



A COMÉDIA “CIA TEATRAL AMAFEU DE BRUSSO”: UMA SÁTIRA DAS CONDIÇÕES DO TEATRO

Thaís Leão Vieira *

Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT

thaisleaovieira@gmail.com

RESUMO: O artigo analisa a comédia Cia Teatral Amafeu de Brusso (1961), escrita originalmente para a TV Excelsior, de Oduvaldo Vianna Filho. Discute-se a partir do texto teatral o universo da produção cultural no pré-1964.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro – Humor – Oduvaldo Vianna Filho

ABSTRACT: The article examines the comedy of Cia Teatral Amafeu de Brusso (1961), originally written for TV Excelsior, of Oduvaldo Vianna Filho. It discusses the theatrical text from the universe of cultural production previous 1964.

KEYWORDS: Theater – Humour – Oduvaldo Vianna Filho

A importância do humor já foi destacada por muitos acadêmicos nas mais diversas áreas do conhecimento. Tanto a historiografia do teatro quanto historiadores de ofício já consideraram sua relevância.¹ Em geral a produção de humor é associada a um público específico, as camadas populares, dotadas de escasso discernimento artístico, de gosto fácil, o que revelaria uma degenerescência da arte.²

* Professora Adjunta do departamento de história da Universidade Federal de Mato Grosso campus de Rondonópolis (UFMT). Membro do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC-UFU) e do Grupo Arte.Com (UFMT).

¹ SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do riso:** a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Cia das Letras, 2002. SILVA, Marcos Antonio. **Caricata República:** Zé Povo e o Brasil. São Paulo: Marco Zero/CNPq, 1990.

² Sobre o debate em torno da comédia, consultar: FARIA, João Roberto. **Ideias teatrais:** o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva: Fafesp, 2001. Na obra, o autor mostra que o teatro brasileiro dependeu extremamente das referências teatrais europeias, sobretudo portuguesas. Nesse sentido, a opção inicial dos dramaturgos foi pela defesa da tragédia, conforme revela o texto “Ensaio pela tragédia”, publicado em 1833 pela Revista da Sociedade Filomática, de autoria de Francisco Bernardino Ribeiro, Justiniano José da Rocha e Antônio Augusto de Queiroga. No texto, os jovens

Dramaturgo extremamente atuante no meio artístico entre as décadas de 1950 e 1970, Oduvaldo Vianna Filho tem lugar na memória historiográfica fundamentalmente por sua produção engajada. Participante do Teatro de Arena, do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) e do Grupo Opinião, Vianinha percorreu diversas perspectivas estéticas, revistas, o teatro engajado de cunho popular proposto pelo CPC e o drama, revelando sempre uma preocupação com as discussões de seu tempo presente. Nas diversas interpretações que os estudiosos e críticos fizeram de sua obra foram privilegiadas as peças de cunho dramático, havendo a eleição daquela que seria sua obra prima – **Rasga coração** –, sendo as outras consideradas de menor valor (e objeto de poucos estudos). Entre esses trabalhos pouco investigados, tidos como menores, estão as comédias.

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

O contato de Vianinha com parte da esquerda, tanto da “velha guarda” — proximidade que se deu pela participação do pai Oduvaldo Vianna no Partido Comunista³ — quanto com jovens de várias partes do país — experiência trazida sobretudo do CPC da UNE — deve ser levado em consideração, sem que isso se transforme em uma transposição automática da sua experiência. É necessário não perder de vista, ao lado do ambiente em que Vianinha viveu, a conjuntura histórica experimentada por ele, especialmente a partir da sua primeira peça como dramaturgo — **Bilbao, via Copacabana**, de 1957 — até 1973, quando escreveu sua última comédia, **Allegro desbundaccio ou Se Martins Penna fosse vivo**, um ano antes de falecer.

acadêmicos da Faculdade de Direito elegem a tragédia como forma dramática perfeita, em detrimento da produção romântica. A tradição das formas trágicas vigorará no Brasil no decorrer do século XIX. Entretanto, em 1884 essa tradição sofreria um abalo com a encenação de **O Mandarin**, de Artur Azevedo e Moreira Sampaio, abrindo o caminho para diversos outros revistógrafos brasileiros que se voltaram para a comédia e que ganharam grande espaço na cena teatral brasileira. De modo geral, segundo Faria, os intelectuais e escritores lamentaram a voga da revista, “considerada por eles decaída, perversa, com repertório de baixa qualidade artística, ou seja, comédias indecorosas que estragaram o paladar do público” Cf.: FÁRIA, João Roberto. **Ideias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, Fafesp, 2001, p. 160.

³ VIANNA, Deocélia. **Companheiros de viagem**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

O quadro de referências criado por Vianinha nesses anos é percebido a partir de um contexto em que houve um aprofundamento do processo de industrialização no país, período em que as questões da cultura de massa estiveram em foco. Nesses quase vinte anos o Brasil presenciou, para além de projetos de urbanização e industrialização, um fracasso de parte dessas propostas, sobretudo as advindas da esquerda brasileira, com o golpe civil - militar⁴ de 31 de março de 1964. Some - se a isso uma singular formação familiar, marcada pela dupla vivência de seu pai Oduvaldo Vianna como membro do Partido Comunista e dramaturgo — atuante na escrita de revistas, comédias de costumes e de radionovelas — e de sua mãe Deocélia, escritora de radionovelas, apresentadora e diretora de programas de rádio.⁵ Ambos se dedicavam, portanto, à produção de um tipo de cultura ligada a grandes públicos.

