



**Vianna Filho leitor de Georg Lukács:
afinidades no pensamento e nas peças
*Moço em estado de sítio, Mão na luva e
Corpo a corpo*¹**

**Vianna Filho reader of Georg Lukács:
affinities in thought and in the plays
*Moço em estado de sítio, Mão na luva e Corpo a corpo***

Fernando Marques²

DOI: 10.5281/zenodo.14545419

Resumo

As peças *Moço em estado de sítio*, *Mão na luva* e *Corpo a corpo*, de Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974), trazem a figura do intelectual de classe média que, ligado a ideais de esquerda, depois do golpe de 64 se vê em nova situação: as oportunidades de trabalho o levam a impasses éticos. A “seleção dos mais capazes” cobra seu preço em submissão às novas regras. A noção de personagem *típico*, devida ao filósofo e crítico literário Georg Lukács (1885-1971), ajuda a pensar os protagonistas como polos nos quais essas tensões incidem. Além de dramaturgo, Vianinha foi também ensaísta, aspecto que buscamos explorar comentando as afinidades entre os dois autores.

Palavras-chave: Teatro brasileiro; Dramaturgia; Conquistas formais; Ditadura civil-militar.

Abstract

The plays *Moço em estado de sítio*, *Mão na luva* and *Corpo a corpo*, by Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974), bring the figure of the middle-class intellectual who, linked to left-wing ideals, after the military coup of 64 finds himself in new situation: job opportunities lead him to ethical impasses. The “selection of the most capable” takes its toll in submission to the new rules. The notion of typical character, due to the philosopher and literary critic Georg Lukács (1885-1971), helps to think of protagonists as poles on which these tensions affect. In addition to being a playwright, Vianinha was also an essayist, an aspect that we seek to explore by commenting on the affinities between the two authors.

Keywords: Brazilian theater; Dramaturgy; Formal achievements; Civil-military dictatorship.

¹ Este artigo foi escrito durante o período de pós-doutoramento deste docente, em 2023-2024, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, com supervisão do prof. João Vianney Cavalcanti Nuto.

² José Fernando Marques de Freitas Filho é professor associado do Departamento de Artes Cênicas da UnB, escritor e compositor. Publicou, entre outros, *Últimos: comédia musical* (livro-CD), *Zé: peça em um ato*, *A comicidade da desilusão: o humor nas tragédias cariocas de Nelson Rodrigues*, *Com os séculos nos olhos: teatro musical e político no Brasil dos anos 1960 e 1970* e *A província dos diamantes: ensaios sobre teatro*. Autor da comédia musical *Vivendo de brisa* (2019), publicada em 2024. E-mail: zefernandomarques@gmail.com.

1. Prévias

A vasta obra do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974) prolonga-se nos ensaios breves e por vezes inacabados, mas incisivos, que ele escreveu em constante paralelo à sua produção para os palcos, ensaios nem sempre publicados.

A influência do filósofo e crítico literário húngaro Georg Lukács (1885-1971), cujas ideias vinham sendo divulgadas no Brasil desde 1959, aparece nesses textos, processada segundo as diferentes demandas artísticas e políticas que envolveram o escritor e ator, de fins da década de 1950 a 1974. Não se trata de influência direta, linear, mas mediada pelas circunstâncias.

Os textos que elegemos aqui, entre outros passíveis de exame, são “A liberdade de *Liberdade liberdade*” (1965), “Análise de uma divergência” (1970) e “A ação dramática como categoria estética”, o mais extenso e minucioso dos três, possivelmente de 1970.³

A oposição do racionalismo ao irracionalismo, cara a Lukács, comparece aos dois últimos artigos – e é singularmente modulada em “A ação dramática”, quando o autor extrai dessa dicotomia percepções singulares, anotadas adiante. Vianinha se valeu das ideias de Lukács, assim como das de Bertolt Brecht (1898-1956), de modo independente, compondo textos agudos e polêmicos de teoria estético-política. Escritos raros entre nós, pouco propensos à teoria.

O propósito deste artigo é ainda, e sobretudo, o de comentar três peças de Vianna Filho: *Moço em estado de sítio* (1965), *Mão na luva* (1966) e *Corpo a corpo* (1970), a primeira delas censurada e só encenada nos anos 1980. *Mão na luva* também chegaria aos palcos postumamente.

