



**HISTÓRIA – TEATRO – POLÍTICA:  
VIANINHA, 30 ANOS DEPOIS**

**Rosangela Patriota\***

**Universidade Federal de Uberlândia (UFU)**

[rpatriota@triang.com.br](mailto:rpatriota@triang.com.br)

**RESUMO:** Este artigo apresenta um balanço da produção teatral e televisiva de Oduvaldo Vianna Filho, assim como visa refletir sobre os impasses da discussão relativa ao binômio arte e política e sobre a atualidade do mencionado dramaturgo na cena cultural contemporânea.

**ABSTRACT:** This article presents the appraisal of Oduvaldo Vianna Filho's theatrical and televised production. In addition, it ponders about the controversial issues related to the binomial art and politics as well as about the relevance of the aforementioned playwright for the contemporary cultural scene.

**PALAVRAS-CHAVE:** História e Teatro; Vianinha; Arte e Política; História e Estética

**KEYWORDS:** History and Theatre; Vianinha; Art and Politics; History and Aesthetics



[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)

“O objeto da atividade teatral é cada vez menos o de trazer o mundo para o palco, dar a este mundo uma imagem perfeita e acabada, dizer sua verdade aos espectadores. Tende muito mais a colocar os espectadores no estado de poderem eles mesmos descobrirem esta verdade fora do teatro. E a levá-los, pelo teatro, a ter um domínio sobre o mundo. Desta forma o teatro nos propõe uma propedêutica da realidade. Nele o real é representado (não importa sob que forma) não como um dado universal e imutável, mas como uma tarefa a ser realizada, como uma *antiphysis*.”

Bernard Dort

“Para reduzir uma sociedade de mais de cem milhões de pessoas a um mercado de vinte e cinco milhões de pessoas é preciso um processo cultural muito intenso, muito elaborado e muito sofisticado, muito rico, para manter, para fazer com que as pessoas aceitem ser parte de um país fantasma, de um país inexistente, de um país sem problemas”

Oduvaldo Vianna Filho

---

\* Doutora em História pela Universidade de São Paulo.

## O Binômio Arte/Política: questões para o debate contemporâneo

O processo de redemocratização, iniciado em meados de 1979, ao propiciar o paulatino retorno das liberdades democráticas, possibilitou, em termos teatrais, que as gavetas da censura fossem abertas e as peças proibidas encenadas. Dessa feita, com o restabelecimento do Estado de Direito, quais as bandeiras que deveriam ser novamente levantadas?

A Resistência Democrática cumprira seu papel e, nesse novo quadro político-cultural, as críticas ao *teatro engajado* começaram a se intensificar. Pouco a pouco, decretou-se a *morte das ideologias*, e a retomada, para muitos, do princípio da *arte pela arte*. Paulatinamente, houve a substituição de um princípio pelo outro. De um lado, estavam os que se intitularam em “sintonia” com seu tempo. De outro, aqueles que passaram a ser vistos como “ultrapassados”, pois nada mais tinham a dizer ou a contribuir, tanto estética, quanto politicamente.

Na ânsia de inaugurar um novo tempo, foi necessário reinterpretar a própria história recente e, nessas circunstâncias, dramaturgos como Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, entre outros, haviam cumprido seu papel. Seus trabalhos, por estarem excessivamente comprometidos com a luta política das décadas anteriores, não eram adequados aos novos tempos, nos quais deveriam ser recuperadas as possibilidades “universais” da dramaturgia brasileira, a fim de restabelecer o diálogo com as tendências internacionais. Embora a maioria dos argumentos tome direção contrária, o tema do engajamento e o caráter político da arte continuam sendo questões de extrema importância e contemporaneidade. Assim, nunca é demais lembrar as idéias de Boal, na apresentação de *Revolução na América do Sul*:

há tempos, um crítico afirmou que não se deve meter política em teatro. Essa resistência ao tema proibido jamais teve razão. Teatro não é forma pura, portanto, é necessário meter alguma coisa em teatro, quer seja política ou simples história de amor, psicologia ou indagação metafísica. E se política é tão bom material como qualquer outro. (...). Grande parcela dos nossos dramaturgos preocupa-se com a defesa do operário, do underdog. Isto, para mim, é o que todos nós deveríamos fazer, independentemente da nossa profissão, sejamos dramaturgos ou químicos, médicos ou jornalistas<sup>1</sup>.

Apesar de haver sido escrito no início da década de 1960, esse texto é nosso contemporâneo, na medida em que chama a atenção do leitor/espectador para o fato de

que o componente político é inerente a qualquer atividade humana. Porém, no que se refere à linguagem artística, há que se considerar:

existe forte tendência para que uma obra seja julgada levando-se demasiado em conta as idéias progressistas ou reacionárias contidas no texto, transformando-se este no único padrão de excelência ou inferioridade. Procede-se ao julgamento ético, abandonando-se o estético. Basta que o autor manifeste solidariedade e simpatia aos negros, aos operários ou à mulher sacrificada para que a sua obra seja encarada com seriedade. Gostaria de acentuar que a simples idéia de defender o operário contra o imperialismo é, enquanto apenas boa vontade, tão vazia como a defesa do delicado Tom Lee contra a brutalidade pseudo-masculina de Mr. Reynolds. Esse julgamento ético não deve, certamente, ser excluído da crítica global, mas não pode, em nenhuma hipótese, constituir-se na única medida<sup>2</sup>.

