos e giram fortemente, com os braços esticados, mantendo os pés no centro e deixando os corpos inclinados para trás, como que fazendo um contrapeso de ambos os lados. Não encontramos, infelizmente, pesquisa que descrevesse esta brincadeira, mas acreditamos que se trata de brincadeira popular presente no cotidiano de crianças de várias regiões brasileiras.

A presença, na peça, do corrupio logo em seguida ao coco pode indicar uma possível interpretação: a de que tal canção fizesse parte do repertório infantil dos personagens, cuja infância teria se passado nos anos quarenta do século passado – período de forte presença do folclore na educação musical, inclusive com a institucionalização do ensino de canto orfeônico¹¹⁵. Assim, num momento de trégua do casal, os personagens estariam resgatando uma referência de felicidade, comum a ambos.

¹¹⁴Ibidem, p. 153.

¹¹⁵KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento/Brasília/INL/ Fundação Nacional Pró-memória, 1986, pp. 141-150.

Por outro lado, *Dança de Caboclo* é um exemplar do coco, ritmo nordestino de dança e canto. Como já foi dito, a autoria da letra é controversa: encontramos referência de que seja do poeta Olegário Mariano¹¹⁶ e de que seja um “texto popular”¹¹⁷.

Segue, abaixo, aquela que seria a íntegra desta letra:

Oia o sapo tá na loca tá na toca
Tá na toca tá na loca tá danado p’rá brigá
(Bis)
Amarra o poldo pega o poldo apeia o poldo
e bota a sela no poldo bota o poldo p’rá esquipá
é um pulo é um salto é um galope
meu cavalo deu um tope na ladeira do piá.
Oia o sapo tá na loca tá na toca
tá na toca tá na loca tá danado p’rá brigá
(Bis)
Amarra amarra pega pega emenda emenda
caixeiro venha p’ra venda que o matuto quer comprá.
Mestre de fogo toca o fogo na giranda
mete os pés sarta de banda nos aris tá rá tá tá
Oia o sapo tá na loca tá na toca
tá na toca tá na loca tá danado p’rá brigá
(Bis)

¹¹⁶“Viriam outras parcerias importantes. Com o maestro alagoano Hekel Tavares compôs, dentre outras, as peças regionalistas ‘Benedito Pretinho’, ‘Meu Barco é Veleiro’, ‘**Dança de Caboclo**’, dentre tantas.” In: MARQUES, Pedro. *Olegário Mariano: o clichê nacionalista e a invenção das cigarras*. Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp. Campinas, 2007.[grifo nosso]

¹¹⁷De acordo com a ficha do Guia Canções Brasileiras, no site <http://www.grude.ufmg.br/musica/cancaoBrasileira.nsf/vwCodObra/BARA-628SAL>, que também traz a íntegra da letra, acessado em 02.04.2009. E também de acordo com o site http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=Hekel+Tavares&tabela=T_FORM_A&qdetalhe=art (acessado em 25.06.2009): “[...] e três danças nordestinas (cocos): ‘**Dança de caboclo**’, ‘Humaitá’ e ‘Engenho Novo’, arranjos de temas do folclore brasileiro”.[grifo nosso]

Tá rá tá tá sapateia marimbú, você tem o gênio cru
 mas em mim você não dá
 gavião branco este peste é caborê
 é movido pelo pé deixa o peneiro no voar
 Oia o sapo tá na loca tá na toca
 tá na toca tá na loca tá danado p'rá brigá
 (Bis)
 Pega o pato apara o gato Fortunato
 Oi lê lê apara o gato e bota o gato no logar
 apara a pipa e roda a pipa pipa bimba.
 Oi lê lê Marica zomba dizendo que não vai lá. ¹¹⁸

Podemos ver, igualmente, que há a reprodução da fala popular (“oia” por “olha”, “brigá” por “brigar”, “sarta” por “salta”, entre outros exemplos). E, neste caso, o ritmo é originalmente buscado no folclore.

Sobre Heckel Tavares, seu compositor, sabemos que nasceu em 1896, em Satuba (AL), vindo a falecer em 1969, no Rio de Janeiro (RJ) - onde havia se radicado desde 1921:

Basicamente autodidata, obteve grande sucesso nos anos 20 e 30, com suas canções (*Sussuarana*, *Casa de Caboclo*, *Guacira*). Tentou formas maiores com os seus concertos para violino e piano, compensando deficiência estruturais com um lirismo envolvente. ¹¹⁹

¹¹⁸ Letra de *Dança do Caboclo* (Heckel Tavares/Texto popular?) <http://www.grude.ufmg.br/musica/cancaoBrasileira.nsf/vwCodObra/BARA-628SAL>, acessado em 02.04.2009.

¹¹⁹ *Dicionário Grove de Música*. edição concisa. Stanley Sadie (Ed.), Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

Seu trabalho de compositor ficou marcado pela influência de formas populares, as quais incorporou às composições; o interesse nesta fonte de inspiração aprofundou-se quando,

[...] de 1949 a 1953, percorreu quase todo o Brasil, em missão especial do então Ministério da Educação e Saúde Pública, pesquisando motivos folclóricos que utilizaria em diversas obras [...]¹²⁰

Lembramos que o espetáculo *Liberdade Liberdade*, de 1965 (e no qual Vianinha atuara) também trazia uma canção composta por Tavares e Joracy Camargo, sobre a situação dos negros durante a escravidão, cuja autoria é citada em cena – o que comprova um lugar de destaque para o compositor, no repertório musical da geração de 1960.¹²¹

Quanto ao coco, Câmara Cascudo, em seu dicionário, o define como sendo uma

Dança popular nordestina. O refrão, que responde aos versos do *tirador de coco* ou *coqueiro*, é cantado em coro. É canto-dança das praias e do sertão. A influência africana é visível.[...].¹²²

Ainda segundo o folclorista, há muitas variações de coco, de acordo com a região do nordeste onde é praticado, assim como denominações diferentes referentes ao número de versos, aos instrumentos tocados, ao lugar que é citado na letra, etc. Também a coreografia se modifica de uma região para outra.

¹²⁰Sobre Heckel Tavares: <http://www.spcarnaval.com.br/personalidades.php?perso=25> acessado em 15.06.2009.

¹²¹ Segundo gravação de áudio do espetáculo, em mp3, disponível em http://rapidshare.com/#!/download|333tl3|91655634|Liberdade__Liberdade__com_Paulo_Autran__Tereza_Rachel_e_Oduvaldo_Vianna_Filho___1965_.zip|92759

¹²² CASCUDO, Luís da Câmara. Verbete “Coco”, in: *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 2001 – 10ª edição, p.147 e 148.

Oneyda Alvarenga, por sua vez, já descrevera, entre outras coisas, a coreografia mais frequente dos cocos da zona litorânea do Nordeste e do Norte do Brasil:

[...]Formação dos dançarinos em roda, girando e fazendo meneios com o corpo. Pode haver ou não dançarinos solistas, no meio da roda. Em alguns tipos de Coco, os músicos fazem parte do círculo; em outros ficam fora dele, não participando, pois, da dança. No primeiro caso, os músicos são também, de preferência, os dançarinos solistas. Nas atitudes coreográficas dos solistas aparece, às vezes estilizada, a umbigada. Os músicos tiram o Coco, e os dançarinos cantam ou não, à vontade, o refrão. Os instrumentos são, em geral, pifes e percussão ou os conjuntos conhecidos como Cabaçal[...].¹²³

Bastante interessante é a breve descrição do Coco, de acordo com Alceu Maynard Araújo e Aricó Junior:

É a dança dos pobres, dos desprovidos da fortuna, daqueles que possuem apenas as mãos para dar ritmo, para suprir a falta do instrumento musical. O canto é acompanhado pelo bater de palmas, porém palmas com as mãos encovadas para que a batida seja mais grave, assemelhando-se mesmo ao ruído do quebrar da casca de um coco.

Nas rodas-pagode alagoanas nunca faltam os bons cantadores, os sapateadores e o ritmo envolvente e convidativo do coco.[...]¹²⁴

A definição de “dança dos pobres” traz, de alguma forma, a questão social desta manifestação popular e pode nos ajudar a entender o papel destas músicas na peça de Oduvaldo Vianna Filho. Retomando o trabalho do CPC, lembramos que ele possuía integrantes de origens diversas, porém

[...]O ponto em comum entre eles era a defesa do nacional-popular, expressão que designava, ao mesmo tempo, uma cultura política e uma política cultural das esquerdas, cujo sentido poderia ser traduzido na

¹²³ ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1960. 1ª edição, 2ª impressão, p. 144.

¹²⁴ ARAÚJO, Alceu Maynard; JÚNIOR, Aricó. *Cem Melodias Folclóricas – Documentário musical nordestino*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p.69.

busca da expressão simbólica da nacionalidade, que não deveria ser reduzida ao regional folclorizado [...]¹²⁵

Uma das iniciativas do CPC (entre peças de teatro, filme, cadernos poéticos) fora o lançamento de um disco musical chamado *O povo canta*, no qual diversos ritmos estavam presentes, inclusive

[...] O coco, gênero nordestino, é escolhido para louvar a resistência coletiva dos posseiros urbanos, vítimas do grilheiro que quer tomar o terreno onde vivem.[...]¹²⁶

O refrão de *Dança de Caboclo* (que não é cantado na peça), com muito humor, fala de um “sapo” que está na “toca”, danado para brigar – além desta, outras imagens de belicosidade compõem o coco, como a cantada pelo personagem, que fala que o “mestre do fogo/toca o fogo na giranda”. Tais versos exprimiriam com clareza a necessidade de luta em uma canção de resistência; apesar disto, os personagens os cantam com alegria e em acordo – como companheiros de luta e, não, adversários.

Podemos dizer que, desta maneira, ao criar personagens da intelectualidade brasileira, que estão se separando por causa de infidelidades (ideológicas e amorosas), mas que em momentos de aproximação se valem de canções com forte influência da cultura popular (nacionalista), Vianinha, a nosso ver, está mais uma vez citando a sua própria geração e a experiência do CPC.

Ressaltamos novamente o importante papel que as *Bachianas* de Villa-Lobos parecem ter ocupado, no repertório dos criadores da década de 60, ao ser utilizada (no Primeiro Movimento) como trilha sonora dos filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol*

¹²⁵ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira – Utopia e massificação (1950 – 1980)*. São Paulo: Editora Contexto, 2001, p. 37.

¹²⁶ Ibidem, p.40.

(dirigido por Glauber Rocha em 1963), *O Desafio* (1965 - como já dissemos) e na peça *Moço em Estado de Sítio* (1965).

Acreditamos que a utilização da cultura popular pelos compositores do início do século (Villa-Lobos e Hechel Tavares, assim como pelos poetas Manuel Bandeira e – supostamente - Olegário Mariano) traz à peça os ideais de nacionalidade que, em certa medida, foram compartilhados pelos artistas militantes da década de 60, ajudando o dramaturgo a caracterizar os personagens e a sugerir aquela interpretação do enredo, segundo a qual a peça também trataria do fim do sonho de uma geração de artistas.

Capítulo III

Relações dramatúrgicas sobre o Tempo

3.1 Diálogos entre dramaturgos, sobre o Tempo

Após essa análise do texto de Vianinha, buscaremos, aqui, estabelecer relações entre *Mão na Luva* e determinadas obras anteriores a ela, que possam ter influenciado a criação do autor – ou que, ao menos, apresentem afinidades temáticas e/ou estilísticas com a *Corpo a Corpo* de 1966. Nossa intenção é de ampliar a compreensão sobre a peça ao mapear outras com as quais ela dialogue esteticamente.

Elegemos, para tanto, quatro textos cujas relações com *Mão na Luva/Corpo a Corpo* (1966) nos parecem fortes e interessantes o bastante para que as estudemos mais proximamente, o que faremos no próximo item: *Amor* (1933), de Oduvaldo Vianna (pai), *A Morte de um Caixeiro-Viajante* (1949) e *After the Fall* (1963), de Arthur Miller, e *A Moratória* (1955), de Jorge Andrade.

3.1.1 *Amor* (1933) – Oduvaldo Vianna

Oduvaldo Vianna (1892–1972), pai de Vianinha, foi um dos grandes comediógrafos brasileiros do início do século XX¹²⁷. Também foi cineasta e diretor de radionovelas por mais de vinte anos (na Rádio Nacional). De atuação política constante, chegou a ser candidato a deputado estadual pelo Partido Comunista Brasileiro, em 1946.

¹²⁷MADEIRA, Wagner Martins. “Oduvaldo Vianna: renovador do teatro brasileiro de comédia”. In: *Oduvaldo Vianna – Comédias*. São Paulo, WMF Martins Fontes, 2008, pp. IX a XXVIII.

A crítica especializada, no entanto, ressalta como suas maiores qualidades dramáticas, a capacidade de conferir coloquialidade à fala e o “abrasileiramento” da pronúncia dos atores, que comumente era dominada pelo sotaque português.

Filho do segundo casamento de Oduvaldo, com a também radionovelistas Deocélia, Vianinha parece ter sempre reconhecido a valiosa herança paterna: uma de suas peças, aliás, foi assumidamente escrita em homenagem ao pai – *Mamãe, Papai está Ficando Roxo*, de 1973, mesmo ano da escrita de *Allegro Desbundaccio - se o Martins Pena Fosse Vivo*, na qual homenageia o comediógrafo do século XIX que, por sua vez, influenciara seu pai (e da qual já tratamos no item 1.2.3 desta dissertação).

No site da FUNARTE, que disponibiliza parte do acervo da família Vianna, encontramos uma fala de Vianinha sobre a influência paterna, extraída de uma entrevista que teria fornecido a Alfredo Souto de Almeida:

Acho que aprendi sempre vendo meu pai ditar as peças dele, as novelas dele, durante toda a vida [...] E eu acho que foi através disso que fui muito influenciado, mesmo. Inclusive eu tenho a impressão de que a influência é direta até no tipo de tratamento, no tipo de diálogo, um pouco sincopado, uma série de coisas que meu pai teve como característica¹²⁸.

E já que acabamos por tocar em questões pessoais – pois falamos da relação entre pai e filho – vale lembrar que (assim como no caso da peça de Vianinha que estudamos aqui, embora naquele caso, no terreno das probabilidades) há elementos da vida particular do autor, na peça. Deocélia Vianna, mãe de Vianinha, conta em seu livro de memórias sobre o ciúmes da primeira esposa dele: “O ciúme exagerado da mulher, que

¹²⁸ <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/familia-vianna/oduvaldo-vianna-filho-filho-de-peixe-peixinho-e/>, acessado em 04/12/2010.

Oduvaldo tão bem caracterizou em *Amor*, foi minando aquele lar”¹²⁹. Fica claro, então, que o autor estava advogando em causa própria ao defender a supremacia dos sentimentos sobre os contratos sociais, e que a personagem principal guarda semelhanças com a atriz Abigail Maia, sua esposa, à época.

Amor, escrita em 1933, é considerada a obra-prima de Oduvaldo Vianna; com muitas temporadas de sucesso, a peça consagrou a atriz Dulcina de Moraes (para quem o autor dedicou o texto, na edição de 1934) como a protagonista.

A peça retrata, com humor, as malfadadas peripécias de uma mulher ciumenta (Lainha) que, apesar de controlar literalmente cada passo dado pelo marido (Artur), busca a todo custo flagrá-lo em traição. A história de suas malsucedidas armadilhas, criadas para surpreender Artur, é narrada postumamente por Catão (moralista que é vítima acidental da história), num grande *flash-back* conduzido pelo próprio Tempo, personificado em um homem com uma foice, e com “longas barbas brancas”.

Definida pelo autor como “Sátira em três atos e trinta e oito quadros”, a peça inovava pela indicação de cenas paralelas, que se passavam em ambientes diferentes e que deveriam dividir o palco em “platôs”, cujas ações se alternariam pelo abrir e fechar de cortinas – ou se dariam simultaneamente, fazendo com que os espectadores acompanhassem mais de um diálogo/ação/espço ao mesmo tempo.

A estrutura do tempo também se diferenciava pois possuía um longo *flash-back*, começando no início do Primeiro Ato, no qual a ação se passa num único dia (“3 de março de 1933”). No Segundo Ato, há sucessivos avanços no tempo, dentro deste *flash-back* (para os dias 03 e 28 de junho do mesmo ano) - assim como no Terceiro Ato, que

¹²⁹ VIANNA, Deocélia. *Companheiros de Viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 35

avançará “oito dias” e, depois, das dez da manhã às quinze horas; finalmente, a ação retornará ao início da peça. Mais à frente, no 34º quadro, haverá a indicação de que “os anos rolaram, uns após os outros...”¹³⁰

Conforme já citado no segundo capítulo desta dissertação, lembramos que esta talvez tenha sido uma das primeiras utilizações do *flash-back* como recurso teatral – se levarmos em conta o verbete de Patrice Pavis, em seu *Dicionário de Teatro*, que localiza um dos primeiros usos do recurso em peça de Salacrou que só seria escrita em 1935.

Consta que a peça era chamada de “comédia-filme”¹³¹ - o que salienta as intenções do autor, de emprestar a narratividade do cinema (no qual dirigiria os filmes *Bonequinha de Seda e Alegria*, nos anos posteriores) ao teatro. A opção pelo *flash-back* e pelas cenas paralelas não seria, portanto, uma busca pelo caráter épico da cena, tal qual Brecht defenderia; tampouco seria uma preocupação com o distanciamento crítico que eventualmente esta forma estimulasse no público.

A análise de Décio de Almeida Prado, a respeito da peça, salienta que:

[...] a novidade da peça consistia [...] no desejo de livrar o teatro das restrições costumeiras de espaço e tempo. [...] Os três atos habituais fragmentavam-se em 38 quadros, usando-se a iluminação, o corte da luz por alguns segundos, como um pano de boca que funcionasse instantaneamente, deixando correr sem outras interrupções o espetáculo. Era a maneira nacional, [...] de competir com o cinema, roubando-lhe um pouco de sua fluidez narrativa, do seu ritmo vivo e dinâmico, aspiração de não poucos homens de teatro, escritores e encenadores, durante a década de trinta.¹³²

Apesar de diferirem nos objetivos, é curioso observar que o filho tenha se

¹³⁰ VIANNA, Oduvaldo. *Comédias*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008, p. 493.

¹³¹ *Ibidem*, p. XXII

¹³² PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2003, 2ª ed., p. 25.

utilizado do mesmo recurso de manejo do tempo que seu pai utilizara, quando optou por tratar do mesmo tema – o amor. Ao final da peça, é o próprio apóstolo Pedro, a pedido de Jeová, quem proclama (ao que o personagem do Tempo dirá “Amém”):

[...] *Essa é a lei verdadeira. Amor!* Que o casamento não seja um negócio comercial abençoado pela Igreja, e os que vivem infelizes procurem, na sinceridade de um amor verdadeiro, a felicidade a que têm direito os que nascem, e crescem e vivem!...¹³³ [grifo nosso]

Inspirado ou não pela peça do pai, cabe-nos observar que, curiosamente, Vianinha também discursa em defesa deste sentimento em *Mão na Luva* (“Proletários do mundo inteiro, preservai o Amor!”).

Porém, o faz em meio a uma separação, enquanto seu pai havia falado do amor por meio da defesa deste sobre as convenções da lei (o que era, em última instância, um apelo pela regulamentação do divórcio). E enquanto Oduvaldo (pai) optou pela chave cômica, o filho opta pela chave de um drama “épico-lírico”, que abordava outras questões, mais relevantes em sua época.

Guardadas as diferenças de estilo entre os autores, e tudo quanto havia mudado no Brasil (política, social, sexual e culturalmente), entre 1933 e 1966, é curioso observar quantas coisas ainda permaneciam por ser ditas - a defesa do amor em detrimento das convenções e das “feias batalhas” do mundo, por exemplo.

¹³³ Ibidem, pp. 502-503.

3.1.2 *A Morte de um Caixeiro-viajante* (1949) e *After the Fall* (1963) – Arthur Miller

No prefácio da peça *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar* (1960), Vianna Filho citava o dramaturgo Arthur Miller, mas de maneira crítica:

[...] O teatro realista eterniza e empaca os transitórios valores culturais que um determinado processo histórico projeta na consciência social. [...] Tennessee Williams acha que a solução é a cama e uma pitada de tolerância. *Arthur Miller até aqui não pôde ir além da formulação social de que o capitalista é capitalista porque quer, porque os patrões querem ter gravadores de fita e são boçais. Não foi além da formulação de que um ser humano é um ser humano e deve ser encarado acima de tudo como um ser humano.* [grifo nosso]¹³⁴

Empenhado na proposição de um teatro problematizador das circunstâncias sociais, tanto temática quanto formalmente, o autor brasileiro (recém-saído do Teatro de Arena e prestes a participar da fundação dos CPCs) parecia cobrar do americano uma maior contundência crítica na exposição do “processo histórico” em que estava envolvido o personagem Willy Loman, de *The Death of a Salesman* (*A Morte de um Caixeiro-viajante*) – na qual vemos a citada cena do patrão deslumbrado pela novidade tecnológica de um gravador de fitas. E diante do fato de que a “importação” de tais textos teria, segundo a professora Iná Camargo Costa, subestimado a filiação à esquerda política, de seus autores¹³⁵, pode-se compreender melhor a leitura de Williams e Miller que, inicialmente, Vianna Filho fez.

Já em 1964, Vianinha viria a ser contemplado com o prêmio de dramaturgia da Casa de las Américas, de Havana, pela peça *Quatro Quadras de Terra*, escrita um ano

¹³⁴ MICHALSKI, Yan (sel). *Oduvaldo Vianna Filho/I-Teatro*. Rio de Janeiro: Ed. Muro, 1981, pp. 218-219.

¹³⁵ COSTA, Iná Camargo. *Sinta o Drama*. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 41.

antes. E, apesar da crítica expressa anteriormente, em entrevista provavelmente concedida a órgão de imprensa cubano, incluiu Miller entre seus autores de predileção:

- Que autores estrangeiros prefere?

- Bertolt Brecht, Sean O'Casey, Bertolt Brecht, *Arthur Miller*, Bertolt Brecht.

- Y brasileiros?

- Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Antônio Callado, Dias Gomes, Francisco Pereira da Silva, *Jorge de Andrade* [sic], Ariano Suassuna e eu. [grifos nossos]¹³⁶

É conhecida a importância de Arthur Miller (1915-2005) como um dos autores que mais influenciaram o desenvolvimento do moderno teatro brasileiro, em meados do século XX. Décio de Almeida Prado localiza duas vertentes teatrais no cenário brasileiro do período pós Segunda Guerra Mundial: a de franceses (como Sartre e Camus) e a de americanos, como Miller e Tennessee Williams, que buscariam “[...] menos negar que transcender o realismo, transfigurando em poesia dramática as análises psicológicas e as explicações sociais”.¹³⁷

As montagens de seus textos pelo Teatro Brasileiro de Comédia, o emblemático TBC, foram responsáveis pela divulgação deste novo modo de pensar a cena. Além disto, o estudo de suas obras, dentro do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena coordenado por Augusto Boal, aproximou toda uma geração de novos autores brasileiros de sua dramaturgia.

Em seu livro, Prado identificaria esta influência ao relacionar a peça citada de Miller com a última peça de Vianinha, *Rasga Coração* (além de *A Moratória*, de Jorge

¹³⁶ MICHALSKI, Yan (sel). *Oduvaldo Vianna Filho/I-Teatro*. Rio de Janeiro: Ed. Muro, 1981, p. 292.

¹³⁷ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 49.

Andrade – de que falaremos no próximo item deste capítulo):

O tema do desentendimento entre pai e filho, lançado no pós-guerra por *A Morte do Caixeiro-Viajante*, de Arthur Miller, repercutiu fundo nos jovens dramaturgos brasileiros de então, devido a suas conotações ao mesmo tempo psicológicas e sociais. As primeiras peças encenadas profissionalmente tanto de Jorge Andrade (*A Moratória*) quanto de Gianfrancesco Guarnieri (*Eles Não Usam Black-Tie*) não tinham outro ponto de partida, sem por isso abdicar de sua originalidade e de suas raízes nacionais.

Vianinha retoma o mesmo esquema básico, de confronto entre duas pessoas e também entre dois períodos e duas mentalidades [...].¹³⁸

De fato, a temática do conflito de gerações é central nestas três peças citadas pelo crítico. Também a relação entre diferentes épocas é identificável nestas obras, tornando possível compararmos vários momentos sociais e políticos, e como estes condicionaram a situação dos protagonistas.

As maiores contribuições trazidas por Miller, porém, dizem respeito à forma como representou as reminiscências de Willy. Segundo Peter Szondi, em *A Morte de Um Caixeiro-Viajante*,

[...] o espetáculo do passado não é um episódio temático, e a ação presente sempre volta a desembocar nele. [...] sem dizer uma palavra, as personagens podem se tornar intérpretes de si mesmas, pois a alternância de fato atual e intersubjetivo e fato passado e recordado está ancorada no princípio formal épico. [...] a reminiscência não só implica a multiplicidade de lugares e tempos como também a perda de sua identidade de modo geral. O presente espaço-temporal da ação não é apenas relativizado em função de outros presentes; antes, é relativo em si.¹³⁹

Tais análises poderiam muito bem servir à *Corpo a Corpo* de 1966, no que dizem respeito à continuidade da ação do passado sobre o presente dos protagonistas e à relativização do “presente espaço-temporal”.