Nesse trio de peças, a ênfase é posta nas situações dramáticas, associadas à comicidade no caso de *Corpo a corpo*. Diferem, portanto, do grupo de obras que inclui *Opinião*, de 1964, ou *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de 1966, outra vertente importante no trabalho do dramaturgo, na qual humor e música dão o tom.⁴

Vamos recorrer às ideias expressas nos textos teóricos mencionados, assinalando, quando for o caso, seu parentesco às de Lukács, estas consideradas segundo a *Introdução a*

³ Todos divulgados em *Vianinha: teatro, televisão, política*, livro organizado por Fernando Peixoto, com duas edições em 1983 (São Paulo: Brasiliense) e uma terceira 25 anos depois: *Vianninha: teatro, televisão, política* (Rio de Janeiro: Funarte, 2008). Vamos lembrar ainda o prefácio “O teatro, que bicho deve dar?”, assinado pelo Grupo Opinião (in Vianna Filho; Gullar, 1996).

⁴ O show *Opinião* foi escrito em parceria com Armando Costa e Paulo Pontes. A comédia musical *Se correr o bicho pega*, com Ferreira Gullar.

uma estética marxista: sobre a categoria da particularidade, livro do filósofo que saiu no país em 1968. Já o diálogo com Brecht acha-se implícito e difuso nas peças teatrais, manifestando-se ainda, quanto a este artigo, no prefácio a *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*.

No livro de Lukács, importam a própria noção de particularidade (categoria situada entre a apreensão imediata dos fenômenos singulares e a sua generalização em universais abstratos) e a figura do personagem *típico*, aplicável à compreensão dos protagonistas das peças a serem abordadas.

Trata-se do intelectual de classe média posto entre a militância (ou o que dela restou) e o sucesso profissional, em uma sociedade asperamente competitiva como a configurada na fase posterior ao golpe de 64.

Os personagens Lúcio Paulo Seabra, em *Moço em estado de sítio*, Lúcio Paulo Freitas, em *Mão na luva* (a repetição dos prenomes não é simples coincidência), e Luiz Toledo Vivacqua, em *Corpo a corpo*, representam homens que vivem sob a pressão do êxito ou do fracasso no plano prático, exterior; e sob a espora dos compromissos éticos no plano íntimo. Uma luta desigual, como se vai ver.

2. O real cogitado

A ideia de particularidade ganha esta síntese, formulada por Maria Silvia Betti em *Oduvaldo Vianna Filho*, livro de 1997 em que faz a biografia intelectual de Vianna:

Para Lukács, a particularidade é a instância em que se torna possível apreender a totalidade, uma vez que nela se encontram superadas tanto a universalidade quanto a singularidade. Esta superação representa, acima de tudo, conservação: o caráter tanto da singularidade como da universalidade é mantido e mediado no particular. Este, entretanto, é mais do que mero campo de mediação entre opostos: é, antes, a categoria em que se efetiva o conhecimento, mobilizando para isso tanto o sujeito como sua projeção no real. É, ainda, o ponto central do reflexo estético da realidade, que permite a efetivação da unidade dialética entre fator subjetivo e fator objetivo (Betti, 1997, p. 166).

Lukács vê a particularidade como a categoria central da estética, enquanto a singularidade corresponderia ao conhecimento cotidiano e a universalidade ao conhecimento científico, dedicado a estabelecer leis gerais.

A afirmação de uma totalidade que abrangeria a inteira vida social caracteriza as posições racionalistas de Lukács, opondo-as aos que negavam a possibilidade de atribuir

alguma unidade às forças contraditórias que operam no real – esta, para Lukács, uma posição irracionalista. Se os seres e as coisas são passíveis de totalização, serão inteligíveis e, por isso, transformáveis no sentido de uma ordem mais justa.

O conceito de “particularização cultural” presente em “A liberdade de *Liberdade liberdade*” (espetáculo escrito em 1965 por Millôr Fernandes e Flávio Rangel e produzido pelo Grupo Opinião, fundado no ano anterior) “vem propiciar uma perspectiva menos utilitarista ou menos instrumental da arte do que a anteriormente vigente no CPC” (Betti, 1997, p. 166).⁵

O Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, visto como sectário até por seus próprios integrantes, havia sido visado pelo golpe: a sede da UNE, na Praia do Flamengo, no Rio de Janeiro, fora cercada e incendiada por paramilitares na madrugada de 1º de abril de 1964. Era necessário que os jovens artistas e intelectuais se reorganizassem depois do trauma.