De maneira extremamente interessante, o dramaturgo destaca o fato de que o componente político não deve ser o único mérito a ser observado no trabalho artístico. Geralmente, essa discussão surge sempre com o objetivo de estabelecer um abismo intransponível entre os denominados *teatro político* e *teatro não-político*, porque este debate elide um aspecto significativo: o fato de não assumir, explicitamente, posicionamentos e perspectivas de análise não significa, em absoluto, ausência dos mesmos. Ao contrário, o que ocorre é a não revelação dos princípios que nortearam a elaboração da obra. Sobre esta discussão, Eric Bentley observou:

alguns tradutores de Sartre explicam que a palavra francesa "engagement" tem duas implicações: em primeiro lugar, a de que estamos mergulhados na política, de bom ou mau grado, ou que não reconhecem que ele faça qualquer diferença. Eles se acham, por outro lado, dispostos a rejeitar uma determinada posição política em virtude de circunstâncias desagradáveis que a cercam. Os não-engajados gostam de afirmar que, ao aderir a uma causa política, qualquer pessoa se torna cúmplice dos crimes e erros de seus líderes e correligionários. Os autores engajados respondem que os não-engajados são cúmplices dos crimes e erros de todos e quaisquer líderes aos quais eles se limitaram a dar seu consentimento. Também a inação é uma atitude moral. O simples fato de estar no mundo acarreta um vínculo de cumplicidade. Os não-engajados se consideram inocentes pelo fato de não terem feito determinadas coisas. Eles se recusam a examinar a possibilidade de que a sua participação poderia ter mudado o curso dos acontecimentos para melhor. Os engajados afirmam, como Sartre na sua carta a Camus: "... para merecer o direito de influenciar homens que lutam, é necessário, em primeiro lugar, participar da sua luta; é preciso, em primeiro lugar, aceitar muitas coisas quando se quer tentar mudar algumas delas"<sup>3</sup>.

As obras possuem um tempo e um lugar. Participam de lutas e de questionamentos específicos tanto ao momento de sua produção, quanto ao seu campo

---

<sup>1</sup> BOAL, Augusto. Explicação. In: \_\_\_\_\_. *Revolução na América do Sul*. São Paulo: Massao Ohno Editora, s/d, p. 6.

<sup>2</sup> Idem, p. 6.

de recepção e de fruição. Nesse sentido, há uma historicidade na construção dos parâmetros de análise da criação artística. E é à luz desse movimento histórico e historiográfico, que se deve compreender os lugares atribuídos à dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho no teatro brasileiro.

Filho do dramaturgo Oduvaldo Vianna e da radionovelistas Deocélia Vianna, Vianinha herdou de seus pais não só o interesse pelo teatro e pela escrita ficcional, mas a militância junto ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). Dessa feita, a articulação entre o mundo do teatro e o da política começou a se efetivar nas atividades desenvolvidas no Teatro Paulista do Estudante (TPE), na década de 1950, juntamente com Ruggero Jacobbi, Carla Civelli, Gianfrancesco Guarnieri, Vera Gertel, entre outros. Posteriormente, o TPE juntou-se ao Teatro de Arena, que havia sido criado pelo diretor teatral José Renato, e ambos deram início a um dos momentos mais significativos da cena teatral no século XX.

Com o intuito de trazer para o palco conflitos inerentes à sociedade e entendendo a arte como instrumento de luta, de intervenção política e conscientização de grupos sociais, Vianinha elaborou interpretações da trajetória teatral do país. Refletiu sobre o lugar do Teatro Brasileiro de Comédia no debate estético e político. Realizou uma periodização das experiências teatrais no Brasil, entendendo-as como constituintes de uma realidade social determinada. Foi figura fundamental no decorrer das décadas de 1960 e 1970. Após sua morte, em 1974, a sua trajetória e a de seu último trabalho, *Rasga Coração*, censurado pelo governo militar, tornaram-se símbolos da resistência democrática.

### **O Engajamento Político e a Proposta de uma Dramaturgia Revolucionária**

No que se refere à sua dramaturgia, pode-se dizer que a mesma possui, em seu interior, marcos oriundos das propostas localizadas em conjunturas específicas, no âmbito político e teórico (décadas de 1950, 1960 e início da de 1970), sobretudo sob a ótica do Partido Comunista Brasileiro. À luz desse referencial, Vianinha realizou, no período anterior a 1964, a defesa de um *teatro nacional*, em sintonia com as expectativas das camadas subalternas do país, ao lado de uma produção estruturada em

---

<sup>3</sup> BENTLEY, Eric. *O Teatro Engajado*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969, p. 154-155.

um ideário que identificou como *progressista* a união das *forças nacionais* frente aos interesses internacionais, além de formular críticas às perspectivas individualistas.

No Teatro de Arena, escreveu duas peças: *Bilbao, Via Copacabana* (1957) *Chapetuba Futebol Clube* (1959). A primeira, uma comédia em um ato, atualiza cenicamente pequenos golpes dados, por um suposto vendedor, nos moradores de um prédio de "classe média", em Copacabana. Por sua vez, *Chapetuba Futebol Clube*, um drama realista, estruturado em três atos, apresenta uma reflexão sobre as opções individuais, da personagem Maranhão, goleiro do Chapetuba F.C., em detrimento das expectativas que envolviam os componentes do time de futebol.

Além de dramaturgo e ator, Vianinha refletiu sobre as experiências teatrais do Arena, tanto que, em 1960, produziu um relatório com o intuito de contribuir com a permanência de projetos e de atividades artísticas do grupo. Para tanto, deu ênfase ao fato de as relações entre os homens e a arte não poderiam ser compreendidas fora do processo histórico. Ao mesmo tempo, destacou que as atividades do Arena soavam ineficazes porque:

um teatro de 150 lugares não atingia o público popular e, o que é talvez mais importante, não podia mobilizar um grande número de ativistas para o seu trabalho. A urgência de conscientização, a possibilidade de arregimentação da intelectualidade, dos estudantes, do próprio povo, a quantidade de público existente, estavam em forte descompasso com o Teatro de Arena enquanto empresa<sup>4</sup>.

### **O C.P.C. da UNE: Uma Arte de Agitação e Propaganda**

Em 1960, apesar de compartilhar o mesmo projeto estético e político do Arena, mas discordando do modo como o mesmo estava sendo efetuado, Vianinha desligou-se do grupo e retornou ao Rio de Janeiro. A necessidade de ampliar o contato com diversos de setores sociais fez com que ele analisasse os pressupostos teóricos e estéticos que embasaram o seu trabalho.