¹³⁸ Ibidem, p. 127.

¹³⁹ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo, Cosac&Naify, 2001, p. 174.

Acreditamos, porém, que há diferenças na representação da reminiscência: Miller a “explica” pela fragilidade mental de Loman, misturando-a com diálogos imaginários (por exemplo, entre o Willy que está no presente da peça e seu irmão Ben, já morto), enquanto Vianinha opta mais claramente pelo épico, interrompendo a ação dramática com indicações de iluminação e pela montagem dos tempos, nem sempre conduzida pela fala dos personagens.

O que não impede que os personagens Ele/Lúcio Paulo Freitas e Ela/Sílvia tenham em comum com o caixeiro-viajante o fato de representarem uma categoria – embora não profissional, como o protagonista de Miller, e sim, geracional, como já tratamos no Capítulo I desta dissertação.

Tanto quanto a situação do período pós depressão norte-americana, vista sob a ótica de um caixeiro-viajante, na peça de Vianna Filho se acompanham os conflitos de uma geração de jovens intelectuais de esquerda em momentos anteriores e posteriores à instauração de um regime ditatorial. Em *Mão na Luva*, no entanto, há duas consciências tornando cenicamente presentes o passado recente (e não apenas a consciência solitária de Loman) – diante das consciências do público, provocadas pela linguagem do teatro épico.

Catorze anos depois da escrita de *A Morte...*, Arthur Miller escreveria outra peça com a qual também encontramos relação com *Mão na Luva*: *After the Fall* (1963), que estreou em Nova Iorque em 23 de janeiro de 1964 e que no Brasil foi traduzida e dirigida por Flávio Rangel. Sob o título *Depois da Queda*, a peça estreou em São Paulo

no mesmo ano, tendo Paulo Autran como o protagonista e Maria Della Costa como a intérprete de Maggie, principal personagem feminino¹⁴⁰.

Abordando mais uma vez o período macarthista¹⁴¹ (e agora, diretamente, sem alusões, como o fizera em *The Crucible* [*As Bruxas de Salem* – 1953]), citando o período da Depressão Americana (na infância do protagonista) e se reportando ao Holocausto¹⁴², Miller volta a explorar a consciência de um personagem por meio do “diálogo” que ele estabelece com seu passado. A forma com o que o faz, porém, é ainda mais radical, se aproximando, a nosso ver, das opções que Vianinha faria no texto de 1966.

É necessário que se diga que as possíveis relações com a vida pessoal de Arthur Miller, em especial o seu casamento com a atriz Marilyn Monroe (que estaria representada pela personagem Maggie), foram negadas pelo autor. Embora encontremos fortes evidências desta citação autobiográfica, concordamos com Miller quando diz que a peça “não é mais nem menos autobiográfica” que as outras que escrevera até então.¹⁴³ E entendemos que a importância do texto, como veremos a seguir, deve-se à sua qualidade como obra de ficção.

A peça, segundo a rubrica inicial, se passa “in the mind, thought, and memory”¹⁴⁴

¹⁴⁰ ALMEIDA, Hamilton. “Maria Della Costa e Paulo Autran - Depois da Queda”, in: *Revista O Cruzeiro*, 12/09/1964, pp. 28-31 e 33.

¹⁴¹ Período pós Segunda Guerra Mundial, em que o Senador Joseph McCarthy estabeleceu uma verdadeira política anticomunista, dentro do contexto da Guerra Fria. O meio artístico norte-americano sofreu com delações e consequentes prisões motivadas por filiação, ou mesmo simpatia, às ideologias chamadas de esquerda.

¹⁴² Nome pelo qual ficou conhecido o extermínio de judeus pelo governo nazista de Hitler, durante a Segunda Guerra Mundial.

¹⁴³ MILLER, Arthur. “Autor fala da obra”, in: *Revista O Cruzeiro*, 12/09/1964, p. 33.

¹⁴⁴ “na mente, no pensamento e na memória” (em tradução livre da autora, assim como se dará nas traduções seguintes).

de Quentin, um advogado. Dirigindo-se a *Listener* (Ouvinte – sobre o qual, em um texto de apresentação da peça, Miller diria que, se para alguns seria um psicanalista e para outros, Deus, era somente o próprio Quentin¹⁴⁵), que não aparece (e a quem se dirige como se estivesse além da ribalta), o protagonista repensa seus relacionamentos familiares, amorosos e com amigos.

Suas culpas e incapacidades de relacionamento vêm à tona por meio do aparecimento de cada um dos personagens de que ele fala; há a repetição dos diálogos do passado, entremeados por seus comentários e apartes ao Ouvinte. Por vezes, há cenas paralelas, em que diferentes momentos do passado podem ser vistos ao mesmo tempo; há também cenas recorrentes, que ao retornar ganham novos sentidos, de acordo com o “diálogo” que é possível fazer entre elas e o contexto em que aparecem (por exemplo, uma cena da infância de Quentin, em que a mãe aparece à porta do banheiro no qual ele se trancara)¹⁴⁶.

Sabemos que Vianinha assistiu à montagem brasileira e gostou muito, por conta da menção que faz, em trecho de artigo¹⁴⁷ que citamos no Capítulo I deste trabalho. Em outro trecho, escrito à mão, do mesmo artigo (que é considerado apenas um rascunho do autor, provavelmente escrito em 1966 ou 1967 – segundo Fernando Peixoto¹⁴⁸) ele escreveria:

[...] No caso do Brasil – (o subdesenvolvimento me parece que ensanduícha tudo) – os velhos e os novos comportamentos coexistem

¹⁴⁵ MILLER, Arthur. Op. Cit, p. 33.

¹⁴⁶ MILLER, Arthur. *After the Fall*. New York: Penguin Books, 1992, pp. 76, 111.

¹⁴⁷ VIANNA FILHO, Oduvaldo. “A questão do autor nacional” in: PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha – Teatro, Televisão, Política*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1983, 1ª ed., p.111. A citação está na página 27 desta dissertação.

¹⁴⁸ Ibidem, p. 118.

na mesma pessoa (*palavras riscadas*).

Miller – e o futuro: o que poderá ser – o que deixará de ser a cada momento.

É preciso checar isso com muito cuidado para sabermos aproveitar tudo, criarmos uma astúcia de existir – fundamental para um país subdesenvolvido – atacar com toda força o nosso subdesenvolvimento, sem preceitos moralistas.[...] [grifo nosso]¹⁴⁹

Mesmo levando em conta a precariedade desta referência (palavras rascunhadas e de difícil identificação, segundo Peixoto), chamou-nos a atenção a possível alusão a Arthur Miller, e ao tema do “futuro” – pois tanto o personagem Quentin, de *After the Fall*, quanto Ela/Sílvia, de *Mão na Luva*, manifestam-se a esse respeito.

Na peça norte-americana, o protagonista tem a seguinte fala, após uma discussão com sua mulher em que os temas são a culpa e a perda da confiança nas relações entre as pessoas :

How few the days are that hold the mind in place; like a tapestry hung on four or five hooks. Especially the day you stop becoming; the day you merely are. I suppose it's when the principles dissolve, and instead of the general gray of what ought to be you begin to see what is. Even the bench by the park seems alive, having held so many actual men. The word 'now' is like a bomb through the window, and it ticks¹⁵⁰.

À incerteza de Quentin sobre aquilo que pensa ou sente, e sobre o que sabe dos outros seres humanos com quem se relaciona, é contraposta a imperatividade do tempo presente, com sua concretude e (aparente) objetividade. Notamos que esta fala é exatamente precedente ao encontro de Quentin com Maggie, que personificará a urgência

¹⁴⁹ Ibidem, p. 117.

¹⁵⁰ MILLER, Arthur. *After the Fall*. New York: Penguin Books, 1992, p. 42. “Quão poucos são os dias que mantêm a mente no lugar; como uma tapeçaria pendurada em quatro ou cinco ganchos. Especialmente o dia em que você para de se tornar; o dia em que você meramente é. Eu suponho que é quando os princípios se dissolvem, e ao invés do cinza geral do que deveria ser, você começa a ver o que é. Até o banco no parque parece vivo, tendo abrigado tanto homens reais. A palavra ‘agora’ é como uma bomba através da janela, e ela faz tique-taque”.

de uma “bomba prestes a explodir” (como a imagem na fala citada acima), versus a eterna procrastinação de um mundo ideal, na qual Quentin se vê enredado.

Algumas cenas à frente, acompanhamos os seguintes diálogos do protagonista com sua (então) esposa, Maggie:

[...]

Quentin, *with awareness, astonishment*: You know? There’s one word written on your forehead.

Maggie: What?

Quentin: “Now”.

Maggie: But what else is there?

Quentin: A future. And I’ve been carrying it around all my life, like a vase that must never be dropped. So you can’t ever touch anybody, you see?

[...] ¹⁵¹

[...]

Maggie: Used to say, I have one word written on my forehead. Why can’t it be beautiful now? I get all the money next year.

Quentin: But you owe almost all of it –

Maggie: Don’t hold the future like a vase – touch now, touch me! I’m here, and it’s now!

[...] ¹⁵²

Em *Mão na Luva*, temos o seguinte diálogo entre Ele e Ela, no qual eles comentam a opinião do amigo Portela sobre o protagonista da peça:

[...]

¹⁵¹ Ibidem, p. 78. “[...]Quentin, *com consciência, espanto*: Sabe? Há uma palavra escrita na sua testa. / Maggie: O quê?/ Quentin: “Agora”/ Maggie: Mas o que mais há?/ Quentin: Um futuro. E eu o carreguei por toda a minha vida, como um vaso que nunca deve ser derrubado. Então você nunca pode tocar ninguém, entende? [...]”.

¹⁵² Ibidem, p. 90. “[...] Maggie: Costumava dizer, eu tenho uma palavra escrita na testa. Por que ela [a casa] não pode ser linda agora? Eu consigo todo o dinheiro no ano que vem./ Quentin: Mas você deve quase tudo - / Maggie: Não segure o futuro como um vaso – toque agora, me toque! Eu estou aqui, e é agora! [...]”.

Ele – Não entendi.

Ela – Isso... (*Tempo longo*)...que a felicidade não é ser feliz, é querer ser feliz... então eles cobriram cinquenta quilômetros com bambu, acho que é isso que ele achava de você, me disse que você era a pessoa mais inteligente que ele conheceu e mais com talento pra ser inteligente, é sim, que ele era só mais expedito: “estou sempre preparado e matulão”, ele dizia, “dou sempre um jeito que amanhã eu vou caber no jeito que ele vier, venho com ele siamês” – *que você, não, que você queria hoje só, e devagar assim devagar a gente começa a não gostar do futuro, não quer o dia seguinte, pânico do dia seguinte, de dormir...que você viajava no banco que senta de costas... (Um longo tempo)*

[...] [grifo nosso]¹⁵³

Acreditamos que, assim como Quentin, o Lúcio desta peça evita o Futuro – pois se aquele o vê como um vaso carregado com cuidado, idealizando as realizações e os objetivos desejados, este viaja “no banco que senta de costas”, como alguém que só se preocupa com o Presente, que foge da visão do que está por vir, que é imediatista em suas escolhas.

Vianinha talvez estivesse, no rascunho de artigo citado, exemplificando um personagem (Quentin) que carrega “os velhos e os novos comportamentos” em si – que se vê acuado entre o que gostaria de ser e o que consegue, de fato, realizar. O personagem Ele/Lúcio Paulo Freitas, como Maggie, também possui a palavra “agora” como seu lema – mas apenas como o tempo da fruição instantânea, não o da concretização dos ideais imaginados para o futuro.

Em outros momentos de *Mão na Luva*, é possível encontrar semelhanças com algumas situações de *After the Fall*, como se Vianinha houvesse incluído cenas-“citações” da peça do autor americano. As duas cenas reproduzidas a seguir, com Quentin e Louise, e com Quentin e Maggie, respectivamente, poderiam ter inspirado uma

¹⁵³ VIANNA FILHO, Oduvaldo. “Mão na Luva”, in: MICHALSKI, Yan (sel) *O Melhor Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Global, 1984., p. 145.

das cenas do final da peça de Vianna Filho, a qual veremos imediatamente na sequência destas.

Na primeira delas, Quentin conversa com sua primeira esposa, ao se dar conta de que esquecera um importante compromisso: a reunião em que se decidirá seu destino profissional, já que ele defende o amigo Lou perante o Comitê de Atividades Antiamericanas – e Max (amigo de ambos e chefe dele no escritório) é o responsável pela convocação do primeiro. Como um reforço à caracterização da covardia de Quentin, o autor dedica várias réplicas à lembrança de um número de telefone, que talvez ilustre o jogo de poder presente no relacionamento dos personagens:

[...]

Quentin: My God, I – How could I do that? What’s his home number?

Louise: The book is in the bedroom.

Quentin: [...] What’s Max’s number, Murray Hill 3... what is it?

Louise: The book is next to the bed.

Quentin: You remember it Murray Hill 3, something.

Louise: It’s in the book.

Pause. He looks at her, puzzled.

I’m not the keeper of your phone numbers. You can remember them just as well as I. [...]

Quentin: [...] *Remembering the number, he goes to the phone.* I’ve got it – Murray Hill 3...

She watches him go to the phone. He picks it up, dials one digit. And much against her will...

Louise: That’s the old number.

Quentin: Murray Hill 3-4598.

Louise: It’s been changed. *A moment.* Cortland 7-7098.

Quentin – *she is not facing him; he senses what he thinks is victory:*

Thanks. [...]¹⁵⁴

¹⁵⁴ MILLER, Arthur. *After the Fall*. New York: Penguin Books, 1992., pp. 53-54. “Quentin: Meu

Tempos depois, há a seguinte cena de Quentin com Maggie (com quem ele é então casado), que é viciada em pílulas para dormir; ela segura um vidro delas, mas é impedida de tomá-las, violentamente:

[...]

Quentin: Drop them, you bitch! You won't kill me!

She holds on, and suddenly, clearly, he lunges for her throat and lifts her with his grip.

[...]

Quentin springs away from Maggie, who falls back to the floor, his hands open and in air.

[...]

*Maggie gets to her hands and knees, gasping.[...]*¹⁵⁵

Entendemos que, talvez, haja correspondência entre estas últimas cenas citadas de *After the Fall* e uma cena do final do Segundo Ato de *Mão na Luva*. Anteriormente, Ele esmurrara um móvel, até machucar a mão, que Ela ajudou a enfaixar. Neste momento, Ela acaba de lhe confessar que também fora amante de Bandeira Pessoa, patrão dele:

[...] *(Ele, com uma violência inaudita, vai no pescoço dela. Só com a mão boa. Aperta, violento. Ela não esboça um gesto de defesa,*

Deus, eu – Como eu pude fazer isto? Como é o número da casa dele?/ Louise: O livro está no quarto./ Quentin: [...] Qual é o número do Max? Murray Hill 3... como é?/ Louise: O livro está ao lado da cama./ Quentin: Você se lembra, Murray Hill 3, alguma coisa./ Louise: Está no livro. *Pausa. Ele olha para ela, confuso.* Eu não sou a encarregada dos seus números de telefone. Você pode lembrar deles assim como eu./ Quentin: [...] *Lembrando do número, ele vai ao telefone. Lembrei – Murray Hill 3.../ Ela olha para ele indo ao telefone. Ele pega o fone, discar um dígito. E muito contra sua vontade.../ Louise: Este é o número antigo./ Quentin: Murray Hill 3-4598./ Louise: Mudou. Um momento. Cortland 7-7098./ Quentin – ela não olha para ele; **ele sente o que pensa ser vitória:** Obrigado. [...]*” [grifo nosso].

¹⁵⁵ Ibidem, p. 111. “[...] Quentin: Larga elas, sua puta! Você não vai me matar!/ *Ela as segura, e de repente, claramente, ele investe na garganta dela e a levanta com um aperto. [...]/ Quentin salta para longe de Maggie, que cai de volta ao chão, as mãos dele abertas e no ar./ [...]/ Maggie se apoia em suas mãos e em seus joelhos, arfando.[...]*”.

aterrada. Ele aperta, aperta. Larga. Ela cai num canto, sufocada, semi-gemendo, ganindo. Ele se larga numa poltrona. Fixo. Estático. Um tempo imenso. Ela se recupera lentamente. Lenta, pega a valise e lentamente sai. Ele fica parado na mesma posição. Um tempo imenso. Olha sua mão enfaixada. Examina-a cuidadosamente.)

Ele - ...será que quebrou?...melhor fazer uma compressa, não é?...radiografia... é... vou no Serzedelo...só chega meio-dia... deve estar quebrado isso, olha...Serzedelo só chega meio-dia terças e quintas, amanhã é terça?... melhor você telefonar pra casa dele... vai te falar da Associação Médica ...só fala disso, lembra? ...acho que quebrou mesmo...Vai, como é o telefone dele? 36... 3435...não... três cinco... três sete?...eu sei de cor...você sabe... 36-3735. 36-3735. Perfeito. Como é? 36-3735. Perfeito. 36-3735. Perfeito. 36-3735. Perfeito. (Pára. Longa pausa. Black-out. Um tempo. [...])¹⁵⁶

O gesto do personagem, uma tentativa de sufocamento, é bastante parecido com o de Quentin, embora sem o atenuante deste, que inicialmente lutava para tentar evitar a ingestão excessiva das pílulas, por Maggie. Diferentemente, também, Ele não demonstra arrependimento, nem tenta ajudar a vítima de sua agressão.

Em oposição à atitude de Maggie, Ela consegue sair da casa, logo após essa última demonstração de violência, e Ele fica sozinho, tendo que lembrar um número de telefone sem a ajuda dela – embora o comportamento de buscá-la e de contar com a memória dela permaneça, pois ele “conversa” com a mulher, mesmo estando sozinho. Vale lembrar que no início do Segundo Ato, em cena do passado, a personagem feminina apontara para a própria cabeça e definira: “Agenda”.¹⁵⁷

Acreditamos que esta interpretação comparativa entre as peças (mesmo que *After the Fall* não tenha sido uma influência de fato sobre *Mão na Luva*) pode ser estabelecida porque baseada na leitura que fazemos do personagem Quentin.

Tanto quanto Ele/Lúcio Paulo Freitas, Quentin titubeia diante de suas convicções;

¹⁵⁶ VIANNA FILHO, Oduvaldo. “Mão na Luva”, in: MICHALSKI, Yan (sel). *O Melhor Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Global, 1984., p. 159.

¹⁵⁷ Ibidem, p. 142.

e, de certa forma, também se consome perante as próprias falhas. Ambos questionam-se sobre o tempo presente, enquanto são “perseguidos” pelos fatos do passado – num confronto dentro de suas consciências, que lhes cobra coerência.

Ele/Lúcio, no entanto, parece mais rendido ao individualismo e talvez possua menos dúvidas do que Quentin – no lugar da expressão delas, Ele discursa de maneira ambígua, ora parecendo acreditar em seus valores (a fidelidade aos amigos e à ideologia comunista), ora reproduzindo os argumentos do patrão, afinados com o governo militar.

Ainda mais próxima de Vianinha, por conta de ser uma peça brasileira, a montagem de tempos elaborada por seu contemporâneo Jorge Andrade, será a de que trataremos a seguir. Ressaltamos que sua escrita se deu após a experiência de Miller, d’*A Morte...*, mas anteriormente à de *Depois da Queda*.

3.1.3 *A Moratória* (1955) – Jorge Andrade

Conforme vimos em citação da página 93 deste trabalho, em entrevista de 1960 Vianinha nomeara os autores nacionais de sua preferência.

Jorge Andrade (1922 – 1984) era um deles. Natural da cidade paulistana de Barretos, formou-se ator na primeira turma da Escola de Artes Dramáticas (EAD), onde também descobriu-se dramaturgo. Estreou profissionalmente como autor em 1955, com uma peça que logo foi considerada obra-prima do teatro brasileiro: *A Moratória*.

A peça contrapõe dois momentos de uma mesma família proprietária de terras do interior do estado de São Paulo – antes e depois de perderem seus bens e serem obrigados a rever valores, em meio à uma crise familiar. O autor propôs a divisão do

palco em dois espaços que representam a mesma sala de estar, com objetos repetidos, que facilitam a identificação do lugar – e objetos diferentes, que simbolizam a passagem do tempo e as mudanças sofridas por aquela família. As falas dos personagens é que determinam a alternância entre o tempo passado e o tempo presente da ação.

Como já foi citado no item anterior, o crítico Décio de Almeida Prado identificava no texto a influência direta de Miller, que também se debruçara sobre o conflito entre pai e filho, em *A Morte de um Caixeiro-Viajante*.¹⁵⁸

Igualmente o crítico compara tais peças, no prefácio da edição de *A Moratória* que estudamos, a partir do tratamento dado ao tempo:

[...] É provável, conforme observaram alguns críticos, que ‘A Moratória’ deva alguma coisa, neste sentido, à ‘Morte do Caixeiro-Viajante’ – mas apenas como inspiração, ponto de partida, não quanto às soluções alcançadas. Arthur Miller vale-se da memória, da reminiscência involuntária, como de um trampolim encarregado de trazer de volta à cena fragmentos do passado, banhados de subjetivismo. ‘A Moratória’, ao contrário, constrói-se objetivamente sobre dois planos – o passado e o presente – [...]¹⁵⁹

Já a professora e pesquisadora Elizabeth Azevedo estabeleceu uma interessante relação entre as obras de Vianna Filho e Andrade, e em particular, sobre as criadas entre 1964 e 1968. Em artigo publicado na Revista Cultura Vozes, ela identifica movimentos diferentes, porém aproximadores do trabalho dos autores naquele período: enquanto Andrade vai aos poucos tornando os temas de suas peças mais explicitamente políticos, Vianna Filho aprofunda-se nos conflitos existenciais de seus personagens e em suas relações familiares. O ponto em comum desta aproximação temática, aliás, seria o núcleo

¹⁵⁸ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 127.

¹⁵⁹ PRADO, Décio de Almeida. Prefácio, in: *A Moratória*. Rio de Janeiro: Agir, 1989, 10ª ed., pp. 13-14.

familiar, pois “É como se, através da família, Jorge tivesse descoberto o político, e Oduvaldo Vianna Filho, pelo político, acabasse voltando à família”.¹⁶⁰

Quanto a *Mão na Luva*, a pesquisadora encontra nela maiores relações com a obra *A Receita*, escrita em 1968. Ali, o autor paulista teria criado um personagem próximo a Ele/Lúcio Paulo, por possuir “O mesmo dilema – sobre o sentido da utilidade do intelectual ou sua forma de atuação frente à realidade do país”¹⁶¹.

Optamos, no entanto, por examinar mais atentamente as ligações entre a peça estudada de Vianinha e *A Moratória*, por entendermos que, sendo obra paradigmática para toda uma geração, pode ter, de fato, se constituído como uma influência para o autor carioca. E, assim como no caso das peças de Miller de que tratamos anteriormente, o recurso dos *flash-backs* são ponto de encontro fundamental entre as obras, tanto formal quanto tematicamente.

Os retornos no tempo pensados por Jorge Andrade estabelecem um “diálogo” com o passado, numa tentativa de compreender um momento histórico do país no qual houve grande crise e mudança de valores. Em *A Moratória*, acompanhamos a crise econômica e social causada pelo setor cafeeiro, decorrente da queda da bolsa de Nova Iorque (em 1929) e da Revolução de 1930, assim como em *Mão na Luva*, escrita 11 anos depois, ficamos diante do cenário brasileiro anterior e posterior ao golpe militar.

É, no entanto, outra a parcela da sociedade de que trata Andrade: a elite enriquecida pelo café, com seus traços aristocráticos e relação consanguínea com a posse das terras. Assim como na peça de Vianinha, também se tratava de uma relação de

¹⁶⁰ AZEVEDO, Elizabeth R. “Família e resistência política no espelho do teatro: Jorge Andrade e Oduvaldo Vianna Filho”, in: *Revista Cultura Vozes*, n. 4, ano 92, vol. 92, 1998, p. 159.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 169.

proximidade com o universo do tratado, pois que ele provinha, como seus personagens, de uma família proprietária de terras.

O jogo de alternância da ação entre os dois planos em que está separado o palco, previsto por Jorge Andrade nas rubricas, permite a comparação constante entre os tempos. O espectador, como diante de um quadro em que duas épocas estão representadas, tem facilitada a comparação entre o que já foi dito e o que se diz, naquela casa. A sequência das falas, por vezes, aproxima passado e presente por meio de repetições, de recorrências.