Interessa - nos revelar uma forma de arte historicamente definida, dada a partir de um lugar social, aquele ocupado por integrantes de uma classe média intelectualizada e engajada “à esquerda”. O período de 1950 à década de 1970 no Brasil foi caracterizado por grande efervescência no campo artístico e por uma conjuntura de modernização do país fortemente marcada pela ampliação dos sistemas de comunicação. A televisão brasileira levou, desde seu início, textos dramaturgicos para o vídeo, ora sob a forma de narrativas “fechadas” (teleteatros), ora sob a forma das narrativas seriadas (telenovelas). No entanto, essa adaptação de textos dramáticos já estava presente na experiência do rádio no Brasil. A vinculação da TV com o rádio foi, portanto, decisiva para o contexto do teleteatro.⁶

Quando da implantação da TV no Brasil, Chateaubriand chama Demerval Costa Lima para o cargo de diretor artístico, cargo idêntico ao qual ocupava nas rádios Tupi e Difusora de São Paulo. Como

⁴ O uso do conceito ditadura civil-militar se dá pelo entendimento de que houve participação decisiva de setores civis para a realização do golpe — referência dada a partir da tese de René Dreifuss. Cf.: DREIFUSS, René A. **1964: a conquista do Estado: ação política, poder e golpe**. Rio de Janeiro: Vozes, 1981.

⁵ Cf.: PROJETO Memória das Artes. Deocélia Vianna: Uma companheira de viagem. Funarte. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/familia-vianna/deocelia-vianna-uma-companheira-de-viagem/>. Acesso em: 22 mar. 2011.

⁶ Os programas de teleteatro tiveram um papel importante na programação de TV nos anos 1950 e início da década de 1960. MATTOS, David José Lessa (org.). **Pioneiros do rádio e da TV no Brasil: depoimentos à pró-tv**. São Paulo: Códex, 2004, p. 11.

Álvaro de Moya relata que “o teleteatro que fazíamos era feito com textos brasileiros, a trilha sonora era só com música brasileira, os artistas brasileiros participavam de toda programação e havia entre nós um certo orgulho de levarmos ao ar a cultura e a arte de nosso país”. MATTOS, David José Lessa (org.). **Pioneiros do rádio e da TV no Brasil: depoimentos à pró-tv**. São Paulo: Códex, 2004, p. 36.

assistente, Chateaubriand convida o jovem Cassiano Gabus Mendes que também havia iniciado sua carreira no rádio, escrevendo, dirigindo e fazendo a sonoplastia para peças de radioteatro.⁷

A radionovela (narrativa seriada) e o radioteatro (narrativa levada ao ar de uma única vez, com duração de aproximadamente uma hora, que conta uma história do começo ao fim) foram importantes experiências que posteriormente, ganhando nova linguagem, constituíram o “modelo matriz” desenvolvido na TV. Cumpre notar que essa mudança de *medium* de massa forma a especificidade da TV como linguagem. A atriz Laura Cardoso afirma que esse procedimento de adaptação de parte de quem estava no rádio se deu em geral de maneira tranquila, mas revela em seu discurso uma técnica diferenciada nessas linguagens:

Então a gente não teve tanta dificuldade, lógico que era um veículo diferente, no rádio você está com um microfone na tua frente você vai só soltando a voz, na voz é que você tem que emitir várias expressões e no vídeo não, você tem que mostrar com o corpo, com a cara, com as mãos o sentido do que você está dizendo, não é verdade? Você tem que expressar o que você está dizendo.⁸

Apesar da experiência do rádio⁹ ter sido fundamental para o teleteatro, é importante ponderar que o teleteatro não é simplesmente o teatro televisionado.¹⁰ A adaptação do texto teatral para a tevê requer, do ponto de vista do diretor,¹¹ outro

⁷ PEREIRA, Sidênia Freire. **O teleteatro da TV Tupi de São Paulo: origens e contribuições na teledramaturgia nacional.** 2004. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Departamento de Comunicações e Artes, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004, p. 21.

⁸ CARDOSO, Laura. Entrevista concedida a Sidênia Freire Pereira em 30 de abril de 2003. In: PEREIRA, Sidênia Freire. **O teleteatro da TV Tupi de São Paulo.** 2004. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Departamento de Comunicações e Artes, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004, p. 35.

⁹ Sobre rádio e dramaturgia, consultar: FERRAZ, Nivaldo. **Humor no rádio brasileiro: significado psicossocial, formulação humorística e representação do cômico.** 2001. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001; FAOUR, Rodrigo. **Revista do rádio, cultura, fuxico e moral dos anos dourados.** Rio de Janeiro: Relumé-Dumará, 2002; SILVA, Flávio Luiz Porto. **Rádio em revista: os caminhos do teatro de revista no rádio das décadas de 20 e 30.** 2005. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

¹⁰ Em depoimento para Fernando Peixoto, Gianfrancesco Guarnieri diz que, em seu início, o teleteatro era simplesmente o teatro televisionado, construindo uma interpretação evolutiva dessa teledramaturgia, a partir da distinção entre o teleteatro produzido nos anos 1950 e os especiais e adaptações de “clássicos” do teatro para a tevê, a partir da década de 1960. Cf.: GUARNIERI, Gianfrancesco. Entrevista a Fernando Peixoto. In: PEIXOTO, Fernando (org.). **Teatro de Gianfrancesco Guarnieri: textos para televisão.** São Paulo: Hucitec/Ed. da USP, 1988, p. 12-13.