O realismo brasileiro ainda tem o sabor de revolta e protesto. Levantou-se diante da cultura importada que somente esclarecia e afirmava nossa natural e necessária e folclórica inferioridade. O realismo brasileiro surge para modificar esta posição e tentar caracterizar nossa realidade como resultado desse servilismo absurdo, da imensa irresponsabilidade cultural, da exploração violenta de um povo, de sua

---

<sup>4</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. Do Arena ao CPC. In: PEIXOTO, Fernando. (org.). *Vianinha: Teatro – Televisão – Política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 93.

desfiguração progressiva. *As peças são primárias, mas estão do nosso lado; não são obras-primas da irresponsabilidade.* (...) É preciso uma outra forma de teatro que expresse a experiência mais ampla de nossa condição. Uma forma que se liberte dos dados imediatos, que organize poeticamente valores de intervenção e de responsabilidade. Peças que não desenvolvam ações; que representem condições. Peças que consigam unir, nas experiências que podem inventar e não copiar, a consciência social e o ser social mostrando o condicionamento da primeira pela última. *Isto não será mais um teatro apenas político embora o teatro político seja fundamental nas atuais circunstâncias*<sup>5</sup>. (grifos nossos)

Por essa via, revelando, nitidamente, o compromisso político de sua arte, explicitou também a necessidade e a urgência em viabilizar um TEATRO ENGAJADO em torno de projetos e/ou lutas, que propiciassem a politização cada vez maior da sociedade brasileira. Escreveu *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*, um musical que, por intermédio do humor, expõe a condição de explorador do capitalista e a situação de espoliado do operário, em nível material, moral, emocional, sexual. Nesse sentido, utilizou-se da “teoria da mais-valia”, com vistas a permitir a tomada de consciência, para que, com a organização da classe, houvesse, no futuro, a emancipação. As categorias sociais transformadas em personagens (os Desgraçados e os Capitalistas) vivenciam situações nas quais a opressão manifesta-se didaticamente. Para tanto, lançou mão de vários recursos técnicos, desenvolvidos no teatro de agitação, na Alemanha dos anos 20<sup>6</sup>, além de se valer da presença do *coro* comentando a peça. Rompeu alguns dos limites estabelecidos entre palco e platéia e utilizou na composição das personagens *gestos sociais*, que se tornaram clássicos nas proposições do teatro épico de Bertolt Brecht.

Em meio à urgência de transformar o país, Vianinha junto com Leon Hirszman e Carlos Estevam Martins, entre outros, fundou em 1961, no Rio de Janeiro, o Centro Popular de Cultura (CPC), órgão da União Nacional dos Estudantes (UNE). Nesse período, elaborou peças coletivamente, sobretudo os *esquetes* interpretados nas ruas<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> VIANNA FILHO, O. “A mais-valia tem que acabar, seu Edgar”. In: MICHALSKI, Yan. (org.) *Teatro de Oduvaldo Vianna Filho - v. 1*. Rio de Janeiro: Ilha, 1981, p. 220-221.

<sup>6</sup> Fernando Peixoto, em depoimento a Jalusa Barcellos, informou: “o CPC nasceu muito sobre o signo de Piscator. a gente andava com o livro ‘Teatro Político’ de Piscator debaixo do braço o tempo todo. Afinal, ele propunha um teatro de agitação, deliberadamente proletário, que procurava levantar as massas. (...) Não estou querendo reduzir o CPC a Piscator, mas sim querendo dizer que essa noção meio sectarizada, meio dogmática que o Piscator tinha, penetrou muito no CPC. Piscator foi a primeira Bíblia de teatro político que caiu nas nossas mãos” (BARCELLOS, Jalusa. *CPC: Uma História de Paixão e Consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 203).

<sup>7</sup> Dentre os textos, escritos coletivamente, um dos mais conhecidos é o *Auto dos 99%*. Seus autores são: Antônio Carlos Fontoura, Armando Costa, Carlos Estevam, Cecil Thiré, Marco Aurélio Garcia e Oduvaldo Vianna Filho. Elaborado em março de 1962, teve como proposta colocar em discussão o tema

Concomitante a essas atividades, escreveu o texto *Brasil - Versão Brasileira* (1962). Nele analisou dois pontos fundamentais do debate político do período: combate ao imperialismo e defesa da indústria brasileira, ambos articulados à aliança entre trabalhadores e empresários. Com um tratamento realista, aliado a uso de *slides* e cartazes, colocou em cena vários conflitos, com o objetivo de, ao final do espetáculo, promover a síntese dramática e política, na qual a solução dos impasses, pelo menos naquela conjuntura, apontasse a seguinte alternativa: *a união dos setores nacionais, em defesa da economia brasileira, dos monopólios, do desenvolvimento nacional em oposição aos grupos estrangeiros*.

Na seqüência, vieram *Quatro Quadras de Terra* (1963) e *Os Azeredo mais Os Benevides* (1964). Estas abordaram a questão rural e a necessidade de organização dos trabalhadores do campo, sendo que, na primeira, o conflito se estabelece quando os lavradores são expulsos da fazenda em que trabalham. Em seguida, expõe a necessidade de organização no campo e a impossibilidade em estabelecer alianças com os proprietários. Aliás, a divergência de interesses entre latifundiários e camponeses é o eixo temático da segunda peça. Por meio de uma narrativa épica, são expostas as visões de mundo de duas personagens (Esperidião e Alvimar), a fim de representar as divergências entre as expectativas de grupos sociais distintos.

As temáticas constantes da dramaturgia de Vianinha, nesse período, revelam a existência de um ideário que vislumbrava a perspectiva de *progresso*, a partir da organização, no campo, dos trabalhadores contra os proprietários de terra, enquanto no setor urbano seria possível estabelecer uma aliança entre operários e burguesia nacional. Desde a euforia presente nos anos JK até a perspectiva revolucionária, que permeou os últimos tempos do governo Goulart, temas como industrialização, organização de setores sociais (em especial os que diziam respeito à classe trabalhadora), soberania nacional e independência frente ao capital estrangeiro foram palavras de ordem que alimentaram projetos, sonhos e ações de parcelas significativas da sociedade.