3.2 - Sobre o Tempo nas peças estudadas

É preciso dizer que apontar a relação entre as obras de Arthur Miller, Jorge Andrade e Vianinha não é um fato novo. O crítico Yan Michalski, responsável pela seleção dos textos da edição em que *Mão na Luva* foi publicada, inicia o prefácio do livro desta maneira:

Quando o então jovem dramaturgo Jorge Andrade, por ocasião de uma viagem de estudos à América do Norte, entrevistou-se com Arthur Miller e pediu-lhe conselhos para o futuro de sua carreira, ouviu do consagrado autor norte-americano mais ou menos a seguinte resposta: ‘Volte ao seu país, observe como o seu povo vive, como gostaria de viver, e escreva sobre a diferença’.

Esta mesma receita parece constituir um dos possíveis denominadores comuns entre as três peças de Oduvaldo Vianna Filho [*Rasga Coração*, *Papa Highirte*, *Mão na Luva*] reunidas neste volume.¹⁶²

Concordamos com o crítico, na identificação desta busca, comum aos três

¹⁶² MICHALSKI, Yan (sel.). Prefácio, in: *O Melhor Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Global, 1984, p. 5.

autores, por escrever peças em que a distância entre o ideal almejado e o real conseguido estivesse representada.

E gostaríamos também de apontar que, a despeito do contexto particular de criação de cada uma das peças tratadas neste capítulo – sem, é claro, menosprezá-los – há uma identidade maior a uni-las: a experimentação na representação de um determinado período no Tempo.

Segundo o pesquisador e teórico Jean-Pierre Ryngaert,

O espaço e o tempo são dois elementos historicamente fundadores da representação teatral que se desenrola sempre ‘aqui e agora’ (espaço e tempo da representação) para falar, geralmente, de um ‘alhures, outrora’ (espaço e tempo da ficção). Todas as variações são possíveis a partir dessa figura.¹⁶³

Intrinsecamente ligada ao fazer teatral, portanto, a escolha do modo de caracterização de tais instâncias é tarefa de qualquer dramaturgo, mas passou a ter maior relevância a partir do estabelecimento do Teatro Épico, por E. Piscator e B. Brecht - ganhando ainda maior fôlego na metade do século XX, com a busca pela representação do tempo fragmentado da contemporaneidade. Vejamos quais teriam sido as opções de estabelecimento do tempo em cena, dos autores que vimos, nas peças citadas.

Resgatando as memórias dos personagens e destacando-as dentro de um determinado tempo histórico, os autores parecem ter buscado uma forma que contemplasse a passagem do tempo como História e como duração – ou seja, percurso de um momento a outro.

A comédia de Oduvaldo (pai) se utiliza do *flash-back* de maneira simples:

¹⁶³ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o Teatro Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 105.

personifica o Tempo como um homem velho, apresenta um calendário cujas páginas voltam ou avançam, indicando as datas (e até as horas) exatas em que se passa cada cena. Bastante colados à linguagem cinematográfica, tais recursos ganham em comicidade ao ter um personagem caricato (Catão) como narrador – e São Pedro e Belzebu como ouvintes – mas são ferramentas auxiliares para que um fato seja contado, tal qual teria acontecido.

Trata-se, portanto, da representação de um Tempo estritamente preso à cronologia, em cujo trânsito nos sentimos acomodados em trilho fixo – por onde um vagão pode retroceder ou avançar, mas que fatalmente acabará por nos levar à próxima estação.

Arthur Miller explora duas formas distintas de lidar com os *flash-backs*, nas obras de que tratamos aqui. Em *A Morte de um Caixeiro-Viajante*, como foi analisado por Peter Szondi, o deslocar-se para o passado é claramente a atualização das memórias de William Loman (quando o personagem revive situações pessoais e familiares).

Paralelamente a estas cenas do passado, há os delírios que geram “diálogos” imaginários, com pessoas que já morreram ou que não estão presentes. A presença cada vez maior dos delírios junto às memórias de Willy expõe a fragilidade do personagem, responsável pela mistura dos tempos. Estamos, então, diante de um Tempo que seria formado por momentos suspensos no fluxo dos acontecimentos, e que não obedecem à ordem cronológica, mas sim, à uma memória conduzida pelos afetos do protagonista.

Já em *After the Fall*, Miller propõe um personagem que dialoga com alguém (Ouvinte) sobre momentos, pessoas, atitudes e sentimentos do seu passado. Apesar da emoção estar em todas as falas de Quentin, vemos a representação de um Tempo

totalmente conduzida pela razão – não à toa, o autor definiu a peça como “um julgamento”¹⁶⁴. Ao reviver fatos do passado, o personagem é capaz de interromper a ação para comentá-la – e, inclusive, para comentar a própria “montagem” das situações de sua vida, conforme ela vai se fazendo (por várias vezes ele se pergunta o porquê de tais imagens aparecerem ao lado de outras, com as quais não vê relação direta). Vemos um Tempo que, apesar de racional, “não passa”, como parece ser o tempo do inconsciente de uma pessoa (capaz de produzir sonhos em que a instância do tempo aparentemente não existe).

A Moratória nos traz o Tempo como intervalo entre dois momentos muito específicos; como que resultante de constantes operações mentais do público, que subtrai, soma, muda os termos de lugar e tem distância para perceber que está diante de uma equação sem solução – a qual, se houvesse, estaria ancorada nos princípios da História, e não da Matemática.

Finalmente, em *Mão na Luva*, percebemos o Tempo como reminiscência (nas lembranças e confissões dos personagens, impregnadas de subjetividade) e como processo racional (nos comentários distanciados, nos apartes e na própria montagem das cenas, fruto de um trabalho pleno de objetividade).

Os personagens parecem mover-se ao redor do assunto “Tempo”, tratando dele em seus diálogos, calculando distâncias entre datas do passado e até usando-o como moeda de barganha¹⁶⁵. O uso sistemático (e a repetição) de *flash-backs* procura dar forma

¹⁶⁴ MILLER, Arthur. “Autor fala da obra”, in: *Revista O Cruzeiro*, 12/09/1964, p. 33.

¹⁶⁵ “**Ele** – Está bem, está bem, me dá um ano? um ano? seis meses, hein? Juro, pego esse cargo e toma lá dá cá, fico independente, juro, seis meses, me dá? Toma lá, dá cá com eles todos e saio dessa revista, de tudo,... seis meses? [...]...pelo amor de Deus, estou pedindo seis meses, que são seis meses?[...]”, in: VIANNA FILHO, Oduvaldo. “Mão na Luva”, in: MICHALSKI, Yan (sel) *O Melhor Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Global, 1984, p. 156.

às lembranças (por vezes, involuntárias) de momentos do passado que insistem em se fazer presentes.

De maneira similar, os *flash-backs* sonoros (de falas recém-ditas ou do início do relacionamento) assemelham-se a lembranças, mas também podem ser entendidos como parte da trilha sonora do espetáculo imaginado por Vianinha. Ressaltamos, deste modo, a importância das músicas e desta “trilha sonora de falas”, que perpassa várias cenas da peça, por ser a música (assim com a dança) uma das linguagens artísticas mais vinculadas intimamente ao tempo. Não à toa, as duas montagens que consideramos as mais relevantes, do texto, buscaram na dança os recursos para toda a movimentação dos atores¹⁶⁶.

Pois é como se a música e a dança ali estivessem pela imperatividade de seus ritmos - como metrônimos a controlar o tempo da história daquele casal e da História deste país.

¹⁶⁶ Ver anexos com críticas das duas montagens e depoimento da atriz Isabella Lemos.

Conclusões

Gostaríamos de retomar, para estas considerações finais, a frase de Umberto Eco escolhida como epígrafe desta dissertação¹⁶⁷. Apesar de discordarmos do autor italiano quando considera “confortável” a presença de um texto (pois nada mais instigante e desestabilizador do que esta peça de Oduvaldo Vianna Filho), assumimos a opção por “nos agarrar” à peça, na tentativa de compreendê-la.

Desta forma, buscamos partir do texto e a ele sempre voltar para confirmar ou não nossas leituras. Acreditamos que com isso não incorremos no equívoco de realizar uma interpretação “des-historicizada” (o que, em se tratando de uma obra de Vianinha, seria um contrasenso), nem estritamente vinculada a uma metodologia que, porventura, nos impedisse de ler a peça sem conceitos pré-estabelecidos.

Assim, no Capítulo I, pudemos traçar um panorama sobre o ano de 1966, no qual o autor escreveu a peça. A situação profissional que Vianinha vivia, então, foi recuperada – uma época em que a área cultural se agitava com novas tendências estéticas: novos dramaturgos e novos modos de se pensar a cena teatral. Dentre tantas opções, destacamos aquela que nos pareceu a intenção do autor, com o texto em questão: encontrar “a justa relação entre o particular e o geral”.

Aprofundamos nossa análise na percepção de que a peça traz elementos bastante factuais sobre a situação da imprensa brasileira, que ganhava fôlego empresarial ao

¹⁶⁷ “Entre a história misteriosa de uma produção textual e o curso incontrolável de suas interpretações futuras, o texto enquanto tal representa uma presença confortável, o ponto ao qual nos agarramos”, in: ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. Martins Fontes, São Paulo: 2001, tradução MF, 1ª edição, 3ª tiragem, p. 104.

mesmo tempo em que abrigava muitos comunistas em suas redações. O embate entre as forças de cooptação ideológica e as de resistência a ela, como pudemos demonstrar, mobiliza os personagens desta e de outras peças do autor, assim como os de obras de outros criadores do período, como o filme *O Desafio*. Observamos, também, que os nove anos de casamento dos personagens da peça correspondem ao período da carreira de dramaturgo de Vianinha – mais um indício de que a peça busca repensar uma época - no caso, ligada à vida pessoal do autor, e à história do Teatro Brasileiro, instâncias intrinsecamente ligadas por conta da atuação dele no Teatro de Arena e nos CPC's.

No Capítulo II, analisamos a experimentação do autor ao redor da representação teatral do tempo (um motivo/tema/forma ao qual retornaria em outras peças), por meio da presença dos gêneros épico e lírico, junto ao dramático. Deste modo, localizamos no texto as rubricas e falas que mais expressivamente se utilizaram destes outros “modos”; tanto do Lírico (com a infiltração de monólogos, confissões, a reatualização de sentimentos e de atitudes), quanto do Épico (com a inserção de comentários, apartes, interrupções de ações).

Além disso, pesquisamos a presença, na peça, de canções criadas por compositores eruditos, em diálogo com a cultura popular, compreendendo melhor o significado de tais referências culturais na época, para uma intelectualidade jovem e que vivenciara (como participante ou não) as ações dos CPC's (Centro Popular de Cultura).

Acreditamos, devido à atmosfera de “arrebatamento”, de “paixão” e de “lirismo desenfreado” com que a crítica percebeu a peça, que o tom lírico tenha sido um objetivo final do autor. Partilhamos desta percepção e também conjecturamos que o autor parecia compreender os relacionamentos amorosos não só pelos conflitos e impossibilidades,

mas pelo que de poético existe neles. A partir de tais reflexões, pensamos ter analisado suficientemente os expedientes utilizados pelo autor para alcançar tal atmosfera lírica.

E ao mapearmos, no Capítulo III, a relação entre *Mão na Luva* e obras dramáticas anteriores a ela, com um olhar para o modo de tratamento dado ao Tempo, buscamos contribuir para a ampliação do espectro com o qual se costuma ler o autor, algumas vezes acusado (pejorativamente) de ter escrito peças “datadas”. Tributário do talento para as inovações dramáticas de Oduvaldo Vianna (pai), Vianinha demonstrou-se claramente afinado com experiências de linguagem como as de Jorge Andrade e Arthur Miller, acerca do manejo do tempo na estrutura de uma peça; além, é claro, das afinidades que os ligavam tematicamente (as relações entre pai e filho, personagens em conflito entre o que desejam e o que conseguem – e as razões históricas para tais “fracassos”).

A propósito, gostaríamos de observar que o estudo da estrutura temporal no teatro mereceria maior profundidade de análise; e que não nos foi possível dar conta do referencial teórico que o assunto “Tempo” abrange. As várias acepções do termo, e as múltiplas linhas de pesquisa sobre o tema, que a História e a Filosofia (paralelamente às Artes Cênicas) nos apresentam, dão uma pista de quão mais abrangente poderia ter sido nosso olhar. Entendemos, porém, que o deparar-se com os limites do pesquisador também faz parte da pesquisa. Com a convicção de que voltaremos a abordar esta questão numa pesquisa futura (pois somos escolhidos pelos temas, e não o contrário), deixamos aqui este *mea culpa*.

Apesar desta observação, e tendo em vista tudo quanto buscamos demonstrar, consideramos *Mão na Luva* (ou *Corpo a Corpo*, 1966) um dos textos dramáticos brasileiros mais relevantes da década de 1960, por suas ousadias formal e temática.

Bibliografia

ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1960. 1ª edição, 2ª impressão.

ARAÚJO, Alceu Maynard; JÚNIOR, Aricó. *Cem Melodias Folclóricas – Documentário musical nordestino*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poetica, 1993, 2ª ed.

BARTHES, Roland. *Escritos sobre Teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BERGSON, Henri. *O Riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

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

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, 2ª ed., 2ª impressão.

CANDIDO, Antonio. “A culpa dos reis: mando e transgressão no Ricardo II”, in: NOVAES, Adauto (org.). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 2001, 10ª edição.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. *Panorama do Rio Vermelho – Ensaio sobre o teatro americano moderno*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

_____. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.

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

ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. Tradução MF. São Paulo: Martins Fontes, 2001, 1ª edição, 3ª tiragem.

_____. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *Manifesto do Partido Comunista*. [? URSS]: Edições Progresso, 1987.

FARIA, João Roberto, GUINSBURG, Jacob, LIMA, Mariangela Alves de. (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006, 1ª ed.

GASPARI, Elio. *A Ditadura Envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *A Ditadura Escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GORENDER, Jacob. *Combate nas Trevas*. São Paulo: Ática, 1987, 2ª ed.

- GUIMARÃES, Carmelinda. *Um ato de resistência: o teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: MG Associados, 1984.
- JAMESON, Fredric. *O método Brecht*. Tradução: Maria Sílvia Betti; revisão técnica: Iná Camargo Costa. Petrópolis: Vozes, 1999.
- MAIAKÓVSKI, Vladimir. *Poemas*. Tradução: Augusto e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2003, 7ª ed.
- MARQUES, Pedro. *Olegário Mariano: o clichê nacionalista e a invenção das cigarras*. Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp. Campinas, 2007.
- MICHALSKI, Yan (seleção). *O Melhor Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Global, 1984. (Prefácio).
- MORAES, Dênis de. *Vianinha, cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- MOSTAÇO, Edelcio. “Rasga Coração, Fígado, Cérebro”, in *O Espetáculo Autoritário: pontos, riscos, fragmentos críticos*. São Paulo: Proposta Editorial, 1983.
- PATRIOTA, Rosângela. *A crítica de um teatro crítico*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1999.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005, 2ª edição, 1ª reimpressão.
- PEIXOTO, Fernando. (org.). *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989.
- _____. (sel., org. e notas). *Vianinha – Teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000, 1ª ed.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004, 4ª ed.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Porto: Campo das Letras Editores, 2002.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da Vida Privada no Brasil, vol. 4 – Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia da Letras, 2010.
- SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SOUZA, Miliandre Garcia de. *Do teatro militante à música engajada A experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007, 1ª ed.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo, Cosac&Naify, 2001.

TODOROV, Tzevetan. *Estruturalismo e Poética*. São Paulo: Cultrix, 1971.

UBERSFELD, Anne. *Para Ler o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VIANNA, Oduvaldo. *Comédias* (edição preparada por Wagner Martins Madeira). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008, Coleção Dramaturgos do Brasil, vol. XIX.

Textos teatrais

ANDRADE, Jorge. *A Moratória*. Rio de Janeiro: Agir, 1989, 10ª ed.

COSTA, Armando; PONTES, Paulo; VIANNA FILHO, Oduvaldo. “Dura Lex, Sed Lex, No Cabelo, Só Gumex” (1967). Cópia xerocopiada, 100 p. Biblioteca Jenny Klabin Segall.

GULLAR, Ferreira; VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar, o Bicho Come*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

MILLER, Arthur. *A Morte do Caixeiro Viajante* (Trad. Flávio Rangel). São Paulo: Abril Cultural, 1976.

_____. *After the Fall*. New York: Penguin Books, 1992.

_____. *Death of a Salesman*. London: Penguin Books, 2000.

VIANNA, Oduvaldo. “Amor”, in: MADEIRA, Wagner Martins (sel.). *Comédias – Oduvaldo Vianna*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. “A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar” (1961). Cópia xerocopiada, 55 p. Biblioteca do Centro Cultural São Paulo.

_____. “Allegro Desbundaccio – Se o Martins Penna Fosse Vivo”. Cópia digitada, 59 p., gentilmente cedida pela Prof. Dra. Rosangela Patriota.

_____. “Auto dos Noventa e Nove Por Cento”. Cópia xerocopiada, 32 p.

_____. “Brasil, Versão Brasileira”. Cópia xerocopiada, 66 p.

_____. “Corpo a Corpo” (1970). Cópia xerocopiada, 21 p. Biblioteca Jenny Klabin Segall.

_____. “Chapetuba Futebol Clube”(1958). Cópia xerocopiada, 115 p. Biblioteca do Centro Cultural São Paulo.

_____. “Mão na Luva” (1966), in MICHALSKY, Yan (sel.) *O Melhor Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Global Editorial, 1984.

_____. “Moço em Estado de Sítio” (1965), in Revista de Teatro da SBAT n. 489.

_____. *Nossa Vida em Família*. São Paulo: Geprom Editora, 1972.

_____. “Papa Highirte”, in *O Melhor Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Global Editorial, 1984.

_____. “Rasga Coração”, in *O Melhor Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Global Editorial, 1984.

Artigos de revistas e jornais

AZEVEDO, Elizabeth Ribeiro. “Família e resistência política no espelho do teatro: Jorge Andrade e Oduvaldo Vianna Filho” in: *Revista Cultura Vozes*, número 4, ano 92, vol. 92. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

BETTI, Maria Silvia. “Apontamentos sobre ‘Prólogo inédito Rasga Coração (fragmentos)’ de Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974)”, in *Revista Literatura e Sociedade n. 8 – Contemporânea*. São Paulo: Nankin Ed./ Depto. de Teoria Literária e Literatura Comparada, 2005.

_____. “A atualidade de Vianinha: reflexões a partir de *O método Brecht*, de Fredric Jameson” in: *ArtCultura – Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia*, volume 7, número 11, 2005. (UFU/MG).

Dyonisos n. 24 – Especial: Teatro de Arena. Rio de Janeiro: Funarte, 1978/2005.

FARIA, João Roberto. “Das emoções de *Mão na Luva* às ousadias de *Rasga Coração*, o melhor de Vianninha” (crítica sobre a primeira montagem de *Mão na Luva* e a publicação de peças selecionadas do autor), in: *Jornal da Tarde* de 14.01.85, p. 22.

GRESPLAN, Jorge. “A Dialética do Avesso” in *Revista Crítica Marxista* número 14. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

MERCADO, Antonio. Texto de apresentação do texto “Moço em Estado de Sítio”, in Revista de Teatro da SBAT n. 489.

RIBEIRO, Joana. “Mão na Luva – quando o teatro dançou. Uma preparação corporal de Klauss Vianna”, in Revista Urdimento, n. 6 – Novembro de 2004, pp. 91-101.

Sites da internet

Acervo “Família Vianna”:

<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/familia-vianna/oduvaldo-vianna-filho-filho-de-peixe-peixinho-e/> , acessado em 04/12/2010.

CONTIER, Arnaldo Daraya. “O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural” in: *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*. V. 1, Ano I, No 1 outubro/novembro/dezembro – 2004 - www.revistafenix.pro.br , acessado em 02/07/2009.

RAMOS, Alcides Freire. “Oduvaldo Vianna Filho e o Cinema Novo: apontamentos em torno de um debate estético-político”, in: *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, Outubro/Novembro/Dezembro de 2004 Ano I, Vol. I, n. 1, disponível em www.revistafenix.pro.br, acessado em 03/06/2007.

Letra de *Dança de Caboclo* (Hekel Tavares/Olegário Mariano?): <http://www.grude.ufmg.br/musica/cancaoBrasileira.nsf/vwCodObra/BARA-628SAL>, acessado em 02/04/2009.

Faixa musical *Dança de Caboclo* (gravada por Inezita Barroso em 1955), em formato mp3, encontrada no blog: <http://www.inezitabarroso.blogspot.com/>, acessado em 24/07/2009.

Gravação do espetáculo *Liberdade Liberdade* em arquivo mp3 disponível em:

http://rapidshare.com/#!download|333t|3|91655634|Liberdade_Liberdade_com_Paulo_Autran_Tereza_Rachel_e_Oduvaldo_Vianna_Filho_1965_.zip|92759 acessado em 10/03/2010.

Sobre Hekel Tavares:

http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=Hekel+Tavares&tabela=T_FORM_A&qde talhe=art , acessado em 25/06/2009.

<http://www.spcarnaval.com.br/personalidades.php?perso=25> acessado em 15/06/2009.

Letra (Manuel Bandeira) do segundo movimento das *Bachianas Brasileiras* número 5: <http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0308/0554.html> acessado em 20/07/2009.

Informação sobre o filme *Johnny Belinda*: www.65anosdecinema.pro.br/Belinda.htm acessado em 26/12/2008

Verbetes “Bittencourt Sampaio”, disponível em www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?nome=Bittencourt+Sampaio&tabela=T_FORM_A , acessado em 25/09/2009.

Outras fontes de pesquisa

RYNGAERT, Jean-Pierre. “Para um trabalho sobre os diálogos”. Tradução Maria Lúcia Pupo. Material de apoio didático em cópia xerocopiada, 2008.

WHITEHOUSE, Richard. Encarte do CD “Villa Lobos – Bachianas Brasileiras (No. 4, 5e 6) Vol. 2”. Gravação com interpretações de Rosana Lamosa, Kenneth Schermerhorn e da Nashville Symphony Orchestra. Selo Naxos, 2005.

Dicionário Grove de Música: edição concisa. Stanley Sadie (Ed.), Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

ANEXO I

Cópia da peça, com destaques para fins de pesquisa

Mão na Luva (ou Corpo a corpo, 1966)

de Oduvaldo Vianna Filho

Personagens

Ele

Ela

PRIMEIRO ATO

(Abre o pano. Os dois estão sentados, separados, cansados. Talvez ela tenha chorado. Um apartamento bem montado. Janela no fundo. Silêncio longo)

Ele – Quer dizer que você vai embora mesmo, assim? *(Tempo. Ela faz que sim)* Está certo. Deve ser talvez melhor, quem sabe. *(Pausa)* Ontem tudo não estava bem? *(Pausa)* Nove anos... Por que mesmo? *(Pausa)*

Ela – A gente não anda assim longe assim?... Me sinto mal, preciso pros dois.

Ele – É. *(Pausa)* Vai pra casa da tua mãe?

Ela – Um tempo, com as crianças. É.

Ele – Vejo elas no domingo?

Ela – É, quando puder, de noite passa lá...

Ele – Claro. A babá?

Ela – Ela vai. *(Tempo)*

Ele – Tenho de acordar cedo...

Ela – Só se tem de acordar cedo quando está esse frio. *(Tempo)*

Ele – Julho... julho de sessenta e seis...

Ela – Julho. *(Tempo)* Agosto... setembro... outubro...

Ele – *(Tempo)* Novembro... dezembro... Feliz Natal. *(Semi-sorriem)*

Ela – Pra você também. *(Tempo)* Onde a gente passou o Natal?

Ele – Qual?

Ela – Qualquer um...

Ele – Não passamos nenhum nas Antilhas...

Ela – Ih, é

Ele – Nem em Blumenau... Pearl Harbor... num estúdio da Paramount... Brest-Litovsk...

1(Reversão de luz. Flash-back)

Ela – Não é melhor você ir lá? Vem cá, vou com você, não conheço ninguém mas digo boa-noite, Feliz Natal, Feliz Natal, pronto, Feliz Natal...

Ele – Depois, depois vamos.

Ela – Já são três da manhã, que horas são? O eminente Bandeira Pessoa – não foi? – convidou só os eleitos da redação da revista, só você e mais quatro gênios, então? Eu aproveito e conheço um Bandeira Pessoa de perto, como vai?...

Ele – Niet, niet.

Ela – Por minha causa?

Ele – Ah, não! Está lá o Paulinho de Almeida que trabalha, é claro, em todos os lugares, é claro; Milton Képfer, Custodinho do Banco de Minas – ele se apresenta dizendo assim -, todos os mais sérios concorrentes ao prêmio de mordacidade do Rio de Janeiro. Vamos ficar por aqui mesmo. Como Cristo – na rua. *(Anda com Ela. Como se falasse com outra pessoa:)* Boa noite. Feliz Natal. Conhece aqui minha futura mulher? *(Ela ri. Ele continua como se falasse com outra pessoa:)* Feliz Natal. Tem o prazer? *(Riem)*

Ela – *(Cumprimenta alguém)* Feliz Natal.

Os dois – *(Cumprimentando gente)* Feliz Natal. Feliz Natal. Feliz Natal.