Eles o fariam a partir de uma autocrítica dos resultados, por vezes constrangedoramente escassos, da ação didática do CPC e sua pretendida arte popular revolucionária. Compreenderam (e já o vinham compreendendo desde antes de 1964) não fazer sentido tentar emprestar consciência política ao povo, de modo paternalista; antes deviam aprender com a cultura dos mais pobres, aptos na arte maior da sobrevivência. A primeira resposta articulada de ex-membros do CPC ao Golpe viria com o show *Opinião*, em dezembro de 1964.

Em 1965, Vianna redige o que parece ter sido texto “destinado à apresentação do espetáculo *Liberdade, liberdade*, segunda realização do Grupo Opinião [...]. Mas não consta, por exemplo, do programa”, anota o editor Fernando Peixoto (*in* Vianna Filho, 2008, p. 148-149). A montagem reunia trechos de peças, poemas, declarações, piadas e canções de inúmeras fontes, de Platão e Shakespeare a Moreira da Silva, Noel Rosa, Bertolt Brecht – uma obra-colagem como já o fora *Opinião* e viriam a ser outros trabalhos da época.

A certa altura do escrito, Vianna afirma que o espetáculo, de que participa como ator, é o “mais circunstancial da história do teatro brasileiro”. E reflete:

⁵ Vianinha define a particularização cultural “das diversas manifestações artísticas”: trata-se da “adaptação de suas possibilidades expressivas às tradições da cultura brasileira, às necessidades de conhecimento e investigação social, às condições econômicas das atividades culturais no Brasil; podendo assim – partindo da sensibilidade social existente – elevar-se até o nível da sensibilidade social que existe potencialmente”. Ele acrescenta: “Intuir o nível da sensibilidade social potencial e elevar-se até ele, para nós, do Grupo Opinião, é a condição primeira de uma arte nacional e, por isso, universal” (Vianna Filho, 2008, p. 145-146).

É um fenômeno importante. O artista brasileiro, amadurecendo, pode deixar de querer ser definitivo a cada momento. Já não se preocupa com uma universalidade abstrata e, portanto, pobre. Consciente de si, do seu mundo, marca sua liberdade, inclusive realizando obras que são necessárias só por um instante. E que, para serem boas, necessariamente terão de ser feitas para desaparecer; deixando na história não a obra, mas a posição (Vianna Filho, 2008, p. 147).

Entende-se perfeitamente o que Vianna quis dizer, mas vale lembrar que *Liberdade, liberdade* tornou-se uma das peças mais reeditadas entre as que se escreveram naquele período. Talvez justamente porque

muitas vezes a circunstância é tão clara, tão imperiosa, que sobe à realidade como um retrato dos seus fundamentos. Afirmam [os envolvidos no espetáculo] que nesse instante a realidade mais profunda é a própria circunstância e - nesse momento - não ser profundamente circunstancial é não ser real (Vianna Filho, 2008, p. 147).

A percepção de que “a montagem e o entrecchoque de textos” usados em *Liberdade, liberdade* “realizam uma sensibilidade nova”, expressiva de “uma dinâmica de comportamento mais rápida, uma liberdade maior em relação ao estabelecido, uma urgência de precisão, uma objetiva e clara intervenção livre no material cultural de que dispomos” (Vianna Filho, 2008, p. 148), aproxima os métodos do espetáculo aos que distinguiriam as vanguardas.

A polêmica entre “engajados” e “esteticistas”⁶ que se acenderá alguns anos depois, sobretudo em 1968, oporá o Teatro de Arena e o Grupo Opinião, de um lado, ao Teatro Oficina e ao Teatro Ipanema, de outro (houve outros agentes, como o jornalista e diretor teatral Luiz Carlos Maciel, ligado a esse último campo). Replicava-se no país a dicotomia lukacsiana entre racionalistas e irracionais. Escrevi noutro lugar (com licença para a autocitação):

O que diferencia as duas tendências reside não propriamente no arsenal dos recursos artísticos, mais ou menos comuns a ambas, mas na atitude ideológica. Enquanto os engajados imaginavam que os processos de fragmentação não eram mais que instrumentos, úteis ao se delinarem quadros positivos e totalizadores da realidade sociopolítica, os formalistas pensavam a realidade, ela própria, como fragmentária ou mesmo absurda, expressando a imagem que faziam do real, como que isomorficamente, por