¹¹ Cf.: MATTOS, David José Lessa (org.). **Pioneiros do rádio e da TV no Brasil: depoimentos à pró-tv.** São Paulo: Códex, 2004, p. 29.

domínio técnico (marcação de cena, câmera) e, do ponto de vista do ator — como comentou Cardoso em relação ao rádio — outro tipo de linguagem. Expressão facial, gestualidade, voz, movimentação, enfim, tanto o rádio quanto a tevê e o teatro exigem técnicas de representação diferenciadas.

O conceito de teleteatro nasce nos primórdios da televisão para designar não um mero “teatro filmado”, mas aquilo que a televisão e o teatro têm em comum: a possibilidade de construir uma ficção em tempo presente, com os atores atuando ao vivo durante uma ou duas horas, sem possibilidade de repetição ou eliminação de erros. Os diretores que levaram sangue novo e experimentalismo ao cinema norte-americano nos anos 60 (Sidney Lumet, John Frankenheimer, Arthur Penn, Bob Rafelson, Robert Altman, etc) passaram todos pelo batismo de fogo do teleteatro ao vivo na década anterior [...].¹²

A figura do diretor congregou essa transformação de linguagem, haja vista que, se por um lado tinha-se o diretor artístico que executava funções apoiadas mais propriamente na técnica teatral, por outro, o diretor de tevê desenvolvia técnicas pautadas nas estéticas, cinematográfica e radiofônica, construindo um repertório singular da linguagem televisiva:



Naqueles primeiros tempos da televisão, os programas de teleteatro tinham dois diretores: o diretor artístico, que comandava a equipe artística (cenógrafo, sonoplasta, figurinista, maquiador, atores, atrizes, etc.) e o que era responsável pelo texto e pela direção dos atores nas cenas; e o diretor de TV, que comandava a equipe técnica (cameramen, iluminadores, operadores de som, técnicos de áudio, técnicos de vídeo, contra-regra, diretor de estúdio, etc.) e que era responsável pela seleção das imagens colocadas no ar. Nos programas de teleteatro, o trabalho primordialmente técnico do diretor de TV tinha também importância artística, fazendo com que ele se tornasse um dos responsáveis pela direção-geral do espetáculo, ao lado do diretor artístico. Foi na TV Tupi, no programa *TV de Vanguarda*, que se estabeleceu a fórmula de dois diretores para o teleteatro.¹³

As preocupações de Vianinha com o universo da produção cultural, que o levaram a refletir sobre a obra, sua produção e recepção, estão presentes como temário da sua dramaturgia. A preocupação com o universo da produção cultural¹⁴ é uma ideia

¹² MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 4. ed. São Paulo: Senac, 2005, p. 58. Ver também: PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Moderna, 1998, p. 25-26.

¹³ MACHADO, 2005. Op.Cit.

¹⁴ Entendemos aqui a produção de cultura associada à indústria de divertimentos no Brasil, mais do que propriamente uma indústria cultural, termo que agrega uma série de interpretações e uma temporalidade que não contenta a este artigo. Em 1947 o termo “indústria cultural” foi definido por T. W. Adorno e M. Horkheimer (ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002). No Brasil, de acordo com Renato Ortiz, é somente a partir da década de 1940 que se pode apontar o início de uma sociedade de massas, “porque se consolida nesse momento o que os

permanente em Vianinha. Já no início da década de 1960, ele apresenta um texto teatral que tem como foco as dificuldades de produção de uma companhia teatral.

A comédia **Cia Teatral Amafeu de Brusso**,¹⁵ escrita originalmente para a TV Excelsior,¹⁶ apresentada na Tv em 1961, período em que Vianinha estava à frente do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE). Foi sua primeira experiência com o teleteatro,¹⁷ em março de 1961, Dividida em três atos, narra a história de uma companhia teatral que tem dificuldades para conseguir financiamento e encenar suas peças. Amafeu é ator e dono da Cia Amafeu de Brusso e Félix é o diretor da companhia.

sociólogos denominaram de sociedade urbano-industrial” (ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988, p. 38.). Consideramos a problemática da indústria de divertimentos a partir do momento em que, em grande escala, há uma relação entre o produtor do entretenimento, os profissionais de feitura da obra (autor, ator, diretor, cenógrafo, iluminador) e um vasto público consumidor da obra. Tal indústria está presente desde o início do século XX no Brasil com o teatro de revista e as diversas companhias teatrais, abrangendo nesse período a imprensa e o cinema, posteriormente o rádio e depois dele a televisão na década de 1950. Sobre a indústria de divertimentos no Brasil no início do século XX, conferir o trabalho de GOMES, Tiago de Melo. **Como eles se divertem (e se entendem): teatro de revista, cultura de massas e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos 1920. 2003**. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

¹⁵ As discussões aqui feitas levarão em conta o texto teatral e não a adaptação televisiva.

¹⁶ Conferir os seguintes trabalhos: BRITTO, Sérgio. **Fábrica de ilusão: 50 anos de teatro**. Rio de Janeiro: Funarte/Salamandra, 1996; COSTA, Alcir Henrique da; SIMÕES, Inimá Ferreira; KEHL, Maria Rita. **Um país no ar: a história da TV brasileira em 3 canais**. São Paulo: Brasiliense, 1986; FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1987; FEDERICO, Maria Elvira. **História da comunicação do rádio e da TV no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1982; HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado: a sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005; ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988; SAMPAIO, Mário Ferraz. **História do Rádio e da Televisão no Brasil e no Mundo**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984; MOYA, Álvaro de. **Glória in Excelsior: ascensão, apogeu e queda do maior sucesso da televisão brasileira**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