(Reversão de luz. Tempo presente)

Ele – Em Nagasaki, não passamos nenhum Natal em Nagasaki, Disneylândia... Danúbio Azul... Granada... Botucatu... *(Longa pausa)*

Ela – Que horas você tem de acordar cedo?

Ele – A audiência é às oito. Sete, é. *(Pausa)*

Ela – Se fosse às oito e cinco, aí podia acordar às sete e cinco. *(Semi-sorriem. Ela se levanta. Anda a esmo)*

Ele – Não cabe recurso da sua decisão?

Ela – Não. *(Pausa. Ela continua andando)*

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

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

Ele – Acho que do joelho pra baixo tem que ser maior que a coxa daqui pra baixo... Onde é que eu li isso não sei, é a medida da Vênus. *(Pára junto dela. Mede palmos. Ela quieta)*

2(Reversão de luz. Flash-back. Ela está rindo muito, a saia levantada)

Ele – Por que a tua perna é bonita, hein? Oito meses de mistério que não descubro. Qual que é a lei áurea de perna...? Não pode terminar de repente, é isso. **1(No play-back, muito baixo, entram as falas dos dois: “julho, agosto, ...”, etc.)**

Ele – Você não é pintora, ei? Faça o favor de entender a perna de mulher.

Ela – *(Ri)* Do joelho aqui pra baixo tem que ser um pouco maior que a coxa. É a medida da Vênus de Milo. *(Ele mede palmos. Riem)*

(Reversão de luz. Tempo presente)

(Ele mede palmos. Ela de saia abaixada, sem risos)

3(Reversão de luz. Flash-back)

(Ele mede palmos. Ri. Riem. Beija a perna dela. Ela mantém a saia levantada)

(Reversão de luz. Tempo presente)

(Ele mede palmos, sem risos. A saia abaixada. Tempo. Sai o play-back)

Ele – Que foi?

Ela – Nada. *(Faz um carinho nele)* Eu é que falei da Vênus um dia...

(Semi-sorriem. Um tempo grande)

Ele – Não posso não.

Ela – Vai.

Ele – Não posso não, não posso não...

Ela - ...ficou decidido, já...

Ele - ...não posso não, não posso não...

Ela - ...pode sim... *(Ele a enlaça. Beija-a forte. Se beijam)*

Ele – Juro, estou sabendo disso agora, que não vou agüentar...

Ela - ...também não, também não...

Ele - ...vem...

Ela - ...não...

Ele - ...vem...

4(Reversão de luz. Flash-back)

Ela – Vem.

Ele – Vem. Aqui na praia, aqui.

Ela - ...louco, seu.

Ele – Na praia, aqui.

Ela – Se aparece alguém e ...

Ele – Deve rezar – é, ajoelha e reza. Vem.

Ela – Vem. Vem.

(Reversão de luz. Tempo presente)

Ele - ...vem...

Ela - ...não...

Ele - ...vem...

Ela - ...por favor assim não, favor. *(Ele procura arrastá-la)* Não faz, larga, larga, pelo amor de – larga.
(Ele larga. Longa pausa)

Ele – Não vai. Sem mim não vai conseguir viver, você! *(Pausa)* Tenho de acordar cedo amanhã. *(Sai. Um tempo grande. Volta. Senta-se. Ri. Tempo)* Ah, meu... que coisa ridícula. Nossa. *(Ri muito. Tempo grande)* Está na moda começar vida nova, então? Antes era segurança, agora é a felicidade que está na moda?*(Pausa longa)* O Paulinho de Almeida vai subir sábado com a gente pro sítio, trouxe umas gravuras pra você da Europa, diz que lindas, vai subir sábado com a gente e pediu...

Ela – Por favor. *(Longa pausa)*

2(Baixo entra o play-back do “Vem, Vem” na praia)

Ele – Me diz por quê.

Ela – Já disse. Não quero mais viver com você.

Ele – “Não estou bem, não vale a pena mais”, não é justo, e só isso você fala – tem de explicar, depois de nove anos você olha pra minha cara e diz de repente que vai embora, “não estou bem, não vale a pena mais”, quem fica com os filhos...

Ela - ...não é de repente...

Ele – ...de repente, de repente – assim não – de repente, ontem você passou o dia procurando rede nova pra levar pro sítio, ia fazer sopa de tartaruga, “onde eu arranjo, meu Deus, a cisterna está outra vez...”, pra mim falar com o Bandeira Pessoa pra dar um recado pra Anita que ela arranja tartaruga... *(Sai o play-back)*

Ela – Há tanto tempo a gente sabe, tanto tempo. Só que eu estava...

Ele – O que estava o quê?

Ela – Não sei, em formol, sonoterapia, assim.

5(Reversão de luz. Flash-back)

Ela – Quero ver se ponho piso no chão, sabe? Que você acha, vamos ver: cerâmica ou tábuas, cerâmica, se for, sem encerrar que fica mais bonito...

Ele – Cerâmica ou tábuas, cerâmica ou tábuas, tábuas!

Ela – Tábuas, é sim, eu prefiro – sabe? – não sei, mais bonito, mais quente, fica mais canto, não fica? Não taco, tábuas inteira correndo toda a sala, estirada, a Anita está arrependidíssima de ter posto cerâmica, que ela pôs. Vou ver com o carpinteiro, vou ver o preço, a gente decide mais quando chegar lá, mas eu acho tábuas melhor mesmo, lixada, como casa de Vila Rica...

(Reversão de luz. Tempo presente)

(Os dois estão na posição anterior)

Ele – Por que você vai embora?

Ela – Falar, falar pra que, não sei...

Ele – Tem de saber, vou escrever minhas memórias e preciso registrar as razões, entende? Desculpe, eu sei que você tem muita dificuldade em saber o que quer mas tenta vai, vai...

6(Reversão de luz. Flash-back)

Ele – Aqui na praia, aqui.

Ela – Se aparece alguém e...

Ele – Deve rezar – é, ajoelha e reza. Vem. (*Deitam-se*) Sabe por que é que eu te amo? O teu tempo é assim parecido com o tempo das coisas. Você nunca sente aquela necessidade de ser imprevista. Feito trigo nascendo. Mulher longa. Você é feito tomar banho de cascata. Sabe o que quer, sabe o que te querem, junta os dois juntos. Você é mão na luva. (*Chama-a*) Mão na luva.

Ela – Hein?

Ele – Mão na luva.

Ela – Hein? (*Se beijam*)

(Reversão de luz. Tempo presente)

Ele – Vai, vai, tenta, anda, o que é que você quer além de consertar a cisterna? Não lhe sabe bem a vida? Será o mar, o barulho do mar te incomoda? Quem sabe passar sinteko de novo? Vamos assinar o Correio da Manhã ao invés do Jornal do Brasil? É isso? E se eu deixasse crescer suíças?

7(Reversão de luz. Flash-back)

3(No play-back, baixo, entra o diálogo “de repente, de repente”)

Ela – Meu Deus, como foi bom, meu De...não sei se choro, se rezo...

Ele – (*Canta*) Irerê, solta teu canto. Canta mais. Canta mais. No sertão do Cariri! Proletários do mundo inteiro, preservai o amor! Levai-o até o fim! Até o desconhecido! (*Volta a cantar*)

Ela – (*Canta enquanto ele fala*) Irerê, solta teu canto. (*Os dois cantam juntos, rindo, desencontrados*)

(Reversão de luz. Tempo presente)

(O play-back sai)

Ele – Lamentável. Você ficou lamentável. O que quis? Nada, nunca tentou nada, feito planta no sol, resolveu pintar – fugiu, vou ser gráfica – fugiu, - não, não, tornou-se a mais famosa consertadora de cisterna de Teresópolis, é mesmo, não...

Ela – Quero ir embora sabe por quê? Porque não agüento mais você, essa segurança que você não tem não en...

Ele – Eu é que não agüento mais você!

8(Reversão de luz. Flash-back)

(Como se falassem com pessoas. Andam pelo palco, cumprimentam)

Os dois – Feliz Natal. Feliz Natal.

Ela – Não é melhor mesmo você ir na festa?

Ele – Não agüento mais aquilo. (*Cumprimenta uma pessoa*) Feliz Natal.

Ela – Feliz Natal. (*Para Ele*) Você fez duas reportagens assinadas, aí faz dois meses que não te dão mais nenhuma...

Ele – Feliz Natal. Jesus foi por ali... (*Riem*) Não agüento. Paulinho de Almeida, Milton Képfer, Custodinho do banco de Minas, todos em volta do Bandeira Pessoa rindo antes dele terminar a piada, já estão – eu espero até o fim.

Ela – Mas Bandeira Pessoa não te convidou pessoalmente, não foi?

Ele – Milton Képfer passa os dias “Bandeira é isso, Bandeira é aquilo, Rasputin do Largo da Carioca, vou embora”, depois ri antes do fim da piada, agencia reportagem, ganha percentagem, e “o Bandeira é isso, é aquilo, vou montar uma gráfica, ah, vou montar uma gráfica...”

Ela – E o Portela?

Ele – Portela eles respeitam, não tiram a chefia dele, não. Mas Portela vai largar, está escrevendo muito, li um pedaço, é um romance – puxa! -, eu também vou largar, publico o meu também – e vamos dançar.

Ela – Aqui na rua?

Ele – Cristo nasceu! (*Dançam*) Não agüento mais aquilo.

(Reversão de luz. Tempo presente)

Ele – Eu é que não agüento mais você, faço questão, eu é que não agüento mais você, eu...

Ela – Toureiro, toureiro de capa, olé, florete, alamares, rosas na boca sem touro!

Ele – Minha excepcional inteligência não captou a metáfora, a frescura.

Ela – A sua briga, sua briga pra se conformar.

Ele – Ah, não, mas eu não me conformo – ah, ontem, ontem eu falei da falta d’água! Não é possível essa falta d’água, pombas! Disse pombas! Você acha que é? Não, seriamente, assim, o que você pensa da falta d’água?

Ela – (*Tempo*) Acho que é a adução. A adução é feita ainda em dutos do tempo do império...

Ele – Concordo. De quem teria sido a sacanagem: D. Pedro I ou D. Pedro II?

Ela – (*Tempo*) Não era pra discutir seriamente? (*Pausa. Ele vai até o bar*)

Ele – Tem whisky?

Ela – Comprei hoje.

Ele – Está tudo fechado aí.

Ela – Arranjei. (*Ele examina a garrafa*)

Ele – ...Não sei, não... whisky, arranjar assim... (*Silêncio*)

Ela – Te comprei uma gravata e abotoadura pra ir na audiência... (*Ele sorri. Vem para Ela. Pega-a para dançar. Dançam*)

9(Reversão de luz. Flash-back)

(*Os dois dançam, mais alegres*)

Ela – Tem gente demais olhando, olha. (*Ele ri*)

Ele – Que você está dançando?

Ela – Eu, valsa.

Ele – Também vou dançar valsa, então. Estava pensando em blue... (*Riem. Valsam*) Daqui a pouco você corre o chapéu... (*Riem e dançam*)

(Reversão de luz. Tempo presente)

(Dançam quietos, de rosto colado, um longo tempo)

Ela – Você continua com muito charme. Nunca vi alma com tantas temperaturas em tão pouco tempo, você. (*Dançam ainda*)

Ele – Estou calmo agora. Juro. Minha dignidade de macho não fica mais ferida, palavra. Calmo. Me diz por quê. (*Dançam*)

Ela – As razões ou os fatos?

Ele – A dupla.

Ela – As razões: você não me conhece. Religião que você não pratica essa de conhecer as pessoas, viver em tribo.

Ele – Há algumas pessoas que não gostam de ser conhecidas como são, quem são. **4(Play-back baixo da cena de dança na rua)** Têm medo da tribo.

Ela – Nós vamos discutir a noite toda e os dois vão ter razão, eu e você.

Ele – Evidentemente. (*Riem*) E os fatos?

Ela – Preferia não falar de fatos.

Ele – Falemos de fatos. Você tem um outro?

Ela – Talvez. **(Play-back pára. Páram de dançar)**

Ele – É um outro?

Ela – Não sei...

Ele – Claro, é um outro, “tribo”, “toureiro”, o diabo, pra que falar disso, é um outro, claro, tem razão, perdoe, é um outro...

Ela – Tem ou não, não é por isso, você tem uma outra, nunca pediu pra separar...

Ele – É o quê?

Ela – Nada que não é isso.

Ele – Por favor.

Ela – Vamos...nada, vamos parar.

Ele – Estamos começando, finalmente começando. Deixa uma vez na vida o prazer de ser entupida, uma vez, fala.

Ela – A Moça da Capa, você não vive com a Moça da Capa?

Ele – Até agora vivo com você, são três da manhã.

Ela – Então está bem.

Ele – Que Moça da Capa? Gisela, ela?

Ela – Você não faz questão que todo mundo saiba? Claro, ela.

Ele – O que, hein? Bebeu? Está...

Ela - ... não quero discutir sobre isso, não discuti antes...

Ele - ...tantas vezes, Gisela é minha amiga, já falei pra você, você brincava comigo... *(Ela ri)*

Ela - ... já tem um ano essa história de vocês...

Ele - ... que história, que história, você bebeu, que história?

10(Reversão de luz só nela)

(Ela faz um diálogo com uma amiga imaginária. Ele faz mímica no tempo presente, de quem dá explicações. Ri. Põe a mão na cabeça. Pega no rosto dela. Diz que não)

Ela – *(Voz da amiga)* Você conhece essa Gisela Grei? *(Ela mesma)* Não, não conheço não, Anita. *(Voz da amiga)* Sabe qual é o apelido dela? “Moça da Capa”. *(Ela mesma – Ri)* Engraçado. *(Voz da amiga)* Pensei que você conhecesse. Está sempre com seu marido, sempre. *(Ela mesma)* Ele me falou dela. *(Voz da amiga)* Ah, falou pra você dela... Ela é linda. *(Ela mesma)* Bonita, sim. *(Voz da amiga)* Bonita – ah, que é isso?! Deslumbrante! **5(O play-back repete “deslumbrante”, enquanto a luz dela volta para o tempo presente)**

(Reversão de luz só nela. Tempo presente)

(Ele fala agora como se estivesse emendando o que estava dizendo. O play-back, após um pequeno tempo, sai)

Ele - ...entendeu? É uma menina descabelada – nossa, mais de vinte minutos não dá com ela, tal a agonia que ela tem, só vendo. Eu quero ajudar a moça, só isso. *(Ela ri muito)* Está bem. Estou apaixonado por ela.

Ela – Não quero discutir isso não, palavra, não importa, palavra.

11(Reversão de luz só para ele)

(Ele fala como se estivesse com Gisela. Ela, no tempo presente, faz mímica de quem fala que não quer discutir, que não é isso)

Ele – Gisela, eu te amo Gisela, Gisela Gazela, Gisela Gazela... *(Ri como se olhasse as pernas de Gisela)* Por que a tua perna é bonita, hein? São três meses de mistério... *(Ri. Mede palmos como se medisse a perna de Gisela. Um tempo.)*

(Reversão de luz sobre ele. Tempo presente)

Ela – *(Como se estivesse emendando o que dizia)* ... e eu jurei que não ia discutir sobre isso, jurei isso.

Ele – Por causa de Gisela. Juro. Juro. Como você acredita? Não tenho nada...

Ela - ... não quero saber, não quero...

Ele - ... meu amor, amor, por causa disso? Não, amor, meu amor...

(Beija-a. Segura-a. Ela se afasta. Ele a aperta)

Ela – É bom você não ter nada com a Moça da Capa, é melhor, ela anda desarvorada atrás do Wilson Lima não sei o que, aquele rapaz, é casado também, homem belíssimo. Você conhece ele?

Ele – Mais ou menos. Ouve, eu...

Ela - ... que ela pára o carro dela na porta do prédio dele, passa a noite ali, dorme no carro, sete da manhã está lá, oito...

Ele - ... não sei, não é verdade, não...

Ela - ... é verdade...

Ele - ... não sei, não interessa, ouve...

Ela - ... eu sei, se sabe de tudo, é verdade, sim...

Ele - ... está bem, meu amor...

Ela - ... ela está apaixonada por esse rapaz, tentou se matar...

Ele - ... esse menino é que parece que não sai da porta da casa dela... *(Ela começa a rir)*... que é um viciado... *(Ela ri mais)* Gisela teve um caso com ele e agora foge como o diabo da cruz... *(Ela ri mais)*

Ela – Foi assim que a Moça da Capa te disse?

Ele – Pára com isso.

Ela – A Moça da Capa foge como o diabo da cruz, é?

Ele – Já disse pra parar, não disse? Não interessa...

Ela – Ele pensa que o mundo tem esconderijos, olha, tem anteparos! Me falaram sabe o quê? Que de você ela só quer mesmo é as capas das revistas.

Ele – Não seja assim, que coisa mesquinha e...

Ela – Não sou eu, meu amor, disseram, disseram que você é corno, que você é corno.

Ele – Vai, por favor, por favor.

Ela – Corno, chifres, você é corno!

Ele – Pomba, pomba.

Ela – Como o diabo da cruz, é, conta de novo...

Ele – Pelo amor de Deus!

Ela - ... foge como o diabo da cruz de você, de você!

Ele – *(Segura-a forte)* Quer que eu mostre as cartas de Gisela? Quer? Implorando por mim? Descrevendo o corpo dela, hein, como se estivesse na cama comigo? *(Falam meio juntos)*

Ela – Ela sai com todo mundo, Paulinho de Almeida, esse Wilson, aquele ator amigo seu, Sabino, Braguilha Aberta, não saiu com Braguilha Aberta... *(Em determinado momento Ela começa a dizer “pára, pára”)*

Ele – “Estou nua pegando meu peito pequeno que cabe inteiro na sua mão, no meu peito agora, quente como se fosse me detonar, eu fosse explodir de amor, vem, minha coxa, meu vestido roça minha coxa, ando na rua, meu vestido roçando minha coxa sem anágua pra pensar em você, me excitar, até ter sede, a garganta seca pensando em você...”

Ela – Pára, meu amor, pára. Pára. *(Se abraçam)*

12(Reversão de luz. Flash-back)

(Dançam)

Ela – Tem gente demais olhando, olha. *(Ele ri)*

Ele – Que você está dançando?

Ela – Eu, valsa.

Ele – Também vou dançar valsa, então. *(Valsam)*

(Reversão de luz. Tempo presente)

(Os dois abraçados. Longa pausa)

Ela – A gente vai acordar as crianças...

Ele – É. *(Longa pausa)* Tchau. *(Ela sorri. Ele dá uns passos)* Quer que eu durma na sala?

Ela – Não... vou arrumar um pouco isso e vou deitar... *(Ele sai. Ela arruma as coisas, cinzeiros, despeja cinza, guarda a garrafa de whisky)* **6(Muito baixo entra o play-back da praia: “Vem, vem”.** *Ele volta. Ela o olha. Sorriem. Tempo. Ela mostra um cinzeiro:)* Olha... eu comprei num bazar caindo aos pedaços, velho... um conto e duzentos...

Ele – *(Examina)* É cristal?

Ela – Acho que é, o velhinho queria só um conto e quinhentos, fiquei pechinchando uma hora o velhinho, coitado... Vale mais. *(Sorriem. Ele vai para uma janela)* Foi o governador pessoalmente quem falou com você?

Ele – É.

Ela – Põe aquele teu terno escocês.

Ele – Não é melhor um escuro?

Ela – Oito horas da manhã não é hora de encontrar governador.

Ele – Hora de verdureiro.

Ela – Ele quer te nomear o quê?

Ele - ... parece que o cargo de demônio ainda está vago... *(Longo silêncio. Ela vai até a janela. Tempo)*

Ela – Que navio será aquele, está vendo?

Ele – Presos políticos venezuelanos... (*Ela ri*)

Ela - ...é...está bem pesado...

Ele - ...então é paraguaio... preso político paraguaio... (*Riem*)

13(Reversão de luz. Flash-back)

(*Os dois na mesma posição. Silêncio*)

Ela – Portela pediu mesmo demissão da revista?

Ele – É.

Ela – Bandeira Pessoa aceitou?

Ele – Aceitou. (*Longa pausa*)

Ela – Foi porque cortaram aquelas duas reportagens dele?

Ele – É. (*Pausa*)

Ela – Bandeira vai continuar cortando reportagem?

Ele – Importou aquelas máquinas novas, muito dinheiro, que não tem pra poder pagar, a revista não publica de agora em diante determinadas coisas...

Ela – Portela perdeu a indenização? (*Ele faz que sim*) Cortaram também aquela sua última reportagem mesmo? (*Ele faz que sim*) Você vai sair?

Ele – Não.

Ela – E o jornal que vocês iam fazer?

Ele – Vamos fazer.

Ela – Dá jeito? (*Ele faz que sim*) Que você tem?

Ele – Dar uma porrada no Bandeira Pessoa. (*Tempo*)

(Reversão de luz. Tempo presente)

Ele – Vou montar uma frota de navio pra preso político. Encho a burra, não encho? (*Riem. Um tempo*) Não tenho mais nada com a Moça da Capa... eu... eu fiquei com ela acho que por tua causa...

Ela – Ih, outro barco, mais paraguaio... (*Tempo*)

Ele – Viu? Acusado não falando. Faz tempo que não se fala aqui. Desde.. três anos. Você nunca me perdoou o negócio da Ana Maura. (*Tempo*)

Ela – Antes da Ana Maura já não se falava...

Ele – Por causa disso eu – é, eu fiquei com essa Gisela, eu... (*Tempo*)

Ela – “Gisela, minha mulher só fala em cinzeiro, bazar, velhinho, tábua, cisterna de sítio, bezerro” (*Riem*)

Ele – Beba.

Ela – Sabe? O bezerro morreu.

Ele – Fala sério comigo.

Ela – Sério. O bezerro morreu.

Ele – Fala sério comigo.

14(Reversão de luz. Flash-back)

Ela – Fala sério comigo.

Ele – É isso. Portela não vem almoçar hoje aqui porque acho que está de mal comigo, deu uma desculpa esfarrapada.

Ela – Por que?

Ele – Quem entende o Portela? Champolion falou com ele e ficou zaranga e peidão.

Ela – Fala sério.

Ele – Antes ficou chateado que eu não pedi demissão da revista, agora que eu vou no jornal de vez em quando, resmungo, eu resmungo?

Ela – (Ri) Por favor, fala sério comigo.

(Reversão de luz. Tempo presente)

Ele – Por favor, fala sério comigo.

Ela – Devia. Falasse sempre, ah, até ali no fim, mas me sentia mal se não tivesse confiança em você, você me perturbava, me... assim, numa roda. Devia falar,devia...

Ele – Fala. (Ela sorri. Passa a mão no rosto dele)

Ela – É bom pra quem toma banho.

Ele – O quê?

Ela – Que eu era feito tomar banho de cascata... **7(Play-back da cena da praia – “Vem, vem” – entra baixo)** ... que eu sabia o que queria, o que queriam de mim... pensei que era minha alegria, era minha convivência, perdões... **(Sai o play-back)**

Ele – Não, minha mulher, não, jamais...

15(Reversão de luz. Flash-back)

Ele – Portela saiu da revista faz um ano, muito bem, deixou de almoçar aqui, muito bem, mas está escrevendo uma série de artigos aí – “Introdução aos Homens de Duas Faces” – você leu?

Ela – Li.

Ele – E todo mundo me encontra na rua – “é com você isso?” – diz que é comigo, “não vai responder?”

Ela – Responde.

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

Ela – Se não é, não responde.

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

Ela - Você também engole.

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

Ela – Quero dizer que você me diz isso todo dia.

Ele – Mas por que está lembrando disso agora, que foi?

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

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

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

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

Ela – Disse também que ia pedir demissão da revista.

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

Ela – Ficou no lugar dele na revista.

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

Ela – Então responde pra ele.

Ele – Mas o que você está querendo? Mas meu Deus! Mas está desconfiando de mim? Han? Já não expliquei tudo, mas o que, han? Onde nós estamos?

(Reversão de luz. Tempo presente)

Ela – Foi antes da Ana Maura que a gente deixou de se falar. Foi antes. Aquela história do Portela eu tive medo de você.

16(Reversão de luz só para ele. Ela continua no presente. Ele fala para um lugar onde Ela estaria)

Ele – Mas - ahn – não fica me olhando com essa cara como se eu sou personagem de Dostoievski! Não admito! O jornal não pode dar certo, já expliquei, expliquei, fui lá ajudar mas não dá, com Portela não dá...

Ela – Tive medo. *(Repete isso)*

Ele – Portela está no jornal porque está ganhando com o romance sim, e o jornal não paga, mas meu romance é uma merda, é uma merda, pronto. Teu ordenado no Ministério é quê? Pode todo mundo desconfiar de mim, na minha casa não, que você pensa que é pra falar assim? Fica quieta já, fica quieta!

(Reversão de luz. Tempo presente)

Ela – Bateu a porta. Bateu todas as portas que encontrou, oito dias batendo portas.