⁶ Termos usados por Vianinha no artigo “Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém”, originalmente publicado na *Revista Civilização Brasileira* em número dedicado ao teatro (Caderno Especial nº. 2, julho de 1968) e republicado em *Vianninha: teatro, televisão, política* (Vianna Filho, 2008). Nele Vianinha fala ainda em “comerciais”. Assim designa as correntes teatrais nesse momento, propondo o diálogo entre as tendências em lugar de rivalidade e choque (Vianna Filho, 2008, p. 165-178).

meio daqueles processos (Marques, 2014, p. 236).

As diferenças mais relevantes entre as duas tendências estariam, portanto, não nos meios, mas nos propósitos e resultados. Os engajados supunham uma realidade passível de ser apreendida em suas estruturas; realidade que se deixasse assimilar em suas determinações essenciais. De outra parte, os esteticistas não acreditavam ser possível falar em uma realidade disponível à razão. “Ser fiel ao real consistiria em reconhecer o seu caráter enigmático, opaco, inapreensível”, segundo procurei resumir em artigo de 2019.⁷

Essa mesma “dinâmica de comportamento mais rápida”, essa “liberdade maior em relação ao estabelecido”, comuns a correntes distintas, inspiram naquele ano de 1965 a composição de *Moço em estado de sítio*⁸ – não mais recorrendo às colagens, como em *Opinião e Liberdade, liberdade*, e sim retornando à dramaturgia em sentido pleno.

O protagonista Lúcio Paulo Seabra tipifica toda uma situação: o jovem de classe média, envolvido com teatro e animado por convicções de esquerda, agora precisa se empregar, fazer dinheiro, emancipar-se. Quer se afirmar nas novas circunstâncias. Não é fácil consegui-lo sem abandonar as aspirações legítimas ou as simples veleidades do passado imediato.

3. Cenas superpostas

Na representação artística, “o termo intermediário torna-se literalmente o ponto do meio, o ponto de recolhimento para o qual os movimentos convergem” (Lukács, 1978, p. 161). Nas obras de ficção, das quais as peças teatrais naturalmente fazem parte, o personagem típico equivalerá à “encarnação concreta da particularidade” (Lukács, 1978), criado ao mesmo tempo que os demais tipos e situações que o cercam. Desenha-se uma rede de relações, o ambiente contra o qual ressalta o personagem.

A composição da figura típica “é sempre apenas um meio para chegar ao fim artístico”, diz Lukács na *Introdução a uma estética marxista*. Trata-se de “representar a função deste tipo na ação recíproca de todos os contratipos que o contradizem”, com vistas a caracterizar, em última instância, “uma determinada etapa no desenvolvimento da

⁷ “A realidade pensável: teatro e vida brasileira em Oduvaldo Vianna Filho” (Marques, 2019).

⁸ A peça foi encenada pela primeira vez no Rio de Janeiro, em 1981, sob a direção de Aderbal Freire Filho, com Fred Gouveia no papel de Lúcio. Teve ainda duas outras montagens: uma delas no Rio, em 1994, sob a direção de Antônio Mercado; outra em São Paulo, em 1998, com o Grupo TAPA dirigido por Eduardo Tolentino, Brian Penido e André Garolli.

humanidade” (Lukács, 1978, p. 264).

O momento em causa era o do Brasil imediatamente posterior ao golpe. Já em abril de 1964, o Ato Institucional nº 1 tornava indireta a eleição do presidente da República, com a ascensão de Castelo Branco inaugurando a série de militares no poder.

O primeiro dos cinco atos institucionais ampliou prerrogativas do Executivo, suspendeu imunidades parlamentares, promovendo cassações, e alimentou inquéritos intolerantes. Naqueles primeiros tempos, “a repressão mais violenta concentrou-se no campo, especialmente no Nordeste” (Fausto, 2001, p. 258).

Os planos econômicos a partir de 1964 reduziram ou abandonaram programas sociais e comprimiram salários. Um modelo de consumo limitado às classes alta e média excluiu os trabalhadores, gerando a concentração de renda que se intensificaria nos anos do “milagre”, de 1968 a 1973.