Nessa conjuntura, Oduvaldo Vianna Filho assumiu posturas, propostas e desenvolveu uma prática teatral comprometida com o momento histórico. Porém, como *raio em céu límpido*, a deposição de João Goulart, com o apoio de grupos da sociedade

---

da Reforma Universitária, que seria debatido no II Seminário Nacional de Reforma Universitária, em Curitiba. O texto percorreu todas as capitais brasileiras, e pela primeira vez levantou o problema da Universidade no Brasil, de maneira ampla.

civil, desorganizou as interpretações acerca da realidade formuladas por setores da militância de esquerda.

### **A Atividade Intelectual como Objeto de Reflexão**

No pós-1964, politicamente, para Vianinha as interpretações que avaliavam o processo histórico como revolucionário foram substituídas por análises que acentuaram a necessidade de solidificar uma postura de resistência frente aos arbítrios da ditadura militar.

Essa mudança trouxe conseqüências significativas ao seu trabalho, pois a “perplexidade” tomou o lugar da “certeza”, embora permanecesse o compromisso com o engajamento de esquerda. Modificaram-se as temáticas e a maneira pela qual deveria ser trabalhada a arte teatral. Em peças como *Moço em Estado de Sítio* (1965) e *Mão na Luva* (1966), as dúvidas, angústias e insatisfações vieram para o centro da ação dramática, pois, naquele momento, quais deveriam ser as iniciativas do militante que acreditara na revolução e na pertinência das reflexões que justificavam a aliança com o capital *nacional*? Apesar desses questionamentos, Vianinha continuou a defender, publicamente, as posturas do PCB, construir a resistência política e cultural, como atesta a seguinte passagem:

O teatro brasileiro em 1965 ou se empenha na sua libertação, participando do processo de redemocratização da vida nacional, na consagração dos sentimentos de soberania e vigor do povo brasileiro --- ou, então --- alheio a um dos momentos capitais de nossa história --- poderá ficar incluído entre os que tiveram a responsabilidade de descer sobre o Brasil a mais triste e estúpida de suas noites. (...) Não há que desanimar. A democracia foi destruída enquanto organização, mas não enquanto *absoluta aspiração do povo e do artista brasileiro*. A destruição dos valores democráticos *custou também a destruição de vários mitos que enredavam a consciência social*. No teatro, 1965 começa para frente. Vá ver Opinião<sup>8</sup>. (grifos nossos)

Esse otimismo motivou a escrita, em parceria com Ferreira Gullar, da sátira política *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come*, na qual personagens/esteriótipos representando *opressores e oprimidos*, por meio da comédia e da farsa, satiriza a conjuntura vivenciada, a partir da exposição de estratégias de

---

<sup>8</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. Perspectivas do teatro em 1965. In: PEIXOTO, Fernando. (org.). Op. cit., p. 104.



sobrevivência, com vistas a demonstrar que a derrota não fora total. A partir da literatura de cordel, foram abordados temas como eleições, vontade popular, interesses de grupos sociais, reforma agrária, entre outros. Tais procedimentos justificavam-se porque a situação deixara de ser interpretada como REVOLUCIONÁRIA e, nessas circunstâncias, a construção da RESISTÊNCIA DEMOCRÁTICA fazia-se necessária, tanto que, em 1967, no programa da peça *Dura Lex Sed Lex no Cabelo só Gumex*, Vianinha assim analisou o trabalho intelectual:

*a intelectualidade brasileira, como um todo, pode se orgulhar de ser um dos setores da população que mais contribuiu para tirar qualquer possibilidade de renda psicológica ao movimento de abril de 64. Tudo pode ter caído – e toda a organização popular realmente foi desmantelada – menos a consciência social, maciça, compacta, contra a seqüência e o endereço político do movimento<sup>9</sup>. (grifos nossos)*

### **Entre Reformistas e Revolucionários**

Nesse processo, filmes como *O Desafio* (1965, Paulo Cesar Saraceni) e *Terra em Transe* (1967, Glauber Rocha) já haviam causado discussões acirradas, entre os que discordavam e os que encampavam suas análises. Em 1967, o Grupo Oficina, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, encenou, pela primeira vez, a peça *O Rei da Vela* (1933, Oswald de Andrade). Simultaneamente às inquietações estéticas, houve o recrudescimento da oposição aos governos militares. As dissidências nas fileiras do PCB aumentaram. Vários grupos trilharam o caminho da guerrilha<sup>10</sup>. Em meio a esta conjuntura, o PCB, em seu VI Congresso (1967), avaliou:

(...) o essencial no momento é estreitar suas ligações com as grandes massas da cidade e do campo, é ganhá-las para a ação unida contra a ditadura. Evidentemente, não é chamando-as a empunhar armas que, nas condições atuais, delas nos aproximaremos. A luta armada só poderá ser, como forma predominante, e decisiva, a combinação de um processo sumamente complexo, onde se alternam e se conjugam os mais diversos métodos de luta. E é necessário que as massas já estejam dispostas a todos os sacrifícios, de preferência a continuar no regime que os oprime, para que um partido de vanguarda possa conclamá-las à ação armada. (...) Na situação atual, nossa principal tarefa tática consiste em mobilizar, unir e organizar a classe operária e demais forças patrióticas e democráticas para a luta

---

<sup>9</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo O texto: o prazer da leviandade. In: *Programa da Peça "Dura Lex Sed Lex no Cabelo só Gumex"*. 1967.

<sup>10</sup> Acerca deste tema, consultar, entre outros:

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

RIDENTI, Marcelo. *O Fantasma da Revolução Brasileira*. São Paulo: Ed. da UNESP/FAPESP, 1993.

contra o regime ditatorial, pela sua derrota e a conquista das liberdades democráticas<sup>11</sup>.