Ele - *(Se abraça nela)* Isso foi faz quatro anos, eu – pra que... – eu... estava certo, tinha razão, você concordou depois, não foi o problema do Portela, pra que lembrar? – estou sentindo aquilo de novo, eu

também não tinha certeza, precisava de você e você... o seu rancor, eu tinha razão, você concordou depois... andava na rua como se tivesse uma cruz na cara, cruz na alma... justo naquela hora você soltou minha mão... Bandeira Pessoa não deixou que eu me demitisse, queria sumir, acho que foi o único que me ajudou... eu sentava nesta sala, você passava...

17(Reversão de luz só para ela. Ela passa)

Ele - ...não me olhava... *(Ela passa)* Me olha, me olha... *(Ela passa de novo. Ele fica olhando. Ela volta a passar. Ela fala em mímica. Ele diz o que ela está falando)* “Custodinho telefonou pra você do Banco, que tem uma reportagem...” *(Ela passa. Ele fala com a imagem dela que continua a passar de um lado para o outro. De vez em quando diz uma coisa)* Menina. Menina. Me olha... Explico de novo, eu sei, bati porta, vamos ver se eu erreí, mas me mostra antes que confia em mim... confia em mim... *(Ela pára. Faz mímica de falar de novo)* “A que horas você vem jantar hoje? Vou chegar tarde que saindo do Ministério vou...” *(Ela volta a passar)* Me olha... me olha...

(Reversão de luz só para ela. Tempo presente)

(Os dois parados. Ela delicadamente passa a mão no seu rosto. Beija-o)

Ela – Aí você trouxe as rosas.

Ele – *(Sorri)* O floreiro me via, só faltava chorar de alegria.

Ela – Rosas de manhã... rosas quando voltava para o jantar com rosas...

18(Reversão de luz para os dois. Flash-back)

(Mas ela continua na posição do tempo presente. Só ele se movimenta no flash-back. Ele sai e traz rosas)

Ela – Rosas quando eu acordava... *(Ele mima que fala. Ela fala o que ele está dizendo)* “Perdoe, meu amor, eu fui muito violento, confesso estou confuso...” *(Ele sai. Traz mais rosas)* Rosas brancas, lindas. Amarelas. Você sempre teve muito bom gosto, sempre. *(Ele continua trazendo rosas. Os braços dela estão cheios de flores)* Eu queria você... não as rosas. Você fingia que não ligava que seu romance não tinha feito sucesso, rindo dos críticos. *(Ele mima que fala de novo)* “Perdão, amor, estou confuso...” *(Ele sai. Vai buscar rosas)* Você não queria mais olho no olho. É isso? Meu silêncio você quer? É. Mas meu amor eu me sinto mal... *(Ele parado, olhando para ela)* É isso que ele quer? Ele deve ter razão. Portela é tão... Preciso que ele tenha razão. *(Olha para ele. Toma posição. Sorri. Agora contracenando com ele no passado)* Puxa, meu amor, que rosa linda, que coisa tão vermelha, que linda. Perdão, seu bobo, não sei, fiquei pateta com essa sua briga com o Portela e – mas que rosa linda você... te amo, te amo... *(Se abraçam. Dançam. Ela carregada de rosas)*

Ele – Que você está dançando?

Ela – Eu, valsa.

Ele – Também vou dançar valsa, então. *(Riem. Valsam. Riem cada vez mais)* Que você está dançando?

Ela – Eu, valsa. *(Ela sai com suas rosas. Ele continua dançando sozinho, rindo)*

(Reversão de luz. Tempo presente)

Ela – Aí você me explicou tudo depois das rosas. Não devia ter perdido, sabe? Verdade, a gente não deve entregar, mesmo que seja melhor...

19(Reversão de luz só para ele)

(Ele se senta como se estivesse falando com ela sentada na sua frente. Ela fica na luz do tempo presente, de pé)

Ele – O Portela, eu, o Sandoval e o Milton Képfer tínhamos combinado sair da revista, não é? Fazer um jornal, Milton na gerência, uns industriais de São Paulo iam pagar, mas combinou-se que a gente só saía seguro pra valer mesmo, não foi? Entende?

Ela – Por que nessa hora eu não disse que você vivia falando que mesmo que não estivesse tudo pronto se dá a partida, a coisa é começar...?

Ele – *(Com ela imaginária sempre)* Está certo, o Portela era o mais aceso, puxava – mas o orçamento, a cozinha toda fui eu e o Milton quem fez, lembra, não é?

Ela – Lembrava e lembrava que o Portela cansava de dizer “Esse orçamento nem Rockefeller, assim não vai sair nada, fica no papel”.

Ele – Eu e o Milton fizemos, você sabe disso tudo, está ouvindo? *(Faz como quem dá um beijo nela)* Te amo muito. Lembra as noites que eu e o Milton passamos aqui, você fez café...?

Ela – Uma noite fazia o plano do jornal, outra noite com Paulinho de Almeida, Custodinho, vamos na Embaixada da Itália, tem um jantar na Esso, vamos na casa do representante da Columbia...

Ele – O Bandeira Pessoa – sabe como é o Bandeira – encasquetou de comprar aquelas máquinas nos Estados Unidos, “monto o melhor parque gráfico da América Latina, porque monto, porque sim”, comprou as máquinas sem dinheiro – paga uma parte em dinheiro, parte em silêncio.

Ela – Faz quase cinco anos, tem ainda três máquinas que nem usou, você sabia, dizia pro Portela, um comício os dois, pro Bandeira Pessoa dizia que era isso mesmo, sensacional...

Ele – *(Falando com ela imaginária ainda. Enquanto fala, ela vem e senta. Ele termina falando diretamente com ela)* Ai o Bandeira começou a cortar reportagem. Portela resolveu sair, estava terminando o romance, já não estava funcionando muito bem na chefia, assoberbado, aproveitou quis sair, aí resolveu que nós todos tínhamos que sair. Estava tudo combinado pra daí a um ano. Sandoval foi atrás dele, eu e o Milton pulamos. O Sandoval, viu ontem? Veio pedir pra voltar pra revista, que está sem dinheiro, a mulher imensa, o jornal não paga... Foi isso. Fui lá ajudar no jornal, o que eu podia, Portela me olha do Olimpo, aí escreveu aquilo... Foi isso? Não foi?

Ela – Claro. Perdão. Perdoa.

Ele – *(Beija-a, terno)* Pode acontecer tudo comigo, tudo menos você perder a confiança em mim.

Ela – Não.

Ele – Mão na luva?

Ela – Hein? *(Ele a beija, delicado)*

(Reversão de luz. Tempo presente)

(Um tempo longo. Ele a beija, delicado)

Ele – Mão na Luva.

Ela – Hein?

Ele – *(Tempo. Ri)* Como era a Claudinha quando fazia pipi?

Ela – *(Ri muito. Imita criança batendo com a mão no chão, num chão molhado de pipi. Depois passa no rosto) Pipi. Pipi. (Riem)*

Ele – Dá um beijo no titio. *(Ela beija-o como criança. Ele a beija como criança. Riem)*

Ela – *(Passando a mão no chão e no rosto dele) Papa. Pipi. Pipi. (Riem muito)*

Ele – *(Passa a mão no rosto dela) Pipi. Pipi. (Se sorriem, ternos)* Não foi o caso do Portela, não, aquilo foi falta de treino nosso um com o outro. A gente ficou em lua de mel depois...

Ela – Já era diferente.

Ele – Se divertiui tanto, ria, ria, tão linda, linda de ser esmagada. Mãe.

Ela – Eu estava achando até bom, mais fácil... Não era mais com força, olho no olho... Mas não é mais fácil, não.

Ele – Foi o nosso melhor ano. Pipi. Pipi. *(Riem)* Daí, Ana Maura.

20(Reversão de luz. Flash-back)

Ele - Olha, eu estou terrivelmente apaixonado por outra mulher.

(Reversão de luz. Tempo presente)

Ela – Não foi fácil, não.

21(Reversão de luz. Flash-back)

Ele - Olha, eu estou terrivelmente apaixonado por outra mulher.

(Reversão de luz. Tempo presente)

Ela – Cláudia tinha o quê? Dois anos, Marcinho tinha acabado de nascer.

22(Reversão de luz. Flash-back)

Ele - Olha, eu estou terrivelmente apaixonado por outra mulher.

(Reversão de luz. Tempo presente)

Ele – Você nunca me perdoou.

Ela – Que raiva me deu separar você daquela mulher, que raiva, você pensava que era por minha causa, era por você – aquela vaca. Vou embora, como? Eu pensava – com criança? Solta? Como? Você sorrindo superior das minhas mesquinhas, não sair de casa, me enfeitava, alcachofra, a vaca!

Ele – Foi Ana Maura, sim.

Ela – Pensou que era por paixão que eu fazia isso por você? Era por higiene!

Ele – Meu amor, isso acabou, vamos...

Ela – Me olhavam com cara de coitada, “como é que agüenta isso não sei”, todo mundo sabia, o pobre homem condenado a despertar paixão! Outros diziam: “por que ela não deixa ele ser feliz?” E eu não podia dizer: “é uma vaca, entende? Sempre a moça da moda? Você é um leviano, não sabe escrever

romance faz ficção de você mesmo, que raiva, tinha de chorar junto, perguntar dela, ouvir confidência, ah eu...

Ele – Eu gostei muito de Ana Maura, de verdade.

Ela – Gostou, gostou, você não tem tempo de gostar de ninguém que tem de passar o uniforme de realizado que você usa e...

Ele – É isso que você não agüenta em mim, não é? Não soffro, não ranjo nem gemo, minha tranqüilidade sufoca, né? Quer que eu coma vidro e...

Ela – Eu gostei, eu é que gostei, eu sim. Um ano depois, em silêncio,quieta, sem ninguém precisar saber, era pra mim e pra ele, não é pros outros, eu fiquei apaixonada, eu...

Ele - ...por quem?...

Ela - ...por quem, por quem, claro, essa é sua primeira pergunta, por quem, por quem, por quem...

Ele - ...por quem?...

Ela - ...mundo é corrida de cavalo, não é? não...

Ele - ...por quem...por...

Ela - ...que interessa agora? Mas...

Ele - ...diz, quero ver, por quem? que...

Ela - ...Carlos Felipe...

Ele - ...Portela? o...

Ela - ...Carlos Felipe da Silva Portela... Car...

Ele - ...você teve alguma coisa com ele? *(Ela ri)* Você teve alguma coisa com Portela? Não, fala agora, ah, não, fala, tem de dizer, tem...

Ela - ... seis meses, todas as noites, todos os dias, sempre, sempre que ele me chamava eu ia dormir com ele, seis meses... *(Ele dá um tapa nela)* Carlos Felipe da Silva Portela. *(Outro tapa)*

Ele – Puta. *(Ela ri)* Pára com isso, histérica. *(Bate)* Puta... *(Bate)* Eu contei tudo da Ana Maura. Ana Maura era uma mulher! Viva, entende? Viva! Você... sua... Deixei ela por você... *(Ela ri. Ele bate)* Histérica... sai daqui... vai sair já sim, apanha suas coisas amanhã, depois de amanhã sem eu estar aqui, vem escondida, sai já... *(Empurra. Ela começa a se debater. Ele a empurra)*

Ela – Você acorda as crianças, por favor, as crianças...

Ele – *(Empurra-a)* Puta. Puta.

Ela – Pelo amor de Deus, você me machuca.

Ele – Machuco. Machuco. *(Ele empurra. Ela se debate. Um tempo. Os dois se abraçam forte. Beijam-se violentamente. Vão se agachando até o chão. Meio choram. Os dois deitam no chão. Choram e se beijam)*

23(Reversão de luz. Flash-back)

(Os dois cantam desencontrados)

(Reversão de luz. Tempo presente)

(Os dois choram e se beijam. Ele começa a abrir a blusa dela)

Ele – Meu amor. Meu amor.

Ela – Amor. Amor. *(Um tempo. Black-out)*

SEGUNDO ATO

Abre a cena. Os dois estão deitados no chão, lado a lado. Ela de olhos fechados. Um longo e terno tempo.
8Play-back de “Irerê”, muito baixo, um pequeno tempo. Sai o play-back.

Ela – Meu Deus, como foi bom... *(Longo tempo)* Amor.

Ele – Amor... *(Se dão as mãos)*

Ela – Há quanto tempo não era tão bom, tanto...

Ele – *(Canta)* Tão longe, de mim distante,

Onde irá, onde irá meu pensamento? *(Sorriem macio)* É porque você tem lábio fino demais, por isso, pele seca, nariz de rainha má, por isso, só sua cabeça é bonita assim assim, e seus olhos, por isso...

Ela – A maçã do meu rosto é linda, ninguém tem aqui em cima dos olhos, quem tem a maçã em cima dos olhos? *(Eles riem macio)*

Ele – *(Começa a cantar. A partir do segundo verso ela acompanha. Rindo)*

Amarra amarra, pega pega, emenda emenda,

Caixeiro venha pra venda que o matuto quer comprar

Os dois – *(Meio desenhados – Meio cantando, meio falando)*

Mestre do fogo toca o fogo na giranda

Mete os pés, sarta de banda nos aris taratata.

(Riem macio. Um tempo. Se olham. Ele passa a mão no chão e depois na cara dela)

Ele – Papa. Pipi. Pipi. *(Riem. Um passa a mão no rosto do outro)*

Ela – Pipi. Pipi. *(Um tempo grande)*

24(Reversão de luz. Flash-back)

Ela – Moço, eu queria subir pro sítio hoje mais tarde, daí não vou no jantar – é ruim desolador pra você?

Ele – Ah, que pena, mas eu subo amanhã...

Ela – Que horas? Você não tem de encontrar com aquele homem – não é do governo de Goiás? – que quer uma reportagem, é Goiás ou Mato Grosso?

Ele – Nem eu sei – foi bom você lembrar -, o que aquele governador fez? Nada. Vou botar fotografia de boi, tome boi...

Ela – Põe também o bezerro. Sobe depois de amanhã, nada de ficar por aí com Giselas, eu sei...

Ele – Olha a boba.

Ela – Quero ver se ponho piso no chão, sabe? Que você acha, vamos ver: cerâmica ou tábuas? Cerâmica, se for, sem encerrar, que fica mais bonito...

Ele – Cerâmica ou tábuas, cerâmica ou tábuas, tábuas!

Ela – Tábuas, é sim, eu prefiro, sabe – não sei, mais bonito, mais quente, fica mais quente, não fica? Não táco, tábuas inteira correndo toda a sala, estirada, a Anita está arrependidíssima de ter posto cerâmica que ela pôs...

Ele – Mas com calor cerâmica é melhor quando fica quente, não é?

Ela – Ah – ah, isso que eu penso, vou – também vou ver com o carpinteiro, vou ver o preço, a gente decide mais quando você chegar lá, mas eu acho tábuas melhor mesmo, lixada, como casa de Vila Rica, Tomaz Antonio Gonzaga, assim Inconfidência, bem larga assim, vou ver direito...

Ele – Inconfidência, Inconfidência. *(Um silêncio. Sorriem)*

Ela – Aquele seu tropical marrom já chegou do alfaiate, mandei apertar a calça, ficou um dandy, comprei uma camisa azul pra ele, azul mineiro, depois você vê.

Ele – Obrigado, vejo, claro, ótimo.

Ela – Não esquece o imposto predial até amanhã. *(Mostra a cabeça)* Agenda. *(Ri. Sai)*

(Reversão de luz. Tempo presente)

(Os dois no chão, sem falar, rindo, passando pipi um na cara do outro, feito criança. Param, se olham. Um passa a mão nos traços do outro, como se há muito tempo não se vissem)

Ele – Você gostou muito dele? *(Ela faz que sim)* Muito? *(Ela não responde)* Portela é muito bom. Um homem bom.

Ela – Terminou logo, sabe... eu fiquei...

Ele – O quê?

Ela – ...a sonoterapia...tábuas, cisterna, cinzeiro, velhinhos...bezerro...

Ele – Acho que foi o melhor amigo que já tive. Portela.

Ela – Invasor.

Ele – Hein?

Ela – Ele invade a vida... estava sempre ou feliz ou machucado...

Ele – Ele dizia “minha profissão é engenheiro de gente e desvirginador”... *(Riem)*

Ela – Ele escreveu isso na ficha dum hotel que nós fomos... *(Longa pausa)*

Ele – Vocês iam em hotel? *(Ela sorri constrangida. Um tempo. Faz um carinho nele)*

Ela – E a Ana Maura?

Ele – Foi, acabei com ela por sua causa.

Ela – Ela gostava de você assim?

Ele - ...acho que demais... a gente sabia que ia acabar, foi forte. Ela é uma grande mulher. Rainha. Sem ilusão, sem nenhuma mesmo. Uma grande mulher, puxa. De ninguém espera nada, do pai, do quitandeiro... Dá troco só. Como eu gostei dela, meu Deus! Foi a mulher que mais amei, quem sabe acho que a única... *(Longa pausa)* Vocês iam em hotel?

Ela – *(Longa pausa)* Ele gostava... por causa do barulho dos outros...

(Ele dá um tapa nela. Ficam parados um longo tempo)

25(Reversão de luz. Flash-back)

Ela – E o Bandeira Pessoa, o que disse o Rei da Pérsia?

Ele – Não ouvi, entrou na minha sala já reclamando, levantei fui embora, não sou Milton Képfer, tinha gente na sala, “mas o que é isso? Então você recusa uma reportagem sem falar comigo, pensa” – já tinha levantado e saído... Não vou fazer reportagem pra Light não senhor, explicar por que tem de aumentar a tarifa. Põe matéria paga, ora. Ou eu seleciono as reportagens, mesmo as pagas, ou me dá meu boné... O Bandeira sabe, vai lá pra se exhibir, o pavão...

Ela – Grão-Duque, Grão-Vizir...

Ele – “Olha, Bandeira, na minha mão não vira bazar não, não vira zona, não vira o Manguê...”

Ela – Daqui a pouco ele telefona: “Anita fez um pato lindo, vem cá comer”.

Ele – É, mas hoje já marquei com o Sandoval, Lourenço, Raimundo, parece que vêm todos os comunas, vamos ver esse negócio da editora duma vez, não agüento mais, começo de novo, ponho tamanco mas não agüento mais o Rasputin do Largo da Carioca, não!

Ela – Ah, mas você não me avisou que eles vinham, mandei a empregada embora... Dou suspiro pra eles, essa empregada só faz suspiro, já viu?... Um espaguete eu faço, à bolonhesa ou al sugo, à bolonhesa ou al sugo... *(Fala enquanto sai)* À bolonhesa...

(Reversão de luz. Tempo presente)

(Os dois parados)

Ele – Foi a mulher que mais amei, quem sabe acho que a única... *(Longa pausa)* Vocês iam em hotel?

Ela – *(Longa pausa)* Ele gostava... por causa do barulho dos outros...

(Ele dá o mesmo tapa nela. Longa pausa)

Ele – Você estava com aquele histérico em hotel, sabe o que eu estava fazendo? Crítico de arte, um por um, atrás deles pra falar bem daquela sua exposição ridícula, exposição de merda que você encasquetou, que o Portela deve ter metido na sua cabeça! De remorso eu fazia, por causa da Ana Maura, pra te fazer bem, você em hotel? Eu falando com...? É puta? Você em hotel? É puta?

Ela – É.

Ele – Deixei Ana Maura por você, rasgado, por sua causa, Deus do céu, Deus do céu, nunca mais quero ter remorso, voltei pra você por quê? pra quem? *(Começa a dar pancadas contra um móvel. Ela em silêncio)* Exposição de merda. Exposição de merda. Exposição de merda. *(Dá uma última e violenta pancada. Machuca muito a mão)* Onde ele está agora? Com a bunda no México, a primeira coisa que fez foi pôr a bunda na Embaixada do México, é fácil ser fantástico, fantástico é, fantástico? *(Longa pausa)*

Ela – Que você tem na mão?

Ele - ...interessa...

Ela – Que é?

Ele – Já disse que não interessa, estou repetindo que não interessa ou não estou? Eu fiquei tartamudo?

26(Reversão de luz. Flash-back)

Ela – Ah, você disse que ia ser um escândalo a reportagem pra Light se saísse – eu li, não achei, ficou discreto, não achei assim...

Ele – Tive de fazer eu mesmo, senão saía aquele ditirambo. Bandeira Pessoa faltou me beijar na boca de língua, “publica pelo amor de Deus, estou sem dinheiro, pelo amor do Diabo”.

Ela – “Pelo amor do Diabo” é engraçado. (*Sorriem. Pausa ligeira*) O Sandoval, o Lourenço telefonaram o dia inteiro que querem fazer outra reunião para o negócio da editora...

Ele – Chi, preciso arranjar uma noite, eles falam tanto, parará, parará, não se combina nada, tem um tal de Palionov, querem publicar um livro do Palionov, ah, não agüento não...

Ela – Ei, sabe que o carpinteiro, um filho duma mãe, botou tábua de segunda no sítio, estão rangendo que – me ajuda a falar com o carpinteiro, que ele sempre usa chapéu Ramenzoni, tenho medo... (*Sorriem*)

(Reversão de luz. Tempo presente)

(*Ela está fazendo uma bandagem na mão dele. Tempo longo*)

Ela – Dói? (*Ele faz que não com algum esforço*) Vai na audiência amanhã assim?

Ele – É. Fica extravagante. (*Longa pausa*) O que o Portela te dizia? (*Ela o olha. Sorri. Fica séria. Tempo*)

Ela – “Como vai, acho que vai chover, esse perfume é Cabochard?” (*Pequeno tempo*) “Você é muito delicada demais, se enreda em tudo que te pedem, cuidado, um já morreu na cruz, outro ‘par delicatesses j’ai perdu ma vie’ ... É uma espécie de aristocracia... Cuidado com o rancor que vem depois”... Me chamava de Auto da Compadecida. (*Continua fazendo a bandagem. Longo silêncio. Enorme silêncio*)

Ele – Que ele dizia de mim? (*Outra longa pausa*)

Ela - ...que no Vietnã os vietcongs construíram uma estrada de ferro de cinquenta quilômetros, ele me contou, e cobriram com bambu. Cinquenta quilômetros cobertos com bambu, que o trem passava embaixo escondido... (*Tempo*) Está doendo?

Ele – Não.

Ela – Está, sim. Inchou muito, olha. (*Tempo*)

Ele – Não entendi.

Ela – Isso... (*Tempo longo*)...que a felicidade não é ser feliz, é querer ser feliz... então eles cobriram cinquenta quilômetros com bambu, acho que é isso que ele achava de você, me disse que você era a pessoa mais inteligente que ele conheceu e mais com talento pra ser inteligente, é sim, que ele era só mais expedito: “estou sempre preparado e matulão”, ele dizia, “dou sempre um jeito que amanhã eu vou caber no jeito que ele vier, venho com ele siamês” – que você, não, que você queria hoje só, e devagar assim

devagar a gente começa a não gostar do futuro, não quer o dia seguinte, pânico do dia seguinte, de dormir...que você viajava no banco que senta de costas... (*Um longo tempo*)

27(Reversão de luz. Flash-back)

(*Ele faz todos esses flash-backs de mão enfaixada mesmo*)

Ele – Ah, não, está lá o Paulinho de Almeida que trabalha, é claro, em todos os lugares, é claro, Milton Képfer, Custodinho do Banco de Minas – ele se apresenta dizendo assim – , todos os mais sérios concorrentes ao prêmio de mordacidade do Rio de Janeiro. Vamos ficar por aqui mesmo. Como Cristo – na rua. (*Anda com ela. Como se falasse com outras pessoas*) Feliz Natal. Feliz Natal. (*Ela ri*)

Os dois – Feliz Natal. Feliz Natal. (*Cumprimentam gente*)

(Reversão de luz. Tempo presente)

(*Os dois parados. 9 O play-back mantém muito baixo o “Feliz Natal, Feliz Natal”*)

Ela – Que você, não, que você queria hoje só, e devagar assim devagar a gente começa a não gostar do futuro, não quer o dia seguinte, pânico do dia seguinte, de dormir...que você viajava no banco que senta de costas... (*Longo silêncio. Ele levanta. Anda um pouco, procura se espreguiçar com naturalidade. Senta de costas para ela. Um tempo. Põe a mão na cabeça sem estardalhaço. Parado. Um tempo grande. Ela vai para ele, senta-se no braço da poltrona. Ficam parados um longo tempo. 10 Play-back: entra baixo a cena do “Irerê”. Um pequeno tempo. Sai o play-back*) Não fica assim... Você sempre primeiro machuca... depois se machuca... (*Longo tempo. Ele com a mão na cabeça. Ela mansa começa a chorar. Chora mais. Chora forte, sentido*)

Ele – Pára com isso... pára com isso. Pára de ter pena de mim, o quê? Não quero nada seu, pára... (*Sacode-a*) Mas vai pra lá, não cola, sai de perto, xô, xô...

Ela – Meu Deus, ha meu Deus...

Ele – Mas por que você ficou comigo, hein? Não pedi, pedi? Não pedi, eu...

Ela – Me solta...