¹⁷ Sobre o teleteatro conferir os trabalhos: PORTO E SILVA, Flávio Luis (coord.). **O Teleteatro Paulista nas Décadas de 50 e 60**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Documentação e Informação sobre a Arte Brasileira Contemporânea, Idart, 1981. (Cadernos, 4); PEREIRA, Sidênia Freire. **O teleteatro da TV Tupi de São Paulo: origens e contribuições na teledramaturgia nacional**. 2004. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Departamento de Comunicações e Artes, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004; FARIA, Maria Cristina Brandão de. **Teleteatro: fenômeno singular da televisão brasileira**. UNESCO - Congresso Multidisciplinar de Comunicação para o Desenvolvimento Regional. São Bernardo do Campo/ SP. Brasil, 9 a 11 de outubro de 2006. Universidade Metodista de São Paulo, Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora. Disponível em: <http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/6/61/GT2-CELACOM-02-Teleteatro-Maria_Cristina.pdf> Acesso em: 29 ago. 2010.; CARDOSO, João Batista Freitas. **O Cenário Televisivo: linguagens múltiplas fragmentadas**. 2006. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006; ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia Helena Simões; RAMOS José; ORTIZ, Mário. **Telenovela, história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

O texto apresenta os impasses de uma companhia teatral independente que oscila entre os ideais de seus membros — principalmente de Félix — e a carência de apoio econômico para subsistir. O conflito de tom farsesco¹⁸ gira em torno das artimanhas e engodos entre Amafeu, dono da companhia, interessado em convencer o diretor Félix a produzir peças que dêem dinheiro. Para isso Amafeu será capaz até mesmo de vender a esposa a um comendador para obter financiamento.

Amafeu – O Comendador gosta muito de você.

Eneida – Nunca falou comigo, é...

Amafeu – Ele me disse.

Eneida – Aquele velho.

Amafeu – Não é tão velho assim. Se você falasse com ele, era bem capaz da gente conseguir um alívio...

Eneida – Você acha?

Amafeu – Claro.

Eneida – Então amanhã vou no escritório dele!

Amafeu – É.

Eneida – O que foi, meu bem?

Amafeu – No escritório tem tanta gente...

Eneida – E daí?

Amafeu – Falar só não adianta. Falar, falo eu...¹⁹

Logo de início Félix aparece inconformado, perguntando repetidas vezes a Jota e Jota se ele havia mesmo ganhado o prêmio de melhor autor nacional. Depois de confirmar que sim, Félix revela não saber como Jota havia recebido tal prêmio, pois para ele este era um imbecil. A aparição de Amafeu em cena é o momento da apresentação do primeiro motivo da trama: a dificuldade econômica da companhia. Amafeu chega com sua esposa Eneida Pirajá e anuncia a questão que será a demarcação do texto:

Amafeu – Não há dinheiro, Asolépio, Asolépio. Asolépio, vou repetir mais devagar: não há dinheiro. Ele não pode suspender a publicidade! Diga que eu tenho crupe. Que tenho catapora...

[...]

Amafeu – Amafeu de Brusso. Não há dinheiro, seu Joaquim. Seu que seu filho está doente; sei que está passando mal, mas... Não está

¹⁸ “Uma das características mais importantes da farsa é a artimanha, a trapaça. É sempre necessário que alguém seja enganado, logrado e que esta trapaça recaia sobre o próprio trapaceiro, para que a farsa seja inteiramente cumprida. Na farsa acontece encontrarmos pinturas de personagens excepcionais, como Pathelin, por exemplo, entretanto não há conflitos entre as categorias de personagens: o bobo e o esperto, o fraco e o poderoso. Produz-se até mesmo uma inversão de papéis e de categorias, e o idiota pode tornar-se esperto por força das circunstâncias”. Cf.: MACHADO, Irley. A farsa: um gênero medieval. **OuvirOUver**. v. 5, 2009, Uberlândia: Edufu, p. 130.

¹⁹ VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Cia Teatral Amafeu de Brusso**. Cópia digitalizada no Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – Nehac. Universidade Federal de Uberlândia (UFU-MG), p. 15.

passando mal. Estimo. O senhor espera a bilheteria de sábado e domingo. Muita gente gosta de ver o Hamlet, sim senhor [...]”²⁰

Esse trecho está voltado diretamente para a introdução do tema das dificuldades financeiras da companhia teatral. A problemática é a rigor a sobrevivência do teatro independente, os dramas de uma companhia teatral “desde a falta de patrocínio, que leva seus integrantes a humilhações em instituições de fomento cultural, até os conflitos humanos gerados pela inveja e ambição pessoal”.²¹ São inúmeras as cenas que reforçam essa situação. No entanto, a questão financeira não determina apenas a sobrevivência do grupo, mas a maneira como ela será garantida. Nesse embate, entram em contraposição as opiniões de Amafeu, que quer colocar em cena o espetáculo que maior lucro dará ao grupo, e de Felix, que reluta em dirigir textos nos quais ele não acredita:

Félix – Vou vender cebola, AMAFEU. Vou ser mecânico de patinete; mas não me vendo. Não adianta chantagem comigo. Eu tenho fome só na minha cabeça, AMAFEU. Só idéia é que eu preciso. Vou embora. Me paga o que me deve.

Amafeu – Não tenho dinheiro.

Félix – Me paga o que me deve.

Amafeu – Não grita comigo!

Félix – Vou apanhar dinheiro na bilheteria. Vou assaltar a bilheteria!²²

Uma questão que deve ser levada em consideração é a própria forma como a peça se estrutura, o metateatro,²³ que rompe a ilusão dramática “As formas completas de

²⁰ VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Cia Teatral Amafeu de Brusso**. Cópia digitalizada no Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – Nehac. Universidade Federal de Uberlândia (UFU-MG), p. 3.