Vianinha, em consonância com essa análise, defendeu a união contra um inimigo maior: a ditadura. Neste horizonte conjuntural, de acordo com o depoimento de Ênio Silveira, mesmo discordando da invasão da Tcheco-Eslováquia, pelas tropas do Pacto de Varsóvia, não externou, publicamente, seu descontentamento, pois, segundo sua avaliação, tudo que arranhasse a imagem do mundo socialista beneficiaria o capitalismo<sup>12</sup>. Manifestou-se contra a censura, promoveu vigílias, denunciou o arbítrio, mas, em nenhum momento, advogou a proposta da "guerrilha a qualquer preço", tanto que na passeata que acompanhou o corpo do estudante Édson Luis até o cemitério "(...) Vianinha gritava feito um louco: 'O povo organizado derruba a ditadura!'. A poucos metros de distância, Hugo Carvana puxava o coro dos 'revolucionários' ou 'porraloucas', conforme a ótica: 'O povo armado derruba a ditadura'"<sup>13</sup>.

Estes posicionamentos públicos acarretaram-lhe dissabores e questionamentos sobre seu comprometimento revolucionário. De acordo com a análise de Luiz Carlos Maciel,

as divergências iriam se acentuar nas assembleias da classe, nos Teatros Jovem, Gláucio Gil e Opinião. Os "revolucionários" estreitariam seu intercâmbio com as lideranças estudantis, apoiando as manifestações de rua que daí em diante se transformariam em verdadeiros embates com a Polícia. Ser "reformista" num ambiente tão apaixonado era tarefa das mais difíceis --- até porque os adversários tinham inegável respaldo nas votações. Nós éramos bons de retórica, mas o pessoal do Partidão era ótimo para vaia. (...) O líder do CPC, o artista dogmático que só queria escrever na grossura para o povo, o militante que não queria saber de acertos com a burguesia e idolatrava Cuba, esse mesmo Vianinha parecia agora condenado à pior das penas: a de ver questionado o seu ideal revolucionário. --- Isso representou uma grande tortura mental para ele. (...) "Pô eu estou ficando superado? Estou ficando velho?" Os estudantes e até líderes mais antigos do partido estavam aderindo, e ele não. Mas não se afastou de sua coerência política. Continuou achando que deveria se manter na linha do partido e que a luta armada era uma proposta equivocada<sup>14</sup>.

As críticas à atuação dos "reformistas" não arrefeceram. Uma das ilustrações mais significativas desse impasse encontra-se no debate ocorrido entre Luiz Carlos Maciel e

---

<sup>11</sup> VI Congresso do P.C.B. (dezembro de 1967). In: CARONE, Edgard. *O P.C.B. (1964-1982)*, São Paulo: DIFEL, 1982, p. 65; 72-73.

<sup>12</sup> Este depoimento de Ênio Silveira encontra-se no livro MORAES, Dênis de. *Vianinha: cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1990, p. 182-183.

<sup>13</sup> Idem, p. 183-184.

<sup>14</sup> Idem, p. 184.

Vianinha<sup>15</sup>. Nesse momento, o dramaturgo não conseguiu desestruturar os argumentos que fundamentavam a maioria das críticas dirigidas a ele e ao grupo que se articulou em torno da “resistência democrática”, mas continuou a buscar respostas para os impasses do presente. Uma das tentativas foi a peça *Papa Highirte* (1968), na qual, ao professar concordância com a tática do PCB, teceu um diálogo com a militância em geral a partir de duas orientações específicas. A primeira exaltou a atuação do militante do referido partido como a opção “correta” em face das dificuldades do momento. A segunda, por sua vez, realizou uma crítica contundente à prática da luta armada, avaliada como irracional e inconseqüente no combate à ditadura. Definidos os campos de atuação, coube a Vianinha ajudar a consolidar a resistência democrática, e isso foi feito por ele em peças, debates, intervenções culturais e outras formas de manifestação política.

### **A Indústria Cultural e as Perspectivas do Trabalho Intelectual**

No início da década de 1970, o Brasil assistiu a mais um *boom* de modernização, em particular no campo das telecomunicações, em uma conjuntura na qual o futebol brasileiro sagrava-se tricampeão mundial; e neste estado de euforia pregavam-se em janelas de residências e em vidros de automóveis adesivos com os seguintes dizeres: “Brasil, ame-o ou deixe-o”, “Ninguém segura este país”.

Concomitante a esse processo, o progressivo aumento de ações guerrilheiras obteve como resposta a intensificação de medidas repressivas, que se materializaram no terror das invasões domiciliares, nas prisões na calada da noite e com militantes de esquerda sendo mortos, exilados ou “simplesmente desaparecendo”.

Nessa conjuntura, Vianinha passou a abordar em sua dramaturgia os diversos impasses presentes na sociedade. Em *Nossa Vida em Família*, discutiu a condição marginal do idoso, expondo a opção histórica que, ao valorizar o trabalho, a produtividade e o lucro, relegou a uma situação de abandono e de humilhação os que estão fora do processo produtivo, na medida em que lhes retirou a condição de ser humano e cidadão, com direito à moradia, saúde e dignidade.

---

<sup>15</sup> Para maiores detalhes, consultar: *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial nº2 (Teatro e Realidade Brasileira), Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, julho de 1968. O texto de Luiz Carlos Maciel intitula-se “Quem é quem no Teatro Brasileiro (estudo sócio-psicanalítico de três gerações)”, enquanto o de Vianinha denomina-se “Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém”.

Por sua vez, peças como *Longa Noite de Cristal* (1969), *Corpo a Corpo* (1970) e *Allegra Desbum* (1973) formam um conjunto harmonioso no seu universo de preocupações. Nelas, por meio de situações dramáticas distintas, diferentes nuances de uma mesma questão foram abordadas: o investimento do Estado na área de telecomunicações, permitindo a grupos privados realizarem a integração do mercado, através da indústria cultural e da publicidade. Partindo de temáticas e abordagens realistas, personagens multifacetadas vivenciaram os impasses pelos quais passava o trabalho intelectual no redimensionamento socioeconômico do Brasil dos anos de 1970.