Ele – Quieta ali no seu canto feito um bicho, um coelho de olho vermelho ali no canto, é quente a casa, não é? Os móveis, hein? que móveis, não são não? a vista, han, esse mar, opa! Sem falar nada, da Gestapo, você era minha Gestapo, Fritz? Fritz...

Ela – Me deixa, por favor...

Ele – O chuveiro é bom, não? ducha fria e quente, frio e quente, e a varanda? Pra tomar banho de sol nua, até me excita, sabe? Com um copo de Pernod, é? o massagista? calada no seu canto, um coelho, as tábuas do sítio, sabe o que você me deu, Fritz? as tábuas do sítio, mais nada...

28(Reversão de luz só para ela)

(*Ele fica no tempo presente, falando em cima da fala dela, que é dita mais baixo. No meio da fala, ele chega a responder como respondeu na cena passada, mas o tempo da resposta não coincide com o tempo da pergunta. Falam juntos*)

Ela – Não taco, tábua inteira correndo toda a sala, estirada, a Anita está arrependidíssima de ter posto cerâmica que ela pôs. Como casa de Vila Rica, Tomaz Antonio Gonzaga, assim Inconfidência, bem larga assim, vou ver direito. (*Repete isso até ele começar a dizer “pára com isso”, quando então ele falará mais alto sua fala*)

Ele – Se eu soubesse que você estava me espiando, essa estória imbecil de túnel de bambu de trem de vietcong que se fodam, eu dizia “fora, moça, fora daqui”, cerâmica ou tábuas, cerâmica ou tábuas, tábuas, “fora daqui” eu ia dizer, estou no mundo, Grace Kelly, lá, sem sinal de mão e contra-mão, sem guarda de trânsito, June Allyson, lá não tem, com a rédea apertada na boca, me rasgou o lábio inferior aqui, o bridão aqui, o lábio inferior. Inconfidência, inconfidência, pára com isso, pára com isso! *(ela está repetindo a mesma fala mais alto)* Pára com isso!

(Reversão de luz para ela. Tempo presente)

(Ela está parada. Quieta)

Ele – Pára com isso, eu devia dizer, pára!... Coelho com sua cenoura, out! Slam! Por que você não falava, Belinda?

Ela – Eu falava.

Ele – Quero saber por que você não falava, Fritz Belinda?

Ela – Era só o que eu fazia o tempo todo: falar, falar, tinha medo do silêncio, de repente pode ter um silêncio, falava, falava o que vinha...

29(Reversão de luz. Flash-back só para ele)

Ele – Não sou Milton Képfer, não sou Milton Képfer, não vou fazer reportagem pra Light não senhor, explicar por que tem de aumentar a tarifa, põe matéria paga, ora. Olha, Bandeira, na minha mão não vira bazar não, não vira zona, não vira o Mangue. *(Ele repete isso muito baixo. Nas pausas dela, ele aumenta o tom de voz. Ela fala junto. Mais alto)*

Ela – “Claro, claro, você tem razão”, quando você falava era melhor, você é assim brilhante, eu tinha de dizer só “é claro, claro”, e uma graça, alguma coisa engraçada que é bom, não é? “Grão-duque”, “Grão-Vizir”, não sabia direito o que era, “claro, claro”, “usa sempre chapéu Ramenzoni”, não queria saber, Gisela, Bandeira Pessoa, Light, Embaixada, a Editora com seus amigos comunistas, “claro, claro”, Palionov, um cargo no governo, Aliança para o Progresso, “usa chapéu Ramenzoni”, depois de seis meses Portela sumiu, nunca mais vi, então fiquei isso: filhos, sítio, tábuas, cisterna, bicho, coelho de olho vermelho, é, queria chegar a hora do almoço, “claro, claro”, “Marcinho aprendendo a falar, olha!”, conversar com você pra não ficar muda, as lojas, bazar, em formol, “claro, claro”, nunca vou te perguntar por que o nosso sítio é perto do sítio do Bandeira Pessoa, você não queria uma casa na praia? botar calção sujo de areia, bêbado, dizendo palavrão? “chapéu Ramenzoni ele usa”, um prazer em ser opaca, não reclamar que prazer, ficava rindo, não é nada disso que eu sou, que eu quero, nada disso, sofria macio, ninguém sabia de mim, ah que engraçado, no canto, de olho vermelho, coelho de olho vermelho... *(Ele, que falou até aqui baixo e alto alternadamente nas pausas dela, emenda:)*

Ele – Olha, Bandeira, na minha mão não vira bazar não, não vira zona, não vira o Mangue.

30(Reversão de luz para ela também. Flash-back)

(Os dois estão no passado, os dois falam meio exasperados, cada um, porém falam sozinhos)

Ela – Como na casa de Vila Rica, Tomaz Antonio Gonzaga, assim Inconfidência, bem larga assim, vou ver direito.

Ele – Olha, Bandeira, na minha mão não vira bazar não, não vira zona, não vira o mangue.

Ela – Como na casa de Vila Rica, Tomaz Antonio Gonzaga.

Ele – Na minha mão não vira bazar.

Ela – Como casa de Vila Rica.

Ele – Olha Bandeira, olha Bandeira.

Ela – Tomaz Antonio Gonzaga. Antonio Gonzaga.

Ele – Na minha mão. Na minha mão. (*Anda no flash-back, em tempo lento, um cai nos braços do outro.* **11**
Play-back “Irerê”) Proletários do mundo inteiro!

Ela - ...do mundo inteiro...

Ele – Preservai o amor!

Ela - ...o amor...

Ele – Levai-o até o fim! Até o desconhecido.

Ela - ...levai-o.

Ele – O desconhecido é a terra do homem! (*Se beijam*)

(Reversão de luz. Tempo presente)

(O play-back pára de estalo. Os dois na posição que estavam antes)

Ele – Mas o que você queria de mim? de uniforme branco? um Nazareno, um Imaculado Conceição? Estou sujo, estou assim, aqui, me mancharam aqui, aqui, puiiu, puiiu, que se vai fazer? Você não é capaz da sua vida, quer viver a minha? Viver por dois? Ninguém escapa assim, entende? Não posso me exhibir pra você, não faço circo, não sou mulher barbada, não sou você! Não sou você! No mundo há uma feia batalha e...

Ela - ...muito feia, Portela ficou no jornal esperando, te telefonava, você foi três vezes, sorriu, deu cinco idéias lindas impossíveis e...

Ele - ...não vou dar satisfação de coisa que aconteceu há quatro anos, séculos, vamos e venhamos, você já discordou do Portela? Fala aí! Fica de olho esgazeadado, morde o maxilar, vai subir em cima de mim, vai me morder a carótida, então eu vou dizer “não vou no jornal”, isso é desvario? Cinco mil exemplares tirados à mão, quase, e – “sabe, Portela? Guttemberg já morreu” – ia dizer isso pra ele? Hein? Discordo da linha do seu jornal, não foi assim que se combinou!? “O Sindicato dos Fazedores de Brioche Pede em Movimentada Assembléia a Nacionalização do Minério Brasileiro”. Não vou lá, não vou, sou vidrado em dar cor nas coisas, vidrado, mas quando tinha sete anos tomei uma vacina contra tifo aqui no rabo, olha a marca, não vou! Jornal pra oitenta e três pessoas, subiu pra oitenta e sete. Eu não...

Ela - ...fácil assim, não – ah, que brioche? Ah, assim? Tinha mais coisa, e tem de dizer a verdade mesmo que seja pra oitenta e...

Ele - ...que verdade, Rosa de Luxemburgo, quê? Eu discordava da linha daquele jornal, não cabe na sua cabeça, Passionária? Não...

Ela - ...qual é a linha que você concorda? Quem já disse, na sua opinião, alguma coisa razoável sobre o mundo, quem? Não lembro de...

Ele - ...pô, entendi, entendi, quer que eu seja líder das Ligas Camponesas, não é? ou um marginal famoso, o Cara de Cavalo? campeão da travessia Rio-Niterói, que tal eu ser a Maria Esther Bueno? Quando alguma coisa neste país foi resolvida com berro, gente empilhando móvel na esquina do Ouvidor, de barricada e

Marselhesa, e – quando? Nunca! Portugal criou o país do chega pra cá, foi com isso que os Portelas acabaram, vieram de chicote na terra do sofá! Tem uma cúpula e o resto é icterícia, deixe o povo pra lá um tempo, sentado na calçada de marmita, na fila do Ipase, no Miguel Couto esperando vaga, dói, mas deixe um pouco, acenderam a fagulha olha no que deu, a bunda na Embaixada do México e o resto é silêncio, é, o resto é Hamlet...

Ela – Quer dizer que não precisa de Bolívar?

Ele – Que Bolívar, meu Deus, a Rua Bolívar, que Bolívar, minha mãe?

Ela – Na última reunião que vocês fizeram pra fazer a Editora, faz um ano que vocês reúnem, não teve reunião, que você fala o tempo todo, sempre, dessa vez, que faltava um Bolívar, “falta um Bolívar, Sandoval, me dêem um Bolívar e eu levantarei o mundo”...

31(Reversão de luz. Flash-back só para ele)

(Ela continua sentada no tempo do presente. Dizem as mesmas coisas. Só que ela fala mais devagar. Diz o que ele disse no tempo passado. Mais devagar. Ele fala depressa)

Ele – (Ela bem mais devagar e baixo) Um Cárdenas, Sandoval! Nem peço Lenin, Lourenço. Cárdenas! Vocês profissionalizaram tudo e não têm mais líder porque falta intestino lá dentro remoendo até começar a dizer a voz de Deus, até dar Bolívar, Marti, ficar lá na cúpula? Tira cargo daqui, põe ali, acolá, não, deixa eu falar, quer mais whisky? Falta sol, revolução é no sol, camisa aberta, cavalo, mangueira, lenço molhado no nariz, porta de loja fechando uma atrás da outra, prrrrá, prrrrá, que tal a gente publicar um livro “Precisa-se de um Bolívar”, genial, a biografia desses caras todos? Sabe quem pode ilustrar o livro? como publicação espanhola, por baixo da letra, eu tenho aqui, vem ver, espera aí...

(Reversão de luz. Tempo presente para ele também)

Ela - ...falta sol, revolução é no sol, cami...

Ele - ...Você vai se separar de mim por causa do Bolívar? Pomba, foi o Bolívar! Eu pensando que é... – mas é o Bolívar. Então está certo. Você tem um gravador, é? fez curso na CIA? Sabe o que eu sou? Um homem sem talento pra ser sozinho, pronto. Um fracassado pra ser sozinho. Vou fazer o quê? Ficar desempregado? Como o Rafael, dois anos em biscate? Como Licínio, Amílcar, Zé Soares, dignamente fora de tudo? Em companhia imobiliária, empresa de publicidade, porque se engole menos sapo? Eu enfrento. Como é? É assim? Que venha. Não pode sair essa reportagem? Não pode. Mas não sou capacho, não, não sou Milton Képfer. Publique a melhor revista que tem por aí, Bandeira Pessoa, ou eu saio. E publico a melhor revista. Teve outra melhor? Teve, acabou em um ano, não foi? Então é essa mesmo que vai sair. Viva a Light? Viva. Viva o Governo daquele energúmeno? Me dá minha percentagem, viva! Mas não vou ser um rancoroso não, resmungando só o socialismo, só o socialismo, eu enfrento o meu fracasso! Quem me puxou pro sítio foi o Bandeira Pessoa, você está fatigada de saber. Eu faço uma revista metade vendida, metade acordada, metade acordada, que aumentou a vendagem em 43 por cento na minha mão, quarenta e três! Não é por causa da Editora que eles vêm aqui, é que eu não assino manifesto mas arranjo mais barato pra publicar, arranjo deputado da UDN, qual é o deputado da UDN assim acessível? é aquele, eu digo, eu levo lá! Está bem, os americanos estão defendendo a liberdade no Vietnã? Publico. Mas é assim. É assim! Que você quer? Pra ter jardim da infância que eles têm, os meninos, pra ter a varanda, nua, e disco que não chegou aqui, e a Europa, e... – é assim! Devagar. Lembra da reportagem sobre a polícia, o que eu não disse dela? Lembra? Devagar, pelo amor de Deus, estou vacinado no rabo, devagar, devagar, Portela também te disse isso?

Ela – Devagar, ele falava sempre.

Ele – Então equivocou-se, que se meteu nesses cem metros rasos que quiseram fazer e deu com o rabo no México, ele não...

Ela - ...não sei, nunca mais vi Portela... *(Pausa longa)* Olha. Esteve um rapaz ontem aqui. Jurandir? Que fez duas reportagens assinadas pra revista, fizeram sucesso, e aí você não deu mais nada para ele fazer, só cozinha. Veio pedir pra mim falar com você, interceder, que é a carreira dele. *(Longa pausa)*

Ele – Você vai mesmo pra casa de sua mãe, não é?

Ela – É.

Ele – Se não fosse assim muito trabalho eu preferia que você fosse agora. É muito trabalho?

Ela – Não.

Ele – Você apanha as crianças outro dia.

Ela – Não há dúvida.

Ele – Quer que eu chame um táxi? Preciso do carro amanhã.

Ela – Por favor. *(Ela sai para dentro. Ele pega o telefone, disca. Um tempo. Não ouve, desliga. Um tempo. Ela volta com uma pequena valise)*

Ele – Ninguém atende.

Ela – Faz mal, pego um lá embaixo.

Ele – Claro, essa hora é fácil.

Ela – Até logo. *(Vai saindo, ele não responde. Tempo)*

Ele – Quem é o novo, hein? Desculpe a curiosidade.

Ela – É um rapaz, pintor, gráfico, você não conhece – Saraiva, conhece?

Ele – Já ouvi falar, Saraiva, de barba, outro descontente.

Ela – Ao contrário, é um contente, talvez demais. Não sabe ainda que é assim.

Ele – Você está apaixonada por ele?

Ela – Acho que não sou mais capaz.

Ele – É um jovem, não, bem mais moço que você, é amor materno?

Ela – Deve ser.

Ele – Vão morar juntos?

Ela – Fica deselegante?

Ele – Pelo menos agora podia me poupar.

Ela - Será poupado.

Ele – Agradeço muito.

Ela – Imagine.

Ele – Você pega o táxi, não? Estou sem vontade de descer.

Ela – Claro.

Ele – Não pague em cheque. Chofer não aceita. *(Tempo. Ela o olha. Sai. Um tempo. Ele fica, meio que sorri. Faz um gesto de alívio. Tempo. Sai atrás dela. A cena fica vazia um tempo)*

12 (Play-back do “vem, vem” na praia)

(Um tempo. Ele volta meio que arrastando ela. Ela deixa-se vir, sem dizer nada)

(O play-back ainda fica um pequeno tempo)

Ele – Vem...vem...fala comigo, minha mulher...vem... *(Beija-a. Se agarra nela, começa a dançar lento. Canta, muito baixo:)* “Tão longe, de mim distante, / Onde irá, onde irá... *(Dança ainda um tempo.)*

32(Reversão de luz. Flash-back)

(Ela está parada no centro do palco. Ele entra com rosas)

Ela – Rosas de manhã, rosas quando voltava para o jantar com rosas... *(Ele sai e traz rosas)* Rosas quando eu acordava, rosas brancas lindas, você sempre teve muito bom gosto, sempre. *(Ele traz mais rosas. Os braços dele estão cheio de flores)* Puxa, meu amor, que rosa linda, que coisa tão vermelha, meu Deus que linda, perdão, sou boba, não sei, fiquei pateta com essa sua briga com o Portela e – mas que rosa linda você – te amo, te amo... *(Se abraçam. Dançam. Ela carregada de rosas)*

(Reversão de luz. Black-out)

Ele – **13(No play-back)** Fora daqui, eu ia dizer! Estou no mundo com a rédea apertada na boca, me rasgou o lábio inferior, aqui. Fora daqui, eu ia dizer!

(Reversão de luz. Tempo presente)

(Os dois estão dançando)

Ela – **14(Em play-back)** Não é nada disso que eu sou, que eu quero, nada disso, ninguém sabe de mim, ah que engraçado, no canto, de olho vermelho, coelho de olho vermelho... **(O play-back pára. Ele pára de dançar. Fica olhando ela. Estende a mão)**

Ele – Será que eu quebrei?

Ela – Dói muito?

Ele – É. *(Ela examina)*

Ela – Como inchou... teve derrame...

Ele – Moça, te amo.

Ela – Tira uma radiografia amanhã mesmo...

Ele – Te amo, moça. *(Ela sorri triste)* Não fica com esse rapaz, não.

Ela – Vai no Serzedelo amanhã...

Ele – Fica comigo. Vamos reencontrar, hein? Vamos marcar um encontro. Eu vou de gravata vermelha, você vai de flor no ombro, quer? (*Ela sorri triste*) Sabe com quantos anos eu estou? Dezoito. Dezesete. A gente precisava falar, só isso, falar só... Me ouve, te amo, moça, é você de novo, zero quilômetro, sabe? Entende? Deixa eu explicar, sou eu outra vez, e você como era, a gente passou uma noite atravessando escombros, agora eu estou aqui você aí, olho no olho...

Ela – Será?

Ele – Desconfiada, sempre desconfiada. Eu não quero ser assim, sabe? Vou me livrar disso. De noite eu pensava, penso, acendo cigarro, você está dormindo, não sabia que você tinha percebido, entende? Então eu me afastei, bebi minha gasolina sozinho, você na varanda nua, fui ficando longe. Eu pensava: nem pra me perceber ela serve? Estou aqui rasgado no lábio inferior... Não era nada disso. Era só distância. Estou feliz que você sabe tudo de mim. Mão na luva.

Ela – Hein?

Ele – Mão na luva.

Ela – Hein? (*Ele passa pipi no rosto dela. Não com tanto estardalhaço. Terno. Sorriem*)

Ele – Bom-dia. É você de novo. Bom-dia.

Ela – Bom-dia.

Ele – (*Canta bem terno*)

Pega o pato, apara o gato Fortunato

Oi lê lê apara o gato e bota o gato no lugar

Apara a pipa e roda a pipa pipa bamba...

Bom-dia, minha mulher. Bom-dia, minha mulher. (*Beija-a. Ela se deixa beijar. Pega a mão dela, começa a rodar*) Você ainda me agüenta no corrupção?

Ela – Não sei...

Ele – Vai...vai... (*Começa a rodar com ela*) Tem perna curta você, cotó, cotó. Vai...vai... (*Ele corrupia mais forte. Ela se deixa levar*) Quero ver.

Ela – Quero ver.

Ele – Vai cair lá no mar, hein? (*Rodam. Ela se desequilibra. Perde. Ele ri*) Conheceu, papuda? Mequetrefa... peralvilha... bufarinheira... ebumbrada... pechisbeque... jigajoga... bonifrate... trocas e baldrocas ...boi de cu branco... (*Ela ri cada vez mais. A cada palavra ele a beija. Se beijam*) Quero te amar.

Ela – Também.

Ele – Quero te amar. (*Vão descendo novamente para o chão*)

Ela – Também. (*Ele abre a blusa dela. Black-out*)

15(Play-back no escuro repete as palavras que ele disse: “Mequetrefa... Peralvilha... etc.” e os risos. A luz acende. Ela lânguida, está de combinação, parada. O vestido na mão, começa a colocá-lo lentamente. Ele põe a camisa. Os dois se olham fixos)

Ele – (*Vai para ela. Beija-a*) Descobri tudo, sabe? Tenho tanta coisa na cabeça, não sei onde começo, um rojão na alma. Calma, calma, senta aqui. Precisava a tempestade, sabe? A crise. Sabe? a felicidade a gente tem obrigação, tudo calado, tudo triste, aí então a gente tem de ser feliz. Tem de ter um casal feliz, mesmo que seja um só, feito palmeira em furacão da Flórida, se anunciando, está me ouvindo? Não diz que sim por delicadeza...

Ela – Não, estou.

Ele – Me dá um beijo. (*Beija*) De cabeça pra baixo fizeram, o amor fica lá no último, ser feliz lá no último, antes vem casa própria, as decepções, a força pra se desiludir, depois o quê? documentos em ordem, as taxas, depois um porto seguro, o Monte Pascoal, depois segurar a violência que sua na gente, onde vou nos feriados, depois aproveitar, aproveitar o que puder, que estou cumprindo os dois mil e dezessete e cinquenta mandamentos, me deixa aproveitar aqui à socapa, depois? depois sair do anonimato, fila, sala de espera, fugir da televisão, tenho que ver televisão sempre, sempre? depois, por último, vem o amor: pobre, marraio, amor é marraio.

Ela – Quando tem, a gente quer que ele resolva tudo, coitado.

Ele – Coitado.

Ela – Amor só agüenta amor, mais nada, não é esconderijo, não é albergue, pomada de São Benedito...

Ele – Então nós vamos fazer um grande amor. Quer?

Ela – Quero.

Ele – Amor, um amor tranquilo, a gente fica com cara de Madona, está bem? (*Ela faz que sim*) Cada gesto nosso fica marcado no ar, o sujeito passa por ali uma hora depois, está lá o gesto...

Ela – Sem nenhuma aflição.

Ele – Damos todas as garantias pra ele, a gente faz a editora, o dia todo fazendo a editora, ficamos aristocratas, só se conversa com gente viva... (*Começa a dançar com ela*) Sandoval. Sandoval é bom. Há quanto tempo não falo com Raimundo, o ponderado Raimundo. Só gente viva.

Ela – Só.

Ele – Vamos ao médico e ele costura minha perna na sua, ficamos siameses.

Ela – Aí não pode dormir junto, beijar na boca.

Ele – Dormimos na rua, na esquina do Ouvidor, tiro a roupa, deito no chão, beijo seu peito, fico em cima de você...

Ela – Todo mundo olhando? (*De vez em quando param de dançar. Recomeçam*)

Ele – É. Rezando, maldizendo...

Ela – Não pode ter soberba. Só uma vez por ano a gente dorme na Rua do Ouvidor. Não falo mais em tábua.

Ele – Só uma vez por ano a gente vê onde tem de pôr tábua. Escrevo livro, um livro por dia sobre como é o mundo, você faz a parte gráfica, vou escrever um jornal de oitenta e três pessoas.

Ela – A vizinha do 303 compra, ela é minha amiga, vendo pra mais gente...

Ele – Bandeira Pessoa eu queimo em praça pública, a Light, governador de Goiás, todos os adidos da Embaixada, Paulinho de Almeida, Milton Képfer, jogo fora todas as minhas abotoaduras...

Ela – Não tomo mais Pernod...

Ele – Marquinho vai ser tão seguro que nem vai precisar estudar trigonometria... Cláudia vai ser tão linda que quando ela passar passarinho cai da árvore estatelado... (*Dançam um pouco em silêncio, abraçados*) Estou falando sério.

Ela – Eu sei.

Ele – (*Pára de dançar*) É sério. Devia ter um tribunal pra quem não conserva o amor. Você quer?

Ela – Quero.

Ele – Por favor, estou falando sério.

Ela – Meu amor.

Ele – Não faz, responde.

Ela – Mas...

Ele – Responde...

Ela – Lembra do Martin Luther King? “Sonho que um dia todos os vales serão exaltados, todos os montes e montanhas serão rebaixados, os lugares inóspitos serão aplainados.” A multidão dando-se as mãos, gritava: sonhe mais. Sonhe mais. E cantava: (*Canta*) “We shall overcome, we shall...”

Ele – Estou falando sério.

Ela – Vai.

Ele – Estou dizendo, um raio me abriu no meio, meu amor; você me pariu hoje de noite, agora. Sério, sério, sério.

Ela – Não seja assim...

Ele – Assim o que?

Ela – ...demagogo... não era sem aflição?

Ele – Bom dia, boa noite, muito prazer, não tenho nome, preciso ser batizado, nasci de novo, caderno novo de bazar com linha vermelha, margem grande, entende? Sou isso. Eu te amo, morto de paixão.

Ela – O nome não é paixão, é dor de corno.

Ele – O que você quiser, só tem dor de corno quem ama.

Ela – E quem não ama. Os americanos também adoraram Cuba, quando ela se libertou depois foi pão e água.

Ele – Não faz, eu é que estou livre, olha minha cara, deve estar com três olhos, sou eu de novo, por favor, por favor, por...

Ela – Não faz assim, amor, falta cinco minutos...

Ele – Me aproveita, me aproveita, me...

Ela - ...falta cinco minutos, amor...

Ele - ...estou dizendo por favor, não seja covarde, não, por favor, te amo, te amo... te perdi? Então está errado eu conserto, te perdi? Então errei, sua coragem, essa paciência, cascata, mudo agora...

Ela – Vou fazer uma compressa, inchou demais, dorme um pouco que você tem audiência...

Ele – Não vou na audiência.

Ela – Por favor.

Ele – Já disse que não vou, pode ir embora se quiser, não vou.

Ela – Você trabalhou tanto pra conseguir isso.

Ele – Disse que não vou.

Ela – Não faz assim, me sinto mal.

Ele – Não vou, quero que esse governador se rale, se foda.