²¹ AMAFEU, A estréia de um Vianinha bem-humorado. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 15 de maio de 1985.

²² VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Cia Teatral Amafeu de Brusso**. Cópia digitalizada no Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – Nehac. Universidade Federal de Uberlândia (UFU-MG), p. 4-5.

²³ **Cia Teatral Amafeu de Brusso** é um metateatro em sua forma completa. De acordo com Sonia Aparecida Vido Pascolati, Schmeling “divide as ocorrências do teatro dentro do teatro em dois grupos: as formas completas e as periféricas. As formas completas são aquelas que visam ao *jeu dans le jeu* (representação dentro da representação ou peça por encaixe), ou seja, peças nas quais outras se encaixam, caracterizando a autêntica *mise en abyme*. É o caso de peça dentro da peça com coincidência ou não dos atores de primeiro e segundo níveis ou de peças cujos personagens/ atores se desdobram em papéis diferentes na peça moldura e na peça encaixada. Como exemplos, pode-se mencionar *Hamlet* de Shakespeare, peça na qual não há coincidência entre os atores/ personagens que representam a peça moldura – o drama de Hamlet – e a peça encaixada, drama representado pelos atores de uma trupe que passa pelo palácio real. Um exemplo de peça em que os atores são os mesmos representando personagens da peça moldura e da peça encaixada é *A decisão*, de Bertolt Brecht, na qual emissários do partido comunista têm de representar os motivos que os levaram a eliminar um companheiro”. Cf.: PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. Metateatro: inserção do discurso crítico no texto dramático. **1a JIED – Jornada Internacional de Estudos do Discurso**, 2008, Maringá. Anais

metateatro provocam reflexões estéticas acerca do fenômeno teatral, promovem a ruptura da ilusão dramática, discutem as relações da representação artística com o real e geram o efeito de distanciamento crítico”.²⁴ A representação dentro da representação possibilita, em **Cia Teatral Amafeu**, uma dupla função crítica: por um lado, uma paródia dos textos vanguardistas e, por outro, a sátira às tentativas de sobrevivência do meio artístico na realidade brasileira. As condições materiais às quais o teatro é submetido pelo custo da produção conduzem a uma discussão sobre a infra-estrutura do teatro engendrada dentro da própria ficção. Nesse sentido, na construção de **Cia Teatral Amafeu** o metateatro é um elemento essencial como recurso de distanciamento necessário nesse contexto para se colocar a questão sob o ponto de vista da comédia.

As características do cômico em **Cia Teatral Amafeu de Brusso** são dadas de início pelo título da peça, determinado a partir do nome do dono da companhia. Ao caráter despótico e traiçoeiro de Amafeu é contraposto o ridículo do nome Amafeu de Brusso, que indica uma dubiedade sugerida pela associação com “Amafeu de Bruço”. Assim, o próprio título anula o argumento de Amafeu como alguém que deve ser levado a sério. O trocadilho não é apenas uma transposição do sentido próprio da palavra para o sentido figurado, mas uma forma de Vianinha caricaturar Amafeu, dando a ele um caráter cômico. A cena em que o Sujeitinho do governo entra para falar com os atores da companhia demonstra esse instrumento lingüístico na comicidade do texto:

Sujeitinho – Desculpem a demora.
Amafeu – Ora.
Amafalda – Demora? Que demora?
Salatiel – Nem tive tempo de contar.
Amafalda – O senhor deve ter tantas ocupações!
Amafeu – Nós somos da Cia. Amafeu de Brusso.
Sujeitinho – AMAFEU como?
Amafeu – AMAFEU DE BRUSSO.
Sujeitinho – Pois não.
Amafeu – E nós trouxemos um plano de atividades para um ano...
Sujeitinho – AMAFEU DE BRUSSO o que é?
Amafeu – Sou eu.

da I Jornada Internacional de Estudos do Discurso. Maringá, 2008, p. 513-522. Disponível em: <http://www.dle.uem.br/jied/pdf/METATEATRO%20pascolati.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2010.

²⁴ PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. Metateatro: inserção do discurso crítico no texto dramático. **1ª JIED – Jornada Internacional de Estudos do Discurso**, 2008, Maringá. Anais da I Jornada Internacional de Estudos do Discurso. Maringá, 2008, p. 513-522. Disponível em: <http://www.dle.uem.br/jied/pdf/METATEATRO%20pascolati.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2010.

Sujeitinho – Ah, Claro. Muito prazer.²⁵

A situação é risível porque Amafeu, de sujeito que zomba, transforma-se em objeto de zombaria. Sujeitinho, mais adiante, diz que vai encaminhar ao governo o plano de atividades da companhia:

Sujeitinho – Vou encaminhar isto hoje mesmo ao governo, senhor AMAFEU DE COSTAS. A cultura nos interessa muito. Ainda ontem encaminhei um auxílio para uma associação que se dedica à cultura de abelhas. A cultura é – como diria melhor? - ... é uma coisa muito interessante, senhor Amafeu de Costas...²⁶

A comicidade em relação a esta personagem é ativada tanto pela maneira como Sujeitinho zomba do nome de Amafeu quanto pelo trocadilho da palavra cultura que revela um desentendimento dele em relação ao tema ali tratado. A narrativa indica vários momentos em que Amafeu ridiculariza os outros, inclusive sua mulher. Assim, o trocadilho de seu nome funciona como um brinquedo que se contrapõe ao desprezo ridicularizante de Amafeu à maneira de representar de Eneida:

Amafeu – Eneida Pirajá... sua Ofélia não é boa.