Sob este ponto de vista, Vianinha, em nenhum momento, despolitizou sua dramaturgia. Pelo contrário, a necessidade de construir a frente democrática e atingir um público cada vez maior para o teatro, em geral, e para a sua discussão, em particular, fez com que ele ampliasse suas temáticas, a fim de abranger questões que não estavam no horizonte do imediatismo político: comportamentos, mensagens e valores que, a pouco e pouco, surgiram aos olhos da população como procedimentos “naturais”. Em 1974, ao refletir sobre o papel social da publicidade, considerou:

(...) num processo social assim de profundo estreitamento da distribuição de renda, quer dizer, em que o funcionamento da sociedade fica muito ligado ao que eles chamam aí de “economia de escala”, a necessidade de economia de escala, então isso faz com que fatalmente a sociedade brasileira se reduza ao seu mercado e não à sua própria sociedade. Para reduzir uma sociedade de mais de cem milhões de pessoas a um mercado de vinte e cinco milhões de pessoas é preciso um processo cultural muito intenso, muito elaborado e muito sofisticado, muito rico, para manter, para fazer com que as pessoas aceitem ser parte de um país fantasma, de um país inexistente, de um país sem problemas, a não ser os problemas de trânsito, da poluição, do próprio crescimento, da falta de matéria-prima no mundo, porque parece que realmente precisa, para circunscrever a minha visão de existência social a esse círculo muito fechado, da duplicação dos produtos de consumo. (...) Então é preciso embrutecer essa sociedade de tal forma, que aí eu acho que realmente só o refinamento dos meios de comunicação, dos meios de publicidade, de um certo paisagismo urbano, que disfarça a favela, que joga, que esconde as coisas ao mesmo tempo, a volúpia do luxo, da grande construção, das belas vivendas --- tudo isso é que pode transformar o homem numa pessoa interessada não na sociedade brasileira, mas em quantos metros quadrados tem o apartamento dele em relação ao do vizinho. A sociedade brasileira está sendo um pouco reduzida a isso: à ambição individual da ascensão social como um valor supremo reduzido num setor muito pequeno. Realmente os meios de comunicação são muito necessários, o estudo nesse negócio de comunicação é muito necessário para isso. Não que numa outra sociedade não haja necessidade de comunicadores, eu acho que há, mas não...Nesta eu acho que basicamente é uma sociedade virando uma sociedade de especialistas nesse tipo de comunicação de transformação de uma mentalidade<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Entrevista a Ivo Cardoso. In: PEIXOTO, Fernando. (org.). Op. cit., p. 180-181.

De maneira indiscutível, evidenciou questões que continuam tão atuais, quanto no momento em que ele as considerou, principalmente, no que se refere à compreensão da sociedade como mercado consumidor, construindo, assim, um país virtual que, do ponto de vista da representação, assumiria o lugar das contradições e das lutas sociais. Nesse sentido, o fundamental, para ele, era discutir a formação do profissional que estivesse atuando nesse mercado, pois a perspectiva qualitativa seria dada pelos recursos humanos e não meramente pelo investimento tecnológico, haja vista que, pouco antes de sua morte, ponderando sobre novas formas de comunicação, em especial, televisão, declarou:

(...) cria um campo de trabalho para a intelectualidade da maior importância, de maior significado, porque exatamente a televisão tem um lado que nós todos somos contra, em relação ao que ela deixa de mostrar. O que ela deixa de mostrar é que é fundamental; o que ela não pode mostrar, o que ela não pode apresentar, esse sim é o seu papel principal, a sua coisa mais importante. Mas essa nós damos de barato, que a televisão não pode apresentar mas que é um fenômeno da televisão, é um fenômeno da imprensa brasileira, muito mais acentuado e caracterizado na televisão. Como concretização da publicidade --- que é a publicidade que faz a televisão brasileira --- e como a publicidade é um negócio muito importante no Brasil atualmente. (...) Acho que realmente em alguns momentos a televisão participou da cultura brasileira, se desenvolveu, deu informações, enriqueceu em observações etc... Ela faz parte desse processo que toda a sociedade brasileira hoje vive, de tornar-se mais aguda, mais perceptiva, mais rigorosa, mais perfeita diante dos problemas, da necessidade que cada um tem, que é fruto da situação real e que não pode ser mais iludido, mais abandonado por ninguém, que é a necessidade de transformar a sociedade brasileira. É verdade que, voltando, uma classe apresenta um determinado tipo de transformação que é contra os interesses da maioria do povo. Mas a necessidade de transformação é uma coisa básica, apesar de não voltar a discussão ao nível conceitual, volta a discussão no nível subjetivo, da alma das pessoas, todas morrendo de insatisfação. Esse é o material que a televisão pode desenvolver no sentido de aprimorar e aperfeiçoar a percepção das relações humanas, a precisão de ritmo. (...) Eu acho que é muito significativo trabalhar na televisão brasileira e lutar nela, da mesma maneira que trabalhar na imprensa, trabalhar no rádio, trabalhar em qualquer meio de comunicação. A televisão não é um meio de comunicação “maldito”, ou amaldiçoado pela sua própria natureza<sup>17</sup>.

Em verdade, Vianinha sempre esteve disponível para novas experiências e oportunidades de trabalho. No que se refere à televisão, essa proximidade existia desde a década de 1960, quando atuou como roteirista, na extinta TV Tupi de São Paulo, no programa de Bibi Ferreira. Na também extinta TV Excelsior escreveu roteiros originais como *O Matador*. No início da década de 1970 foi contratado pela Rede Globo de Televisão, com o apoio dos amigos Dias Gomes e Janete Clair. Nessa emissora adaptou

---

<sup>17</sup> Idem, p. 184-185.

para a linguagem televisiva *Noites Brancas* de Dostoiévski, *Mirandolina* de Goldoni, *Medéia* de Eurípedes<sup>18</sup>. Escreveu casos especiais como *Turma minha Doce Turma*, *Enquanto a Cegonha não vem ou As Aventuras de uma Moça Grávida*<sup>19</sup> e foi roteirista de um dos marcos da televisão: a série *A Grande Família*.