Ela – Olha, amanhã você tem de ir no adido da França e se falará sobre vinhos, tem a campanha do João Sem Teto, o que foi que chegou, um campeão inglês de pesca submarina? lembra, no sábado o Governador da Paraíba vai no sítio do Bandeira Pessoa, Paulinho de Almeida vai, Custodinho, Milton Képfer, todos os mais sérios concorrentes ao prêmio de mordacidade do Rio, vamos gozar esse governador, tem a reunião da Editora, não tem uma marcada? aquele filme que a Columbia vai mostrar, a Aliança para o Progresso quer ainda o quê? ainda tem isso, essa merda?

Ele – Está bem, está bem, me dá um ano? um ano? seis meses, hein? Juro, pego esse cargo e toma lá dá cá, fico independente, juro, seis meses, me dá? Toma lá, dá cá com eles todos e saio dessa revista, de tudo,... seis meses?

Ela – Não. Sua vida é assim, é isso. A onnipresença. Na falta de outra coisa, tentar a onnipresença, como se o mundo fosse uma imensa superfície. Holliday on Ice, no gelo, assim...

Ele - ...pelo amor de Deus, estou pedindo seis meses, que são seis meses? Você gostava também de tudo isso, fala agora não sei porque, mudou três vezes os móveis daqui, mudou tudo três vezes, sabe quanto custa? Nós viemos juntos até onde a gente chegou, juntos, você tem de ficar comigo pra sair junto, esses vestidos loucos que você usa, hein? Agora não vem comigo, a culpa é só minha? Hein, Santa Úrsula, hein...

Ela - ...faltam cinco minutos, não faz assim...

Ele- ...sou o melhor que tem por aí que não desisti, eu sei de mim pelo menos, sei! A melhor revista é essa, sou respeitado, se tivesse chapéu era tudo de chapéu na mão! Você veio junto, não me deixa, covarde! Quanto custa você? Sabe? me rasgaram no lábio inferior, aqui! Pensou quanto custa alguma vez o jardim para o sítio? Três meses se metendo em casa de planta, quanto custa? Quanto custa você poder dizer que vai embora, quanto? Porque sou eu quem vai te sustentar, não é o menino, é? É o menino?

Ela – Pára com isso.

Ele – (*Se agarra nela*) Estou pedindo seis meses, depois te dou o nirvana, Plutão, te dou Plutão, juro, me ajuda...

Ela – Não quero nada seu.

Ele – Quer, quer. Quer que eu continue assim e você parasita de mim, mas livre, não é? De mãos limpas? Tem a minha que já está acostumada a revolver bosta, não é? tem...

Ela – Sai daí, sai daí...

Ele – Pelo amor de Deus, entende? Fica comigo, o que é que eu vou...

Ela – O que é que você vai dizer pros outros?

Ele – Não, não, não é nada disso.

Ela – O que é que você vai dizer, como é que vai explicar?

Ele – Nada disso, estou falando.

Ela – “Como é que vou explicar que aquela mulherzinha me deixou? Como é...”

Ele – Por favor.

Ela – Me deixa ir.

Ele – Não.

Ela – Me deixa.

Ele – Não sai. Não sai.

Ela – Vou embora.

Ele – Dou porrada em você.

Ela - ...vou embora...

Ele - ...não dá um passo fora...

Ela - ...vou que vou...

Ele - ...te cubro de porrada... (*Ela pega a valise. Os dois lutam*)

Ela - ...deixa...

Ele - ...já disse que não sai, Sílvia, não sai...

Ela - ...larga...

Ele - ...não vai viver com ninguém à minha custa...

Ela - ...nojo, nojo...

Ele - ...vai viver com o menininho, é, você deve excitar o menininho. Ele deve ter a impressão que não existe ninguém com mais coragem que você...

Ela - ...está com medo de ficar sem mulher, tem a Gisela, a Antonieta, todas, Gisela atende a partir do meio dia... (*Ele dá um tapa nela. Pega a valise. Os dois brigam*) Me deixa...

Ele – Vai tentar o canto do cisne, está muito velha, hein, muito...

Ela - ...vou embora porque te odeio, te odeio, te odeio, Lúcio...

Ele - ...pára com isso...

Ela -... te odeio, Lúcio Paulo Freitas...

Ele - ...você acorda as crianças, os vizinhos...

Ela - ...fodam-se, te detesto, detesto, odeio, raiva...

Ele - ...pára com isso...

Ela - ...olha o que você fez de mim, vara verde, tremendo como vara ver...

Ele - ...cala a boca...

Ela - ...sabe que o Bandeira Pessoa tem um apartamento no Leme, no quinto andar?

Ele - ...o quê...?

Ela - ...no quinto andar, não sabe? Sabe. Esquina da Rua Anchieta, sabe sim...

Ele - ...o que é isso?...

Ela - ...mas eu me vinguei de você, me vinguei, Lúcio Paulo... puni nós dois, cólera do céu pros dois...

Ele - ...fala o que é isso...?

Ela - ...fui lá, Lúcio, vara verde, fui lá, tem um quarto com luz vermelha, sabe? Ele senta numa cadeira num quarto com luz vermelha. O Bandeira Pessoa, quando você não subia pro sítio, ele ia lá, não levava a Anita e falava, falava, pedia, pedia, no Leme, quinto andar, sabe? Um quarto com luz vermelha, nunca foi lá? Nunca levou Gisela lá? Bandeira diz que empresta sempre, você deve ter dormido com Gisela no mesmo lugar, você sentou na cadeira, hein? Me vinguei do que você fez comigo, do que eu fiz comigo, tinha prazer de ir lá, meu Deus, respiração presa, como se fosse o Juízo Final, ele fica sentado, sabe? Gordo, pede as coisas, pede as coisas pra mim fazer, no quinto andar, lá no Leme, ele falava de você, sentado, ficava perguntando, onde será que ele está agora, onde será que o seu marido está agora, sentado, luz vermelha, eu ficava andando, depois deitava, passava a mão no meu peito, ele falando de você, onde será... *(Ele, com uma violência inaudita, vai no pescoço dela. Só com a mão boa. Aperta, violento. Ela não esboça um gesto de defesa, aterrada. Ele aperta, aperta. Larga. Ela cai num canto, sufocada, semi-gemendo, ganindo. Ele se larga numa poltrona. Fixo. Estático. Um tempo imenso. Ela se recupera lentamente. Lenta, pega a valise e lentamente sai. Ele fica parado na mesma posição. Um tempo imenso. Olha sua mão enfaixada. Examina-a cuidadosamente)*

Ele - ...será que quebrou?... melhor fazer uma compressa, não é?... radiografia... é... vou no Serzedelo... só chega meio-dia... deve estar quebrado isso, olha... Serzedelo só chega meio-dia terças e quintas, amanhã é terça?... melhor você telefonar pra casa dele... vai te falar da Associação Médica... só fala disso, lembra?... acho que quebrou mesmo... Vai, como é o telefone dele? 36...3435... não...três cinco...três sete?... eu sei de cor... você sabe... 36-3735. 36-3735. Perfeito. Como é? 36-3735. Perfeito. 36-3735. Perfeito. 36-3735. Perfeito. *(Pára. Longa pausa. Black-out. Um tempo. No escuro. 16 Play-back muito baixo, quase inaudível. O trecho “Irerê, solta teu canto”, musicado, cantado com orquestra. Acende a luz. Ele está de terno e gravata, a mão já sem faixa, sentado na mesma posição. Um tempo. Pega o telefone. Disca) Gisela? É. Como vai? Estou com saudade sua... Me encontra hoje?... Amanhã então... Vai pros Estados Unidos, viva. Claro, deve estar atrapalhadíssima... Quanto tempo? Seis meses termina um ano... é... Me manda um postal dum assalto a banco... Não, não é boato, não. Até que enfim. Me separei dela, é... Tinha de ser... Boa viagem. Cuidado pra não te mandarem pro Vietnã. Welcome. Um beijo. (Desliga. Tempo.*

Liga de novo) Ana Maura está? Por favor... é um amigo dela... (*Tempo. Espera. Desliga o telefone. Sacode a cabeça. Parado um tempo. Pega o caderno de endereços, consulta. Tempo. Desiste. Joga-o no chão com violência. Tempo enorme. Pega o caderno de novo. Recondiciona as pequenas páginas que se soltaram. Guarda-o. Enfia-se na poltrona. Tempo enorme*) E ele pediu ao Senhor: “Livrai-me deste suplício”. Ao que o Senhor respondeu: “Não posso. Tu o fizeste!” (*Parado um tempo*) Uma loja que vendesse coisas pra quebrar, rasgar... rasgar... (*Novo imenso silêncio. Ela entra, com sua valise. Longa pausa*)

Ela – Como vai? (*Tempo*)

Ele – Bem. Como vai?

Ela – (*Outra longa pausa*) Eu... eu queria ficar aqui, posso? (*Nova pausa*)

Ele – Não deu certo?

Ela - ...prefiro não falar...

Ele – Não deu certo?

Ela – Não.

Ele – Posso saber por quê?

Ela – Coragem...

Ele – Entendo.

Ela – Queria ficar aqui, trazer as crianças...

Ele – Como quiser. (*Pausa longa*) Estamos condenados um ao outro.

(*Nova longa pausa. Sorriem tristes*)

Ela – Vou buscar as crianças no jardim. Vai jantar em casa?

Ele – Vou.

Ela – Falou com a empregada?

Ele – Não.

Ela – Eu falo. Se desse tempo de comprar camarão... Vem alguém jantar?

Ele – Paulinho de Almeida talvez passe...

Ela – Ele não gosta de camarão...

Ele – Quer que eu vá buscar os meninos? Você está cansada.

Ela – Não... Como vai no novo cargo?

Ele – Muito trabalho, não queria deixar a revista, não sei como vou fazer...

Ela – Pros dois não dá, é?

Ele – Vou tentando, o Bandeira não quer que eu saia...

Ela – Claro.

Ele – Diz que me derruba se eu saio da revista.

Ela – Te dá um golpe de estado, é? (*Falam normalmente num tom cordial e cotidiano. 17 Play-back: O “Irerê” em orquestra e canto começa e vai subindo até não se ouvir mais o que eles falam*)

Ele – Tive de fazer eu mesmo, senão saía aquele ditrambo pra Light. Bandeira Pessoa faltou me beijar na boca de língua.

Ela – Aquele seu tropical marrom já chegou do alfaiate, mandei apertar a calça...

Ele – Não vou fazer reportagem pra Light não senhor, explicar porque tem de aumentar a tarifa...

Ela – Não tacho, tábua inteira correndo toda a sala, estirada...

Ele – Nem eu sei, foi bom você lembrar, o que aquele governador fez?

Ela – Ei, sabe que o carpinteiro filho duma mãe...?

Ele – Querem publicar um livro do Palionov, ah, não agüento, não...

Ela – Ele sempre usa chapéu Ramenzoni, tenho medo...

Ele – Vou botar fotografia de boi, tome boi.

Ela – Não esquece o imposto predial.

Ele – Na minha mão vira bazar.

Ela – Como casa de Vila Rica.

Ele – Olha Bandeira, olha Bandeira.

Ela – Tomaz Antonio Gonzaga.

Ele – Olha Bandeira, olha Bandeira.

Ela – Nós vamos discutir a noite toda e os dois vão ter razão, eu e você.

Ele - Nós vamos discutir a noite toda e os dois vão ter razão, eu e você.

Ela - Nós vamos discutir a noite toda...

Ele - Os dois vão ter razão, eu e você... (*Ficam falando isso. No play-back, o “Irerê” chega ao máximo. Tudo pára de estalo. Black-out*)

27 de julho de 1966

ANEXO II

Crítica de Sábado Magaldi

Jornal da Tarde (data não informada)

"Proletários do mundo inteiro, preservai o amor!" Esta réplica, dita em *Mão na Luva*, cortaz do Teatro Maria Della Costa, exprime muito bem a proposta de Oduvaldo Vianna Filho, dramaturgo conscientemente político. Datada de 1966, a peça só vem a público em 1984, dez anos após a morte do autor. Homem engajado, ele a consideraria um momento de fraqueza pessoal, que não valeria a pena divulgar? Prefiro pensar que, escrita aos 30 anos, resumindo tanta vivência, por pudor Vianninha preferiu esquecer-la no baú de guardados.

Porque não se trata de texto de amor piegas, inconsciente, alienado. O relacionamento do casal constitui, de fato, o microcosmo desenvolvido ao longo do diálogo. Escritor maior, Vianninha insere a história amorosa no macrocosmo da vida pública dos protagonistas — sobretudo os problemas de Lúcio como jornalista, a luta para não ceder às pressões de uma empresa desleal de majorar as tarifas, a coerência profissional etc. Embora colocando o foco dramático na crise do casal, a peça não perde de vista o homem e a mulher como um todo.

Mais uma vez, distanciando-se dos autores que sacrificam as individualidades em razão das ideias políticas, Vianninha mostra-se psicólogo atento, minucioso, incapaz de deturpar a caracterização das personagens. *Mão na Luva* promove um duelo de cérebros na linha que vem de Strindberg (a obra inteira, mas principalmente *A Dança da Morte*), O'Neill de *Welded* (estranhamente não representada entre nós) e Albee de *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*, todos homens que viram com desespero a divisão

dos sexos, nostálgicos do ser único e indivisível.

Dai a carga de pesadas acusações, de ressentimentos não circunscritos, de jogo sadomasoquista em que um, punindo o outro, se castiga e, se autodagelando, fere o parceiro ("Está na moda começar vida nova, então? Antes era segurança, agora é a felicidade que está na moda?"). Vianninha lida com esse material não como homem de 30 anos, mas como alguém que passou por longa soma de experiências. Mais um testemunho de um autor que se jogou inteiro na vida e na obra, e por isso se exauriu aos 38 anos de idade.

Em *Mão na Luva*, o dramaturgo está começando a libertar-se da narrativa cronológica, e entrecorta os diálogos de constantes flashbacks. Ele se compraz em revelar mestria, terminando uma cena do presente com uma fala que abre uma do passado, e fazendo jogo semelhante ou inverso numerosas vezes, para criar a unidade compacta das biografias. Se o flashback tem a virtude de dar flexibilidade ao desenrolar dos episódios, evitando as preparações prosaicas, às vezes Vianninha não despendeu tempo suficiente para uma cena ganhar corpo. Por isso a narrativa claudica um pouco, até configurar-se o perfil completo dos acontecimentos.

Dificilmente poderia ser mais feliz a encenação. Aderbal Júnior, que já se traçou por maneirismos discursivos, fez uma montagem séria, sóbria, musical, despejada, de profundo amor pela obra. Como o texto não dá mostras de que Vianninha o tenha revisado para montagem, creio mesmo que Aderbal poderia ser menos respeitoso, dispen-

sando alguns flashbacks que pouco acrescentam à história, a fim de agilizar o ritmo, que de vez em quando quase se deixa levar pela monotonia. No conjunto, uma direção brilhante, de artista que sabe enfrentar um difícil desafio, e obtém a vitória.

Foi muito feliz, também, a escolha dos intérpretes. Vinda da dança e tendo feito apenas um papel mudo em *As Lágrimas Amargas de Petra von Kant*, Juliana Carneiro da Cunha poderia não ter ainda o domínio da voz para o papel tão extenso de Sílvia. Nada revela a praticamente estrepante. Juliana não só se sai muito bem nos diálogos (algumas vezes a direção ganharia em ser mais clara), mas enriquece o desempenho de elegância coreográfica, imprimindo leveza e musicalidade aos movimentos. Sua máscara enigmática presta-se bem às contradições interiores da personagem.

Marco Nanini, talvez pelas suas origens, parecia ator mais indicado para papéis, sendo característicos, ao menos com algum traço marcante. Se tinha algum fundamento essa observação, ela cai por terra em *Mão na Luva*. Com esse desempenho, Nanini pode considerar-se, por justo título, mesmo jovem galã de maior talento. Dono do palco no estilo dos velhos monstros sagrados, ele impõe a justa medida, o gesto seguro, a inflexão corretíssima. É um prazer assistir ao duelo de Nanini e Juliana.

Um autor que, morto há dez anos, lança uma peça inédita com valores tão atuais e inquietantes, comprova pela enésima vez que tem conquistado um lugar definitivo na História do Teatro Brasileiro.

Sábado Magaldi

ANEXO III

Crítica de Mariângela Alves de Lima

Jornal O Estado de S. Paulo, data não informada, p. 4.

O ESTADO DE S. PAULO — 41

“Mão na Luva”, espetáculo íntegro

MARIÂNGELA ALVES DE LIMA

“Mão na Luva” é apresentada como uma obra inédita de Odunaldo Vianna Filho, mas talvez seja menos do que isso. É um esboço que o autor deixou inacabado, transmutando as ideias que aparecem aqui para outras peças onde se desenvolveriam com maior autonomia e com uma técnica mais apurada.

Entretanto, apesar da evidente dificuldade de resolver os diferentes planos da ação, é uma peça bonita. Trata despididamente das coisas miúdas da vida: a falência de projetos banais, o terror da insegurança e a insidiosa mentira que se instala no interior da vida doméstica. Desdobra finalmente no soco sem fundo do conflito amoroso.

Tudo isso seria banal se não fosse contaminado pelo imenso afeto que Odunaldo Vianna Filho tem pelas criaturas que fracassam. É com um olhar amoroso se nem por isso complacência que o autor examina as amarguras de um casal na sua noite de acerto de contas. Sobrelevando as inúmeras indignidades, resta alguma coisa, como em todas as outras peças do dramaturgo. Aqui as que desejam o amor tornam-se dignos dele, embora os dois amantes tenham as mãos sujas. E quem as teria completamente limpas? É uma espécie de resignação inerente ao drama realista que obriga o autor a constatar as falhas humanas. Mas o artista inspirado faz brilhar no centro desse drama o objeto perfeito do amor impossível.

A belíssima encenação de Aderbal Jório resolve os problemas de estrutura que o dramaturgo não quis ou não pôde solucionar. As quebras do texto identificam-se com as contradições próprias do enigma amoroso que o espetáculo rodeia sem decifrar. Uma interrupção não deve necessariamente explicar a próxima cena, mas antes enriquecer o mistério de uma relação interpessoal. São rupturas que abrem o espaço para a ressonância da memória ou simplesmente para sugerir que aquela frase específica é índice de uma dor profunda que as personagens não sabem nomear.

Todos os diferentes planos são resolvidos pela simultaneidade afetiva, onde os fatos importam menos

Um casal em secreto de contas

do que as marcas que imprimem nas personagens. Embora cada round da batalha seja precisamente marcado, não há um acúmulo de tensão. Os combates são atos de uma corrente, de tal forma que o espectador reconheça que esta história não se encaixa para uma solução profílica. Trata-se da revelação de um momento dilatado da experiência humana. Evidentemente Aderbal Jório identifica em Odunaldo Vianna Filho mais o poeta do que o moralista.

A superdose de soluções inteligentes que o diretor foi obrigado a utilizar para tornar o texto legível em cena fica invisível depois que a cena realiza os volútos do contato amoroso. Em primeiro lugar, a encenação cria um suporte lógico e rico de intenções. Em seguida o espetáculo fica por conta dos atores, que desenvolvem a esse suporte as ambiguidades que lhe deram origem.

É preciso considerar também que, além do talento do diretor, a equipe que criou este espetáculo é tão excepcional que tornou possível a concretização de todos os projetos da direção. Kleon Vianna amplia a significação de cada gesto sem comprometer a naturalidade das interpretações. Há em cena um belo desenho, uma espécie de coreografia, representando o desejo, a aproximação e a solidão.

Márcio Colaferrro encerra esse mundo numa cerca luminosa, ao mesmo tempo que supera através de um belo um espaço mais livre, de fluxo e refluxo. Os elementos de cena que inventou são precisos, simples e imensamente sugestivos. Permitem diversos enquadramentos para as cenas sem prejudicar a transparência necessária ao sentido do espetáculo.

Quanto aos atores, o mínimo que se pode dizer é que completam a ausência de um momento especial do teatro. Difícilmente seria possível imaginar uma dupla mais adequada para criar personagens cuja natureza não se afirma através de traços exteriores. São dois atores afinados com as exigências de uma composição predominantemente afetiva.

Marco Nanini, habitualmente um excelente intérprete de comédias, tem aqui a oportunidade de realizar outro tipo de trabalho. Faz com muita sensibilidade uma personagem de tonalidades mais suaves, construída para mover-se pelo estímulos da outra figura em cena. Em nenhum momento o ator recorre aos truques que conhece bem e que poderiam transformar a sua criação na força dominante do espetáculo. Seus trabalhos são sempre muito bons, mas talvez seja esta a sua melhor criação. É um momento de maturidade em que o ator conhece tão bem o palco que não precisa mais existir esse domínio.

Na criação de Juliana Carneiro da Cunha, o processo é inverso. Sua personagem é intensa e modulada para exprimir as diferentes manifestações da fragilidade e do medo. Mas falta à atriz a energia necessária para realizar o rancor e a desforra. Uma certa timidez impede que esses traços desagradáveis se evidenciem. Seria preciso uma voz mais forte e um pouco mais de ousadia para marcar essa composição bem feita e de inegável força poética. De qualquer forma, o espetáculo é tão inteiro na sua composição e tão bonito como resultado que o mais produtivo é que a atriz adquira força e confiança no seu trabalho à medida que se solidifica a relação entre o público e a encenação. É apenas uma questão de tempo.

ANEXO IV

Crítica de João Roberto Gomes de Faria

Jornal da Tarde, 14/01/1985, p. 22

Até o final de novembro esteve em cartaz, no Teatro Maria Della Costa, a peça *Mão na Luva*, de Odvaldo Vianna Filho, o Vianninha (1936-1994). Se o leitor não teve a oportunidade de ver o belo espetáculo dirigido por Adertal Júnior, com interpretações de Marco Nazini e Juliana Carneiro da Cunha, consolo-se: o texto acaba de ser publicado no volume *O Melhor Teatro de Odvaldo Vianna Filho* (Global, 168 p., Cr\$ 9.300, seleção de Yas Michalski), juntamente com *Papa Highrite* e *Rasga Coração*, as duas obras-primas do dramaturgo.

Vianninha escreveu suas primeiras peças em fins da década de 50, quando era ator do Teatro de Arena e companheiro de Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Nelson Xavier, José Renato, entre muitos outros. O Arena, nessa época, era o reduto dos jovens autores nacionais que pretendiam discutir no palco os problemas do operário brasileiro, do favelado, do homem do campo, para abrir os olhos daqueles que não enxergavam a "realidade brasileira". Teatro engajado, é claro, que se contrapunha a tudo que vinha de errado no Teatro Brasileiro de Comédia: repertório eclético e estrangeiro, alienação, teatro para a burguesia paulista, estetismo, etc.

Um dos críticos mais violentos do TBC, que desde seu aparecimento em 1943 vinha contribuindo de maneira decisiva para a modernização do espetáculo teatral entre nós, ainda que em padrões europeus, foi o inquieto Vianninha. Mais tarde, radicalizando sua posição em favor de um teatro político, de conscientização das massas, ele rompeu inclusive com o Arena, por não concordar em trabalhar numa casa de espetáculos pequena, frequentada evidentemente pela classe média. No Rio de Janeiro, em 1961, ajudou a criar o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes e, então, desenvolveu à vontade sua dramaturgia didática e participante, escrevendo várias peças curtas que foram representadas por todo o Brasil em escolas, sindicatos e praças públicas.

O golpe de 64 extinguiu a UNE e o GPC. Mas Vianninha reuniu os amigos e criou o Grupo Opinião, continuando seu trabalho de conteúdo altamente crítico, como ator e escritor. Em meio a uma atividade incessante, escreveu *Mão na Luva*, em 1966. Não deve tê-la mostrado a muita gente, pois, guardada no fundo de alguma gaveta, só neste ano veio a público. Para quem conhece a carreira teatral do autor, é uma surpresa deparar com uma peça tão diferente, na forma e no conteúdo, das outras que escreveu até aquela data. A preocupação política, até então a nota dominante, cede lugar à preocupação com as crises individuais, com o psicológico. É a forma linear do enredo é substituída por uma ação entrecortada de *flash-backs*, num jogo alucinante entre o presente e o passado dos personagens. Em cena, Paulo e Silvia, um casal em crise, em vias de se separar após nove anos de vida conjugal. Os demônios saem do fundo do poço. E cada um faz a sua catarse, numa espécie de ritual de purificação do corpo e do espírito. Adulterios, mentiras, desconfianças, todos os poderes vêm à tona, enquanto, em contraponto, retalhos do passado são revividos para esclarecer a trajetória da felicidade à crise.

Momentos de pura emoção e mesmo de lirismo coexistem com cenas amargas e até violentas nesta peça, cuja maior qualidade é a construção dos personagens: são complexos, ambíguos, contraditórios, emotivos e cheios de vida. Mas são, principalmente, frustrados. Vítimas de pressões sociais e limitações próprias, não conseguem reali-

Das emoções de Mão na Luva às ousadias de Rasga Coração, o melhor de Vianninha.