Eneida – Ah, sai prá lá. Não vem descarregar encima de mim agora. Não sou depósito.

Amafeu – O Hamlet não faz sucesso, ninguém vai ao teatro, o bilheteiro tem tempo de jogar víspera na bilheteria; porque sua Ofélia não é boa...

Eneida – Você disse que era...

Amafeu – Disse prá mimar. Sua Ofélia não existe. É uma Ofélia com uma pedra no rim...²⁷

Em seguida, quando Eneida começa a chorar, Amafeu se diz arrependido do que falou e a acalma dizendo que na verdade ela é ótima e que ele é que está nervoso por conta da crise do teatro: “querem acabar com a arte. Vão abrir fábricas de maisena e mandiopã em todos os teatro”²⁸. No entanto, a impressão de ser doce e amável é logo adiante desapontada, quando Eneida pede desculpas pelo ocorrido e ele, hesitante, pergunta se são pela Ofélia as desculpas.

eneida – Não arranjou nada com o Banco? Você precisa descansar, Amafeu. Me desculpa?

²⁵ VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Cia Teatral Amafeu de Brusso**. Cópia digitalizada no Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – Nehac. Universidade Federal de Uberlândia (UFU-MG), p. 12-13.

²⁶ Ibid., p. 14.

²⁷ Ibid., p. 4.

²⁸ Ibid., p. 5.

amafeu – Por você ter feito mal a Ofélia?²⁹

O jogo de linguagem causa o riso. Pedir desculpas por uma colocação e logo em seguida “confundir” com o que havia dito anteriormente desmascara a mentira de Amafeu. Preocupado com os destinos da companhia, ele usa de um tom zombeteiro para fazer uma crítica em relação à arte pura, argumentando que “puro nesse mundo nem leite de vaca”.³⁰

Disposto a lesar Félix, Amafeu é capaz de vender a própria esposa a um comendador endinheirado para conseguir recursos para a companhia. Eneida se casa com o comendador e vai embora com ele. Amafeu resolve então montar a peça que Félix tanto recusou do autor Jota e Jota e durante os ensaios se interessa pelo papel do Miguelinho, que está sendo representado por Oginaldo (ator). Na condição de dono da companhia, ele quer o papel de Oginaldo e constrói uma cilada para que o outro possa faltar aos ensaios:

Amafeu – (COM VOZ DE MULHER) Alô? Por favor, minha senhora. Podia dar um recado para o senhor Oginaldo. É. O vizinho. É a tia dele. A senhora mande avisar que eu estou passando mal. É. Para ele vir até Campinas hoje mesmo. Sem falta. É. Não sei se agüento mais meia hora. Mas diga que vou ficar agüentando... Ai. Muito obrigada. Como? Chá de laranjeira? Vou tomar. Muito obrigada.³¹

A armação de Amafeu não dá muitos resultados, porque Oginaldo retorna sem entender o ocorrido. No entanto, em uma discussão com Félix sobre a qualidade do texto teatral, Amafalda fala que se um espetáculo não está bom é porque o diretor também não vai bem e isso faz com que Félix a mande calar a boca. Amafalda se demite da companhia junto com Salatiel. Nesse ato, Félix, de forma decidida, manda-os embora, mas Amafeu diz que o dono da companhia é ele, cabendo a ele essa decisão. Félix se demite. Sem titubear, Amafeu diz:

Amafeu – Já que você insiste...

Félix – Não. Eu fico.

Amafeu – Não posso aceitar esse sacrifício, Félix.

Félix – Que sacrifício? Preciso comer, não é?

Amafeu – Por mim. Sabe eu quero bem você, Félix. São eles...³²

²⁹ VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Cia Teatral Amafeu de Brusso**. Cópia digitalizada no Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – Nehac. Universidade Federal de Uberlândia (UFU-MG), p. 5.

³⁰ Ibid., p. 8.

³¹ Ibid., p. 31.

³² Ibid., p. 98.

Quando Félix se arruma para ir embora descobre que todas as intrigas foram causadas por Amafeu, que nem o autor Jota nem os atores haviam falado mal dele. Félix sai da companhia, mas antes dá um soco em Amafeu, que começa a dirigir a peça. A direção não funciona bem e ele acaba ficando sem a personagem que cobiçava:

Suzana – Não deu certo, não é?

Amafeu – O que?

Suzana – Você fez tanta coisa. Mandou o Félix embora, decorou o papel... e acabou sem fazer o Miguelinho...³³

A sequencia do enredo revela que Amafeu engana, mente, ludibria, mas para aquele que aplica o golpe há o retorno da ação. Assim, ele sofre o retorno direto da ação: são reveladas suas artimanhas e os enganados não se sujeitam a continuar no espetáculo. Quando ficam somente Amafeu e Suzana em cena, a comicidade se dá pela ridicularização do corpo de Amafeu e de sua tentativa de suicídio. A situação se torna engraçada porque Suzana expõe o ridículo de Amafeu, que tenta se matar com pólvora seca. Por fim, o grotesco surge na peça, novamente na fala de Suzana, quando ela aponta uma característica física marcante de Amafeu (o tamanho da barriga), depreciando-o pelas formas exageradas do corpo e incitando um riso de zombaria:

Suzana – É pólvora seca, Amafeu. Você sabe melhor do que eu. Volta logo prá casa. Não para no meio do caminho prá comer chocolate que aumenta a barriga...