Além de questões atinentes à sobrevivência, Oduvaldo Vianna Filho partiu do pressuposto de que em uma sociedade de classes e, em especial, em um contexto de resistência democrática, na luta contra a ditadura militar, cabe ao intelectual ocupar brechas, divulgar idéias, valores, pois, como profissional, o artista não deveria se furtar à tarefa de ampliar seu mercado de trabalho e, como cidadão, não poderia, em absoluto, recusar-se em ocupar um espaço de tão grande importância na estrutura dos meios de comunicação do país, uma vez que trabalhar na televisão e, em particular, na Rede Globo, era enfrentar as limitações e os impasses presentes também na imprensa escrita, nas rádios, entre outros. Naquele momento, de acordo com Vianinha, qual a contribuição efetiva da redes de televisão para o debate político no Brasil?

A omissão fatural da grande realidade é uma constante de todos os meios de comunicação. No plano da informação, portanto, a televisão não tem autonomia decisória. No plano da formação cultural, a televisão não é criadora – é extensiva, é democratizadora, difusora de valores vigentes socialmente e também difusora de valores espirituais conquistados pela humanidade ao longo de sua grande aventura espiritual. Há valores vigentes que a publicidade divulga: de competição, representação, *status*, individuação etc. Há valores de sempre que precisam ser permanentemente veiculados, como a solidariedade, o direito ao fracasso, a beleza da justiça, da liberdade, do amor conquistado, da rebeldia diante da injustiça, a igualdade dos seres humanos, o direito à busca da felicidade. Nada criei em tudo que escrevi para a televisão. mas sempre procurei tornar extensivos estes valores mais nobres criados pela humanidade à custa de séculos<sup>20</sup>.

As questões levantadas pelo dramaturgo eram extremamente instigantes. Embora mantivesse uma perspectiva crítica, em relação aos caminhos propostos pela publicidade e pelo mercado, colocava-se otimista diante das possibilidades advindas da televisão, como meio de comunicação, em especial pelo público potencial a ser atingido e pela quantidade de informação que poderia ser divulgada. Sob este ponto de vista, encarou o veículo sob um olhar democrático, pois, a partir da qualidade da programação e dos projetos a serem desenvolvidos, poder-se-ia contribuir com a construção de uma

---

<sup>18</sup> A adaptação de Vianinha do texto de Eurípedes para a televisão tornou-se o ponto de partida para que Chico Buarque de Hollanda e Paulo Pontes escrevessem a peça *Gota D'Água* de 1975.

<sup>19</sup> Este caso especial foi, posteriormente, adaptado para o cinema, dando origem ao filme *O Casal*, dirigido por Daniel Filho e protagonizado por José Wilker e Sônia Braga.

<sup>20</sup> Entrevista a Luís Werneck Vianna. In: PEIXOTO, Fernando. (org.). Op. cit., p. 172.

sociedade mais igualitária e justa. Suas considerações, acerca dos primeiros anos do Brasil Via Embratel, foram marcadas por uma positividade advinda da idéia de progresso e da possibilidade contida no processo de modernização que, pouco a pouco, aceleraria a inclusão social.

Não se pode ignorar: o momento de implantação da televisão em rede nacional coincidiu com o fim de expressivas companhias teatrais como o Teatro de Arena e o Teatro Oficina. Ao lado disso, o exílio de vários diretores, dramaturgos e atores contribuiu para que uma mão-de-obra, altamente qualificada, ficasse disponível e fosse absorvida pela teledramaturgia. Nessas circunstâncias, deve-se observar: o processo vivenciado por Vianinha constituiu-se nos primórdios dessa *revolução*, no campo da informação e do entretenimento. Para tanto, o projeto, para viabilizar-se, necessitava de mão-de-obra qualificada capaz de produzir, em *larga escala*, qualidade temática e estética. E foi dessa forma que ele assistiu à entrada de seus companheiros de luta para a televisão: Gianfrancesco Guarnieri, Dias Gomes, Bráulio Pedrosa, entre outros.

Todavia, o tema da democratização e da cidadania tão enfaticamente saudado por Oduvaldo Vianna Filho acabou sendo substituído pela questão contábil, pela discussão acerca da capacidade de consumo da sociedade. Em nenhum momento, se estabeleceu uma discussão efetiva sobre as formas de concessão das redes de televisão no país, bem como uma reflexão sistemática dos conteúdos que, da maneira direta ou indireta, constróem representações históricas, sociais e políticas. Houve, deliberadamente, o fortalecimento da idéia de “opinião pública” em detrimento do “espírito público”, sendo que essa “opinião”, cotidianamente, é elaborada à luz dos institutos de pesquisa.

Fundamentalmente, a constituição de uma indústria e o seu diálogo com o mercado consumidor estabeleceu nuances muito diferentes das preconizadas por Vianna Filho, em especial se se considerar a maneira pela qual ocorreram as concessões de canais de TV e como as atividades das TV locais foram suplantadas em nome de um *padrão de qualidade* que poderia contemplar todo país. Porém, apesar de circunscritas ao seu momento histórico, as análises de Oduvaldo Vianna Filho revelam sua capacidade crítica e seus compromissos como cidadão, artista e intelectual. No entanto, trinta anos se passaram de sua morte em 16 de julho de 1974. E, diante disso, cabe indagar: qual o vigor de suas peças e de seus textos teóricos para o Brasil contemporâneo?

## O Lugar de Vianinha no Teatro Brasileiro Contemporâneo

Em 1989, durante a Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, quando a peça *Rasga Coração* foi interpretada pelo grupo *El Galpón* do Uruguai, o jornal *Folha de S. Paulo* publicou um comentário crítico, assinado por Marco Veloso, que assim avaliou o espetáculo:

El Galpón presenteia esta cidade com uma rara oportunidade de refletir sobre os desafios do teatro brasileiro. *A primeira constatação diante deste texto é a de sua superação histórica. Interessado em flagrar a atualidade dos conflitos sociais, "Rasga Coração" está vinculado aos seus próprios dias. Não sendo certo que a arte aspire à eternidade, essa é tanto a virtude quanto a desgraça comuns a toda a chamada "dramaturgia política" produzida naquele período. (...) Ninguém conseguiu provar que alterar um texto seja a melhor saída diante da passagem dos tempos*<sup>21</sup> (grifo nosso).