Rasga Coração, na montagem de 1979, com Raul Cortez como Manguari.

zar seus projetos existenciais. Paulo, jornalista de prestígio, submete-se aos interesses da grande empresa onde trabalha, adiando sempre o sonho de fazer um jornalismo independente e combativo. Na mesma proporção em que aceita cargos e sobe na vida, perde a estima de amigos e a confiança da mulher. Ela, pintora medíocre, se por um lado aceita o papel de esposa, por outro não suporta as hesitações e a fraqueza do marido. O amor, minado pelo cotidiano adverso, tende a desaparecer nesse turbilhão de insatisfações e angústias que se amontoam. Mas é preciso preservá-lo: "Proletários do mundo inteiro, preservai o amor! Levai-o até o fim! Até o desconhecido!", Paulo exclama várias vezes. No desfecho, abre-se essa possibilidade. Depois de nove anos passados a limpo, cicatrizadas as feridas, é possível começar tudo outra vez.

Emoção

O leitor não duvide: *Mão na Luva* emociona. No entanto, creio que Vianninha exagerou nos cortes e juxtaposições de presente e passado. O próprio significado de uma ou outra passagem da vida dos personagens às vezes fica obscuro, devido ao uso abusivo da fragmentação das cenas. Tudo indica que o dramaturgo estava em fase de experimentação e à procura de uma nova linguagem teatral em que o social e o psicológico pudessem ser apreensões dinâmicas e simultaneamente. Como ele mesmo diria, alguns anos mais tarde, edutava-se naquela época a difícil transformação do panfletário em artista.

Pois não demorou muito para o artista surpreender o meio teatral. Em 1968 escreveu *Papa Highrite*, com a qual ganhou o 1º prêmio do concurso do Serviço Nacional de Teatro. A peça, contudo, foi imediatamente censurada, e o concurso suspenso por seis anos. Tempos difíceis, aqueles. Principalmente para quem quisesse colocar no palco um ditador latino-americano exilado, bebendo pulque e dançando a chula com uma prostituta de cabaré.

Papa Highrite já é obra de um escritor maduro, que evita com habilidade os esquematismos fáceis e a sedução maniqueísta. O pano de fundo é político, evidentemente, porque a peça é uma verdadeira anatomia das ditaduras típicas do Terceiro Mundo, particularmente as que costumam grassar em nosso pobre continente. Mas é, também,

um mergulho na psicologia individual do ditador e do revolucionário fracassados. Highrite sofre por julgar-se um benedito do povo injustiçado e por não ter conseguido manter o poder em suas mãos. Mariz, sua antagonista, carrega o remorso de ter delatado os companheiros numa sessão de tortura.

Vianninha centra a ação dramática da peça no confronto entre esses dois personagens e suas derrotas pessoais. Highrite, no exílio, articula sem sucesso a volta ao poder. Bebado, agressivo, desesperado, é o retrato da decadência. Mariz, por sua vez, não se perdona. Consegue empregar-se na casa do ditador e levar a cabo o plano de matá-lo. Mas é uma vingança particular, e de insignificante alcance político. Esses dois fracassados são coadjuvados pela prostituta Graziela, amante de ambos, por Grissina e Morales, fiéis escudeiros do ditador, e pelo americano William, que aparece para dar uma idéia dos interesses que sustentam as ditaduras nos países subdesenvolvidos. A dimensão política da peça, todavia, desenha-se melhor nos *flash-backs* bem dosados que fazem o contraponto com a ação do tempo presente. São os diálogos entre Highrite e o general Ponce y Melia, ardeando os métodos truculentos para fazer calar qualquer tipo de oposição ao governo. Ou são os diálogos entre Mariz e Manito, em que se discutem as estratégias para a revolução, sem se chegar a um ponto de vista comum.

Se *Papa Highrite* representa o primeiro ponto alto da carreira de Vianninha, a consagração definitiva se dá com *Rasga Coração*, que ao autor terminou de escrever às vésperas da morte, em 1974. Apresentada ao concurso do Serviço Nacional de Teatro, em sua reabertura, ganhou o 1º prêmio e em seguida foi censurada, a exemplo do que ocorrera com *Papa Highrite*. Os tempos continuavam difíceis. Apenas em 1979, com o abrandamento da censura, as duas obras-primas do autor puderam ser encenadas.

Rasga Coração é a peça mais cansada de Vianninha, construída com base numa complexa articulação de vários planos de tempo. São passados em revista cerca de 40 anos de nossa vida política recente, desde a Revolução de 1930 até o início dos anos 70, em *flashs* que revelam a cuidadosa pesquisa histórica feita pelo autor. No centro da ação dramática está Manguari Pistólio, o "lutador anônimo político" colocado em confronto com as diferentes forças do reacionarismo. No passado, contra os integralistas, a ditadura de Vargas, a boêmia estéril de Lorde Bandinha e o próprio pai, que não aceita suas opções de vida. No presente, em diálogos vigorosos e comoventes, contra o filho Luca, um hippie alienado — versão moderna do boêmio dos anos 30 —, adepto da macrobiótica e do ócio, que ele acaba por expulsar de casa.

A peça é francamente simpática ao velho revolucionário Manguari, que dedicou 40 anos de sua vida às causas populares. Vianninha, com muita arte e sensibilidade, homenageia na figura do personagem os lutadores anônimos que a história costuma esquecer.

A publicação de *O Melhor Teatro de Odvaldo Vianna Filho*, bastante oportuna, coloca ao alcance do leitor três peças que garantem ao dramaturgo um lugar destacado na história do teatro brasileiro contemporâneo. De certa forma, este volume é também uma justa homenagem ao lutador Vianninha, um apaixonado pelo teatro que a morte roubou cedo demais do nosso convívio há exatamente dez anos.

João Roberto Faria

ANEXO V

Crítica de Mariangela Alves de Lima

Jornal O Estado de S. Paulo, Caderno 2, 17/02/2009, p.D3

TERÇA-FEIRA, 17 DE FEVEREIRO DE 2009
O ESTADO DE S. PAULO

Teatro Em Cartaz:

Quando a noite cai sobre o amor

Em *Mão na Luva*, atores exibem preparo técnico incomum e evitam a tonalidade fácil do melodrama

CRÍTICA
MARIANGELA ALVES DE LIMA
ESPECIAL PARA O ESTADO

Na ficção dos românticos, dos realistas e até mesmo dos naturalistas o maior problema gerado pelo casamento fundido no contrato social era a manutenção do vínculo sem amor. Homens e mulheres sofriam horrores porque eram obrigados a sacrificar atores verdadeiros em partilhado cotidiano e a cama com pessoas que não amavam. No século 20, quando os pares se redem sob a bandeira do amor livre, emerge um tema novo: as mulheres que se desfilam enquanto os parceiros ainda se amam. É a situação é tão grande mistério e, pelo menos na dramaturgia, uma das recentes.

Em meados dos anos 60 do século passado, uma peça do dramaturgo Odete Filho focava um desses casamentos entre amorosos tratados na obscuridade noturna. O casal vive uma separação em *Mão na Luva*, mas não se separa por força da atração mútua e também porque houve entre ambos, de início, a cumplicidade de ideias compartilhadas, isso bastava para a fundação de um lar. Diversos séculos, mas, por fim, moços e moças puderam viver juntos sem a obrigação legal, sem precisar da aprovação das instituições religiosas e sem ter que enfrentar o ostracismo social.

Em contemporânea, a vigilância da relação construída sobre as alavancas eternas da afinidade e da atração sexual só tem para defendê-la dois corpos desarmados. É a sobre uma perspectiva de embate corporal que se organiza o espetáculo idealizado pelos intérpretes Isabella Lemos e Marcelo Pacifico. Na trama da peça de Odete Filho, a ideia de que se uma ideia só se confronta com o espelho de seu próprio passado, ou seja, com o tempo ilusório do futuro. Entre corações por fim, a noite em que se discute a separação é uma sequência de movimentos de aproximação e distanciamento ritualizados pela poluição emocional das duas personagens. Cruzes da memória seguem-se

revelar suas reações — Isabella Lemos e Marcelo Pacifico, uma dupla de quase 30 anos em discussão

recordo de uma luta sem árbitros ou testemunhas, porque não há regras para limitar os golpes e defender os lutadores. O espaço é estreito e o tempo da ação é longo, uma vez que em uma madrugada se atiram promessas e decepções acuminadas durante uma discussão.

Ainda assim, os argumentos esgrimidos na briga constituem um repertório sem gran-

deza ou originalidade: por covardia, o rapaz traiu suas ideias, por comodismo a mulher foi complacente. Ambos esperam desde mal-estar com infidelidades ocultas. Não há, contudo, neste tratamento dado ao texto, a inflexão da paixão. É a ausência de diálogo corporal e verbal assumida pelos intérpretes do espetáculo que indica a dimensão da perda.

Porque são ambos vigentes, aliamos a presença um pouco do passado em cena, os dois intérpretes firmam uma unidade em que não há ponto de fuga aparente. Estão ali, ligados e, ao se afastarem, formam um análogo cuja dissolução no diálogo amaldiçoado, mas que não se resolve em cena.

Mesmo quando se agriem, os encontros não precisam

e aparentemente insensíveis, tal como os combates estilizados na coreografia dos tangos. Assimelham-se nas roupas, assimelham-se na interação coreográfica e, por vezes, sugerem um organismo com um sistema sanguíneo único.

Mais de 40 anos nos separam da ideia da escritura da peça e os participantes do Núcleo de Estudos do Tapa orientado por Guilherme Sant'Anna e Brian Pendo Rossi que conceberam esse espetáculo inspiraram-se na morte da própria geração. A moça que Viciosa Filhos trata ainda com covilismo, porque é a personagem que sinceramente se importa com a trilhação sua ideia, é agora uma força equilibrada no enfrentamento físico e dialógico e o espetáculo sugere que, sendo tão forte quanto o homem, é igualmente responsável por ter-se perdido. Visto pelo crivo da experiência contemporânea, quando a ideologia parece assustar morio e enterrado, a discussão é a que a peça propõe é inescapável.

Além dos espetáculos que produzem com elenco próprio, o grupo Tapa tem formado diretores e intérpretes em um processo de experimentação contínua de textos de dramaturgos brasileiros ou peças de autores estrangeiros raramente encenados nos nossos países. Até o momento, nenhum dos trabalhos de investigação de novos procedimentos e formação criativa em cena com as costuras aparentes da aprendizagem. Isabella Lemos e Marcelo Pacifico vivem sob um ângulo bem definido a peça que escolheram, representam com linguagem bonita e prepara técnica bastante adequada ao espetáculo. Tanto a ideia quanto a execução, seguem com rigor curta a realidade das personagens para evitar a tonalidade fácil do melodrama. ■

Serviço
• *Mão na Luva*, 80 min., 14 anos. Vaga Espaço Cênico (74 lug.), R. Capote Valente, 1.323, 3000-3843, 3.ª a 4.ª, 22 h; dom., 19 h. R\$ 30/ R\$ 30. Alé 15/2

ANEXO VI

Divulgação com entrevista de Aderbal Freire Filho a Flávio Marinho

Jornal O Globo (Segundo Caderno), 30/11/1984, p. 6

RIO SHOW

A ESTREIA DE HOJE

'Mão na luva', a poética resposta do indivíduo (Vianninha) ao grupo

Depois de quatro meses de sucesso de crítica em São Paulo, estreia hoje, no Teatro Gláucio Gill, uma peça inédita de Vianninha, escrita em 1966: "Mão na luva". As causas de seu desaparecimento, durante 18 anos, ainda permanecem misteriosas, como diz o diretor e iluminador Aderbal Junior.

— A gente só pode conjecturar, especular. Porque as respostas para as certas perguntas a respeito não são muito precisas. Afinal, a Maria Lúcia — viúva do autor — só descobriu o texto há dois anos. Quando eu o li, dirigia outra peça do Vianna: "Moço em estado de sítio". Mas nunca conheci um amigo do Vianna que soubesse da existência da peça. Parece que ele não mostrou o "Mão na luva" a ninguém. Natural se supor que ele a considerava inacabada. Ou então que não gostava dela. Ainda assim, ela poderia ser uma ótima obra inacabada — como tantas sinfonias que existem por aí. Na hipótese de ele não gostar do próprio texto, ainda assim, o julgamento dele poderia estar errado. O Kafka não mandou queimar as obras dele? A gente teria perdido o Kafka. Todo mundo pode se enganar.

As conjecturas da "obra inacabada" e da aversão do autor pela própria obra não são, no entanto, as endossadas por Aderbal.

— Acho difícil ele não gostar da peça. Porque ela é uma pequena jóia do moderno teatro brasileiro. Provoca um encantamento imediato. Depois, trabalhando com ela, estudando o texto, durante os ensaios, a gente se surpreendia a cada momento com o bom acabamento do texto. Definitivamente, de inacabada ela não tinha nada. É impressionante como uma cena aqui se junta com outra acolá, como as personagens são tão extraordinariamente bem armadas

Juliana Carneiro da Cunha e Marco Nanini, o casal criado por Vianninha em "Mão na luva"

e resolvidas, como eles têm coerência em suas atitudes — e as incoerências naturais dos seres humanos —, como as suas contradições levam a sínteses perfeitas e como a personagem masculina está espelhada na feminina, num conflito típico do Vianninha: o homem dividido entre o que pretende ser e o que realmente é.

Esses elementos foram revelando a Aderbal uma peça, em todos os sentidos, extremamente bem acabada, com diálogo justo, falas precisas, situações elaboradas.

— Mas quais seriam as razões para ele não mostrar a peça? Talvez lhe parecesse, como me parece, ainda hoje, 1984, uma peça muito moderna e poética. Se ela tem algum problema de comunicação, isso deve ser creditado à sua própria modernidade, temática e formal. E o Vianninha participava da liderança de um grupo de intelectuais que tinha um pacto cultural absolutamente justo em 1966, dois anos depois do movimento militar, com preocupações

bem imediatistas. Então, tinha mais e que montar "Liberdade, liberdade", o "Opinião", "Se correr o bicho pega, se ficar, o bicho come". Só que, naquele momento, "Mão na luva" contrariava esse pacto cultural. Inscrita na cronologia de sua obra essa peça vem imediatamente após o "Bicho". E o Ferreira Gullar, num depoimento, revelou que o "Bicho" foi a obra mais coletiva do grupo "Opinião". Depois de uma peça escrita tão coletivamente, "Mão na luva" me parece a resposta do indivíduo ao coletivo, é a opinião pessoal que responde à opinião do grupo ao qual ele pertencia.

Ficha Técnica

Autor: Oduvaldo Vianna Filho. Direção e iluminação: Aderbal Junior. Cenógrafo, figurinista e programador visual: Márcio Calaferte. Direção e criação de técnicas cênicas: Klaus Vianna. Criação de trilha sonora: João Tambora. Preparação vocal: Nancy Miranda. Elenco: Marco Nanini e Juliana Carneiro da Cunha.

FLÁVIO MARINHO

ANEXO VII

Depoimento de Isabella Lemos (atriz), sobre a montagem de *Mão na Luva* em 2009 - concebida, dirigida e interpretada por ela e pelo ator Marcelo Pacífico, com supervisão dos diretores do Grupo TAPA (fornecido à pesquisadora por telefone, no dia 14 de outubro de 2009 e revisto pela atriz).

“Minha formação inicial em teatro se deu no Teatro Escola Célia Helena, a partir dos 17 anos. Depois, estudei fora do país, em Nova Iorque e em Londres, sempre voltada para o teatro. Além disso, sempre dancei – mas só retornaria à dança após voltar da viagem na qual conheci o método da Martha Graham, que pratico até hoje porque é muito bom para o trabalho de atriz.

A montagem de *Mão na Luva* surgiu dentro do Núcleo de Estudos do Grupo TAPA, que é um curso voltado para atores profissionais, do qual se participa por indicação - não há um período regular para permanecer nele; é um estudo constante. Participo dele mais ou menos há quatro anos. A gente pesquisa, lê e discute vários autores, a partir dos quais os atores e os diretores propõem cenas de peças escolhidas. Quando cheguei ao Núcleo, estavam estudando Nélson Rodrigues. Depois, foram estudados Plínio Marcos e Jorge Andrade – foram mais ou menos dois anos estudando estes três autores.

O diretor Brian Penido foi quem sugeriu que se estudasse Vianinha, por ser um autor que traria, diferentemente dos anteriores, um teatro épico junto do dramático, o que seria muito interessante. Eu já conhecia Vianinha das aulas do Célia Helena, pelo Sérgio Coelho, que dava [aula de] História do Teatro Brasileiro e também pelo Marco Antônio Rodrigues – a primeira montagem de um texto dele a que assisti, aliás, foi *Os Azeredos Mais os Benevides*, numa montagem de alunos do Célia dirigidos pelo Marco Antônio.

Mas a minha visão naquela época era de que as peças eram um pouco políticas demais, que era um teatro “datado” – certamente, uma opinião que eu tinha por ser muito jovem.

Depois que os estudos no Núcleo começaram, comecei a gostar cada vez mais de seus textos (hoje em dia, diria que os meus prediletos, além de *Mão na Luva*, são *Corpo a Corpo* e *Rasga Coração*); minha visão a respeito dele mudou completamente.

Foi Brian que sugeriu, certo dia, que eu lesse *Mão na Luva* pois talvez a personagem da peça fosse adequada para mim. Eu li e gostei muito. Um tempo depois, Marcelo Pacífico entrou para o grupo; e, após assistir uma cena de peça do Nélson Rodrigues, que apresentei, me procurou para que montássemos algo. Lembrei-me então da peça de Vianinha, e começamos a estudá-la juntos.

Quando resolvemos propor cenas da peça, começamos pela situação inicial; levantamos a cena do início do texto até a fala em que Ele diz: “Eu é que não agüento mais você!”. Usamos, como base, a técnica “Action” que a atriz Inês Aranha ensina, no TAPA.

Os desafios que enfrentamos foram principalmente em relação à prontidão física, que temos que manter o tempo todo e também a necessidade de passar de um “estado” a outro (de uma cena mais dramática para uma mais épica, por exemplo) sem deixar resquícios do momento anterior. Seguindo a orientação do diretor Eduardo Tolentino, pesquisamos muito a musicalidade das falas, o modo peculiar da construção das frases, que às vezes estão invertidas e com o qual tivemos dificuldade, a princípio.

Quanto à música na peça, optamos por não seguir a indicação das rubricas do autor, que coloca “o Irerê” [trecho das *Bachianas Brasileiras* n. 5, de Villa-Lobos] sendo cantado pelos personagens – entendemos que a música possuía um significado, na época

da escrita da peça, que hoje se perdeu; que não teria, para o público, o sentido imaginado por Vianinha. Ao invés disso, colocamos a canção *Dream a little dream of me*, que o Marcelo apenas faz com a boca, como se imitasse uma cornetinha – foi uma opção surgida espontaneamente, de improviso, e que resultou muito boa. Acabamos colocando a canção gravada depois do final do espetáculo, para a saída do público, como uma forma de deixar um clima um pouco mais ameno; e também porque algumas pessoas vinham perguntar que música era aquela, que o Marcelo fazia em cena. Usamos várias gravações diferentes; muitas vezes, a da Ella Fitzgerald.

Mas, voltando ao processo de criação da montagem, devo dizer que desde a apresentação da cena inicial, para as pessoas do Núcleo (e também para convidados, como os atores do TAPA e a professora Rosangela Patriota, pesquisadora do autor), tivemos uma recepção excelente que só nos fez ganhar ainda mais impulso para continuar pesquisando e ensaiando. Na verdade, a cada cena que acrescentávamos a recepção melhorava... e então continuamos. Depois que tínhamos o Primeiro Ato “levantado”, tivemos um pouco de receio de não conseguirmos manter o nível no Segundo Ato – mas na verdade, acabou sendo mais fácil. Acho que isso aconteceu porque, desde aquele início, encontramos o nosso caminho, um jeito nosso de fazer a peça, sem muitas amarras... Trabalhamos muito (inclusive apresentando cenas para os diretores Eduardo Tolentino, Brian Penido e Guilherme Sant’anna, que faziam sugestões) para chegar ao modo mais simples – sem cenários realistas, poucos elementos de cena; uma iluminação simples e muito diferente da indicada por Vianinha; figurinos básicos, pretos.

Mesmo porque, entendo que hoje em dia o público acompanha com facilidade este teatro mais despojado, diferentemente de outras épocas... Para esta platéia não há necessidade de se ter uma luz para o passado e outra para o presente; inclusive não nos

preocupamos em seguir à risca as rubricas porque entendemos que elas são apenas sugestões do autor.

Em relação ao lirismo presente no texto, fomos alertados em relação a isso pelo Eduardo e pela professora Maria Sílvia Betti (pesquisadora do autor que acompanhou a criação do espetáculo, a partir de uma apresentação feita no prédio da Faculdade de Filosofia da USP) e buscamos valorizá-lo por meio do cuidado na enunciação, na visualização das imagens das palavras – como já havíamos nos preocupado com a musicalidade das falas. Quanto às várias formas de *flashbacks*, fizemos muitas experimentações a partir delas, sempre tentando manter nosso percurso.

É importante dizer que, apesar de tudo ter caminhado muito bem desde o início, a complexidade do texto exigiu que ensaiássemos durante um ano e meio, e arduamente. Tínhamos a nosso favor o fato de termos, todos (eu, Marcelo, os diretores do TAPA) um ponto de vista muito claro sobre o que queríamos, um acordo comum que nos guiou até naquilo que deveria ser cortado – que foi muito pouco, apenas o que achamos que não seria facilmente compreendido... Concordávamos, por exemplo, que as várias repetições do texto são extremamente necessárias, cumprem um papel e tinham que permanecer. Buscamos sempre nos livrar das “ervas daninhas” daquele caminho (os excessos) para chegar à síntese e a criação de uma montagem que servisse ao texto.

Como resultado, a recepção dos colegas da classe artística tem sido muito boa, com uma ou outra exceção; ficamos muito felizes, por exemplo, porque o ator Sérgio Brito assistiu à nossa montagem e gostou muito (quer até que a levemos ao Rio de Janeiro). Segundo ele, nossa montagem é contemporânea, mas vai ao encontro de Vianinha, por ser sintética, por conter o essencial dele. Eu mesma acredito que, talvez, se Vianinha fosse vivo, ele fizesse esse tipo de teatro, hoje em dia.

E a recepção do público também tem sido ótima. De acordo com o que chega ao nosso conhecimento, eles são mais tocados pelo drama do relacionamento amoroso do casal. Algumas pessoas, principalmente as mais jovens, têm um pouco de dificuldade de compreender certas passagens (já nos perguntaram o que é a “Light”, por exemplo), mas o principal, acredito, é compreendido.

Pessoalmente, sou apaixonada pelo texto e a cada leitura descubro um dado novo; *Mão na Luva* não é uma peça linear – é um texto rico, um “quebra-cabeças” que diz ao que veio mas que cada pessoa é capaz de entender de acordo com a sua fantasia. Repetindo a definição da professora Rosângela Patriota, acredito que a personagem Ela/Sílvia é “a grande personagem feminina de Vianinha” – ela carrega um pouco de cada mulher com quem o autor teria convivido (a mãe, a ex-mulher, as namoradas, a atriz Odete Lara); ele que era, segundo consta, um homem muito charmoso e muito namorador...

Além disso, a personagem representa um pouco das mães e mulheres daquela época e, principalmente, aquelas que primeiro saíram de casa, revoltando-se contra os casamentos infelizes. Sem deixar de ter seu lado covarde, de ter permanecido com Ele e querer sair considerando-o o único culpado. Tanto Ela/Sílvia quanto Ele/Lúcio Paulo de Freitas estão muito inseridos no contexto do país. Assim também acontece com os outros personagens, como o Portela, que também é representante de uma geração de homens coerentes, que falavam e faziam – mas que também acabaram “se rendendo” – assim compreendo a citação de que ele acabara com a “bunda na Embaixada do México”, por exemplo. Acredito que é isso o que acontece com Ele/Lúcio Paulo e que é até uma forma de amadurecimento, esta aceitação de que o mundo não pode ser mudado assim, de uma hora para outra.

Agora que ganhamos o incentivo do PROAC (Programa de Ação Cultural da Secretaria de Estado da Cultura) temos a chance de levar a peça a mais lugares, o que é uma grande alegria. Posso dizer que esta é a peça que mais gostei de fazer, até hoje; e que sem dúvida gostaria de interpretar outros papéis escritos por Vianinha, pois tenho aprendido muito com todo esse processo.”

ANEXO VIII

Fotos da montagem de 1984, direção de Aderbal Freire Filho, com Marco Nanini e Juliana Carneiro da Cunha. Fonte: Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo, Divisão de Artes Cênicas, fotos de Djalma Limongi Batista, *in*: BETTI, Maria Silvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 206.

ANEXO IX

Fotos da montagem de 2009, concepção e interpretação de Marcelo Pacífico e Isabella Lemos. Fonte: arquivo pessoal dos artistas, fotos de Daniel Pacífico.

Programa da montagem de 1984.

ANEXO XI

Postal de divulgação da montagem de 2009.