Amafeu – Barriga? Quem é que tem barriga? AMAFEU DE BRUSSO não tem barriga. Artista não tem barriga: Cambachirras. Bastaqueras.³⁴

Eneida já havia ironizado o corpo de Amafeu, falando que não dava para ele encenar o Hamlet porque “Hamlet não tem barriga”.³⁵ Acentuar a barriga avantajada de Amafeu é um recurso cômico pela ampliação do traço físico que, nesse caso, causa uma exclusão pelo efeito do ridículo da personagem,³⁶ pois a disformidade do traço físico apontado na personagem a desqualifica para atuação em papéis no teatro; afinal, Hamlet

³³ VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Cia Teatral Amafeu de Brusso**. Cópia digitalizada no Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – Nehac. Universidade Federal de Uberlândia (UFU-MG), p. 39.

³⁴ Ibid., p. 40.

³⁵ Ibid., p. 5.

³⁶ Para Vladimir Propp se a obesidade for decorrente de um defeito moral, a pessoa obesa, doente nos termos de Propp, pode ser motivadora do ridículo. O cômico, por sua vez, “não está nem na natureza física, nem na natureza espiritual do doente. Ela se encontra numa correlação das duas, onde a natureza física põe a nu os defeitos de natureza espiritual do doente”. Cf.: PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992, p. 46.

não tem barriga, nem artista. É como se a disformidade física fosse um reflexo da disformidade moral.

Neste texto Vianinha cria uma situação em que se discutem experimentos estéticos a partir de um antropomorfismo em cena. Amafeu, em busca de financiamento para montagem de espetáculo, procura dona Clotilde Quiroga, que fará um empréstimo em banco para a companhia, mas antes ela faria a leitura de um texto seu para a companhia apresentar. A cena remete ao grotesco que extrapola os limites da realidade e se volta ao fantástico:

Clotilde: (RINDO) Cena final. Entram a pedra e a saudade. PEDRA (COM CURIOSIDADE) Quem sois? **Saudade:** Sou a Saudade. **Pedra:** (PROCURANDO LEMBRAR-SE) Nunca ouvi falar de vós. **Saudade:** As pedras não têm saudade. Só moro no coração dos homens. **Pedra:** Não tenho coração. Não passo de uma pedra. SAUDADE (AFLITA) Choras? (A PEDRA TENTA ESCONDER SUAS LÁGRIMAS. DEBALDE) SAUDADE: Choras. **Pedra:** Ser pedra não é só duro. É triste. **Saudade:** (COM UM SORRISO DE BENEVOLÊNCIA) Como te enganas, amiga pedra. Conheço o coração dos homens: são pequenos. Mal caibo dentro. (PERGUNTA AO AUDITÓRIO) É caibo ou cabo?

Amafalda – Não sei. Cabo fica mais bonito.

Clotilde – Mal cabo dentro. Enquanto tu: não sofres e ajudas a natureza. **Pedra:** (UM FIO DE VOZ) Como? (SAUDADE BATE PALMAS. ENTRAM OS COGUMELOS) SAUDADE: Viveríeis se não fossem as pedras? **Coro dos cogumelos:** Não. **Saudade:** Viste? Vive para sempre sem coração, porque só no coração mora a saudade. (A SAUDADE SE VAI. A PEDRA E OS COGUMELOS DIZEM ADEUS) Fim da história de uma pobre pedra.³⁷

A utilização de um diálogo antropomórfico ajuda a manter o tom abstrato e o riso pela banalidade da história da pobre pedra destinada a viver sem coração. Esses elementos estabelecem uma base que divide a companhia. Amafeu, de um lado, tenta remediar a situação, utilizando-se da ironia, tentando demonstrar o interesse da companhia pela peça:

Amafeu – Gostaria muito de montar a sua peça, dona Clotilde. Agora... não sei se é a época apropriada.

Amafalda – É. Muito calor, não é?

³⁷ VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Cia Teatral Amafeu de Brusso**. Cópia digitalizada no Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – Nehac. Universidade Federal de Uberlândia (UFU-MG), p. 9.

Amafeu – Não é por causa do calor. É... é... a companhia começou agora: montamos a peça de estréia só. Não sei se poderíamos nos lançar já a uma experimentação de vanguarda como essa³⁸.

Por outro lado, Félix, que não se submete ao que não considera boa arte, diz diretamente que a peça de Clotilde é mole: “Parece feita de leite condensado”³⁹, que “A peça me lembrou muito uma galinha d’angola... tô fraca... tô fraca...” e, mais adiante, satiriza dizendo que “prá ser artista não é preciso ser idiota, não, madame”⁴⁰. A sátira, ao estilo como a peça foi escrita, é um ativador cômico direto ao rebaixamento do vanguardismo. O diálogo se estabelece por meio da ironia de Amafeu para escamotear a realidade, num tom de esperteza, e da sátira de Félix que ridiculariza a escrita da peça. Se no pré-1964, no momento em que Vianinha escreveu **Cia Teatral Amafeu de Brusso**, era possível estabelecer essa ridicularização por meio do debate entre arte pura e arte comercial, no pós-1964 Vianinha redimensionou essa concepção. Em 1968 Vianinha assume, no texto **Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém**, que no regime ditatorial não é possível mais ridicularizar qualquer tipo de produção artística:



Na verdade, a contradição principal é a do teatro, como um todo, contra a política de cultura dos governos nos países subdesenvolvidos. Não estamos querendo dizer com isso, que de agora em diante, a classe teatral deve viver num mar de rosas. Claro, as posições estéticas devem ser afirmadas, aprofundadas, defendidas, mantidas na sua independência; porém reconhecendo, proclamando, defendendo, precisando das conquistas estéticas alcançadas no outro setor. A luta pela vanguarda não é uma corrida. Me parece que vanguarda é ser expressão de todos que, de uma ou outra maneira, almejam determinadas e decisivas conquistas a cada determinado momento. A noção de luta entre um teatro de “esquerda”, um teatro “esteticista” e um teatro “comercial”, no Brasil de hoje, com o homem de teatro esmagado, quase impotente e revoltado, é absurda⁴¹.