Embora existam interpretações que sistematicamente trabalhem a idéia de que Vianinha seja uma página virada na história do teatro brasileiro, que se tornaram consenso para determinados grupos, elas são profundamente limitadoras, pois se é verdade que Vianinha é um homem de seu tempo, é também falso restringir seu trabalho e sua reflexão a um único momento histórico, na medida em que a abrangência temática de seus escritos continua pulsando em nossa sociedade. Ao lado dos escritos mencionados, não se pode e nem se deve esquecer a grande contribuição dramática, estética e política presente em seu derradeiro trabalho: *Rasga Coração*. Nele, nunca é demais lembrar, o dramaturgo enfrentou temas, até hoje difíceis, para o mundo contemporâneo, como a *luta de classes*:

MANGUARI - (...) Camargo, por favor... (*Camargo Moço volta*) Quem é aquele rapaz? / CAMARGO MOÇO - ... Quem? / MANGUARI - ...O meu filho Luís Carlos, que é ele? Por que é que eu entendo ele cada vez menos? O que é que ele faz esse conflito de gerações ficar assim? / CAMARGO MOÇO - ... Não saco muito conflito de gerações, sabe? Pra mim, o importante não é o conflito de gerações, é a luta que cada geração trava dentro de si mesma... eu sou da geração de seu filho, pô, mas sou outra pessoa... tem umas gerações que acham que a política é a atividade mais nobre, a suprema, a exclusiva invenção do ser humano...Tem outras gerações que pensam que a política é a coisa mais sórdida que o homem faz... quero que a minha seja como a primeira... / MANGUARI - ... Mas a sua geração fica cada vez mais apolítica... você é minoria... qual é a minha culpa nisso? Minha geração é política... / CAMARGO MOÇO - Bom. aí eu não sei, seu Custódio, não sei... (...) acho que, vai ver, esse foi o erro de vocês... vocês

---

<sup>21</sup> VELOSO, Marco. El Galpón abre mostra de teatro com texto ultrapassado pelo tempo. In: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 jul. 1989. Ilustrada, p. E-3.



descobriram uma verdade luminosa, a luta de classes, e pronto, pensam que ela basta para explicar tudo... a tarefa nossa não é esperar que uma verdade aconteça, nossa tarefa é descobrir novas verdades, todos os dias... acho que vocês perderam a arma principal: a dúvida. Acho que é isso que o filho do senhor quer... duvidar de tudo... e isso é muito bom... lembra... arrepiava as pessoas. (Longo silêncio) / MANGUARI - ...a dúvida, menino?...a nossa principal arma, a dúvida?... (Novo silêncio) ... nunca tinha pensado nisso...<sup>22</sup>

Com a ousadia de enfrentar a tradição na qual se formou, Vianinha discutiu idéias que foram compreendidas durante muito tempo como dogmas incontestáveis. Porém, em absoluto, isso significou dizer que as questões sociais simplesmente deixaram de ter importância, pelo contrário, nos instantes finais de *Rasga Coração* coube à personagem Manguari Pistolão proferir a seguinte fala:

MANGUARI - E eu sempre estive ao lado dos que tem sede de justiça, menino! Eu sou um revolucionário, entendeu? Só porque uso terno e gravata e ando no ônibus 415 não posso ser revolucionário? Sou um homem comum, isso é outra coisa, mas até hoje ferve meu sangue quando vejo do ônibus as crianças na favela, no meio do lixo, como porcos, até hoje choro, choro quando vejo cinco operários sentados na calçada, comendo marmitas frias, choro quando vejo vigia de obras aos domingos, sentado, rádio de pilha no ouvido, a imensa solidão dessa gente, a imensa injustiça. Revolução sou eu ! Revolução pra mim já foi uma coisa pirotécnica, agora é todo dia, lá no mundo, ardendo, usando as palavras, os gestos, os costumes, a esperança desse mundo<sup>23</sup>.

Atualmente, tenta-se convencer de que essa postura é ultrapassada. No entanto, no primeiro semestre do ano 2000, assistimos a, pelo menos, três acontecimentos que, de maneira direta ou indireta, colocaram o tema *arte e política* na pauta das discussões brasileiras. O primeiro referia-se ao lançamento da autobiografia de Augusto Boal (*Hamlet e o filho do padeiro – memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000). O segundo ligava-se à temporada no Teatro do Sesi, Rio de Janeiro, da peça *Eles não usam black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri, quarenta e dois anos após a histórica montagem do Teatro de Arena de São Paulo. Por fim, o terceiro dizia respeito ao diretor teatral Amir Haddad, que preparava para o final de 2001 a encenação de *Mão na Luva* de Oduvaldo Vianna Filho.

Por ocasião desses anúncios, Aderbal Freire-Filho, primeiro diretor a montar *Mão na Luva*, ao ser indagado sobre o retorno do “teatro político”, afirmou: “- a única coisa datada do chamado teatro datado era esta opinião que se difundiu nos anos 80 – diz

<sup>22</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Rasga Coração*. Rio de Janeiro: SNT, 1980, p. 66-67.

<sup>23</sup> Ibidem, p. 75.

Aderbal, para quem mesmo textos mais políticos como *Rasga coração* podem ter lugar nos palcos hoje. – Eles estão aí para serem julgados e testados”<sup>24</sup>.

Nesse sentido, atualizar o trabalho de Vianinha, assim como “esquecê-lo”, é um procedimento estabelecido em sintonia com as expectativas que a sociedade brasileira construiu, para si mesma, no campo cultural, político e social. Dessa feita, retomar seus textos, compreender as suas inquietações, é uma possível resposta àqueles que insistem em negar sua contribuição à História e à Cultura desse país.

Ao mesmo tempo, recordar que há trinta anos morria Oduvaldo Vianna Filho é uma grande oportunidade para recuperar a importância e a contemporaneidade desse grande dramaturgo que, sem dúvidas, com sua morte deixou o Brasil, o Teatro e as Artes, em geral, significativamente mais pobres.



[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)

---

<sup>24</sup> SEM MEDO de Vianinha, Guarnieri e Pontes. In: <http://www.oglobo.com.br/diversão/ARTE701.htm>. 29/03/2000. Consulta realizada em 30/03/2000.