No entanto, é interessante observar que no momento anterior ao golpe, ocasião em que as liberdades democráticas não haviam sido suprimidas, a crítica da “arte pela arte” é apresentada em **Cia Teatral Amafeu... pelo grotesco**⁴². Na construção da cena

³⁸ VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Cia Teatral Amafeu de Brusso**. Cópia digitalizada no Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – Nehac. Universidade Federal de Uberlândia (UFU-MG), p. 10.

³⁹ Ibid., p. 09.

⁴⁰ Ibid., p. 10.

⁴¹ Ibid., p. 124.

⁴² “Grotesco é aquilo que é cômico por um efeito caricatural burlesco e estranho. Cria o disforme e o horrível por um lado; por outro o cômico e o bufô. A forma de expressão por excelência do grotesco: exagero premeditado, desfiguração da natureza, insistência sobre o lado sensível e material das formas. As razões da deformação grotesca são extremamente variáveis, desde o simples gosto pelo

da leitura da peça antropomórfica, Vianinha revela a crítica do abstracionismo que ele faz ao vanguardismo no período do pré-1964. De forma jocosa, representa a vanguarda no universo do grotesco⁴³.

A arte abstrata⁴⁴ era criticada por Vianinha por não conseguir colocar os problemas da arte e da cultura dentro de uma perspectiva que se considerava nacional. A crítica era feita a partir de uma ideia de abstração onde a linguagem não possuía raízes, sobretudo nacionais.

Félix – Arranjar dinheiro assim, AMAFEU, é melhor assaltar um banco. Pelo menos, não é tão chato...⁴⁵

A atitude de Félix propicia, por seu posicionamento em relação ao campo da produção cultural e aos critérios estabelecidos, uma crítica à maneira pela qual, para sobreviver em meio a essa situação, os grupos reduzem a qualidade artística para operacionalizar a relação produção e investimento.

Félix – (EIS A MORAL DA PEÇA) Não, minha gente. Tenho mesmo que ir embora. Não se faz teatro pra companhia subsistir. Teatro não pode ser emprego; teatro é empregado. Quando o teatro engole a gente, morreu; porque ele não sabe falar sozinho...⁴⁶

Uma questão que está posta aí e que instiga discussões sobre a produção cultural é: qual imperativo deve guiar a tomada de decisão na produção cultural? Os valores artísticos sugeridos por Félix? Ou a organização deve usar a cultura para

efeito cômico gratuito, até a sátira política ou filosófica. O grotesco está estritamente associado ao trágico-cômico, mantém um equilíbrio instável entre o risível e o trágico, cada gênero pressupondo seu contrário para não cristalizar numa atitude definitiva”. PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 188-189. Já para Muniz Sodré e Raquel Paiva, é “um tipo de criação que às vezes se confunde com as manifestações fantasiosas da imaginação e que quase sempre nos faz rir”. SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002, p. 19.

⁴³ Reforçamos o redimensionamento pós-1964 de Vianinha que antes do golpe considerava apenas a vanguarda no sentido de estabelecer uma crítica à autonomia da arte e no período do regime militar “falava em dois tipos de vanguarda – a que privilegiava a arte pela arte e a que queria poetizar a realidade e conhecê-la profundamente para transformá-la”. Cf.: MORAES, Denis de. **Vianinha: Cúmplice de uma Paixão**. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 355. Conferir também a análise que Vianinha faz sobre a vanguarda estética e política em 1974 em: VIANNA FILHO, Oduvaldo. Entrevista e Luís Werneck Vianna. In: PEIXOTO, Fernando. (org.) **Vianinha: teatro, televisão e política**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 165-168.

⁴⁴ Conferir, de 1960, o texto Alienação e irresponsabilidade. VIANNA FILHO, Oduvaldo. Alienação e irresponsabilidade. In: PEIXOTO, Fernando. (org.) **Vianinha: teatro, televisão e política**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 53-63.

⁴⁵ VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Cia Teatral Amafeu de Brusso**. Cópia digitalizada no Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – Nehac. Universidade Federal de Uberlândia (UFU-MG), p. 11.

⁴⁶ Ibid., p. 30.

perseguir os objetivos dos imperativos comerciais? A tensão entre estes que lutam para se manter leais aos valores artísticos gera forte embate entre Félix e Amafeu.

Importante função da **Cia Amafeu de Brusso** está em revelar a organização dos meios culturais e os conflitos existentes no domínio da arte que precisa lidar com uma economia de mercado. A polarização entre arte de mercado (Amafeu) e arte pura (Félix) resulta na extinção da companhia. Vianinha reforça, a partir da fala de Félix, a moral da peça: a de que “Não se faz teatro prá companhia subsistir; teatro não pode ser emprego; teatro é empregado. Quando o teatro engole a gente, morreu, porque ele não sabe falar sozinho”.⁴⁷



www.revistafenix.pro.br

Artigo recebido em 22 de Março de 2013. Aprovado em 15 de Julho de 2013

⁴⁷ VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Cia Teatral Amafeu de Brusso**. Cópia digitalizada no Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – Nehac. Universidade Federal de Uberlândia (UFU-MG), p. 37.