Vivendo esse momento, contra o qual pretende se posicionar como escritor, o protagonista de *Moço em estado de sítio*, aos 24 anos, se acha sob pressão em várias frentes existenciais. A da família, com a qual continua a viver, mas em conflito constante com o pai, Cristóvão (o grupo familiar compõe-se ainda de Cota, a mãe, e Lúcia, a irmã); a do grupo teatral em que não consegue afirmar a sua peça; a do escritório de advocacia no qual o pai lhe conseguiu lugar, mas Lúcio não quer ser advogado... Alguns desses conflitos são comuns a rapazes de sua idade, situados naquele contexto; as alternativas encontradas para solucioná-los é que vão progressivamente caracterizar o personagem.

Ao longo do texto, as cenas se sucedem com agilidade e parecem replicar a rapidez dos deslocamentos no âmbito sociopolítico, que se refletem no plano pessoal. Caminhos fechados ou difíceis conduzem o protagonista a outros que o compensam, que de algum modo o premiam, estes e aqueles expressos nas “cinquenta breves sequências e cenas sobrepostas, numa dinâmica de cortes quase cinematográfica”, conforme nota o biógrafo Dênis de Moraes (2000, p. 199).

Aqui, é preciso fazer a distinção: se a visão do mundo em Vianna deve algo à de Lukács, como dito acima, a celeridade no jogo das cenas já não tem a ver com as lições do filósofo, adepto em literatura dos grandes modelos do século XIX (os romancistas Balzac e Tolstói, entre outros). Liga-se bem mais à maleabilidade que o autor brasileiro terá aprendido na dramaturgia de Brecht (de quem Lukács foi adversário, acusando-o de formalismo) e, sobretudo, em sua própria prática.

A peça está dividida em três seções. Na primeira parte, vemos esta cena que exhibe uma das fontes de tensão, a familiar:

Cristóvão: Eu falei com o Etchevarrieta Guimarães. Ele está guardando uma vaga pra você no escritório dele. (*Silêncio*) Ele não quer ir? (*A Cota e Lúcia*) Ele não quer ir?

Lúcio: Não gosto de direito, pai.

Cristóvão: Não gosta de direito? Não gosta de justiça?

Lúcio: Advocacia, pai.

Cristóvão: Mas ele se formou advogado, Cota! Posso fazer o quê? Quis arranjar pra ele um lugar de interino lá no ministério... 'Não, funcionário público, não.' Agora não quer ser advogado! Qual é a sua profissão? Ser meu filho? Os dois o dia inteiro metidos num bar mudando o mundo. Não! Está bem. Não quer me dar satisfação, está bem. Mas a tranquilidade de sua mãe que passa as noites chorando, não! (Vianna Filho, 2021a, p. 21-22).

A luz cai e a seguir se abre no quarto onde Lúcio está deitado. Ele ouve sem reação a confidência da irmã: "Lúcio... eu estou grávida". Ela conta: "É do Estelita. (*Silêncio. Lúcio olha*) Você acha que eu devo ter o filho?". O rapaz apenas diz que não sabe, sem qualquer outro comentário (Vianna Filho, 2021a, p. 23).

Do quarto de solteiro salta-se à mesa de bar – o uso dinâmico da luz permite que os ambientes mudem com frequência, multiplicando-se. Deparamos Lúcio, sua irmã Lúcia, abraçada com Estelita, e Jean-Luc. Opiniões enfáticas à mesa:

Estelita: Teatro político não existe! Política é a circunstância, meu Deus! Teatro é sobre a eternidade que nós, os gregos, os troianos, os dominicanos, botafoguenses é a mesma coisa [sic].

Lúcio: Nós somos circunstância, atenção, nós somos passagem. A eternidade é hoje, é agora. Só que o Bahia acha que o homem é uma emoção. E o homem é uma consciência. Uma consciência!

Jean-Luc: Pô, o Tônico e Tinoco, vai...

Lúcia: Ele diz isso, mas quando o Bahia telefona pra casa, ele sai do banho pra atender (*Risos*) (Vianna Filho, 2021a, p. 25).

Bahia é o colega com quem Lúcio disputa a liderança do grupo teatral. As frases "Nós somos circunstância, atenção, nós somos passagem" e "A eternidade é hoje, é agora", além da crença de que "o homem é uma consciência", nos fazem imediatamente lembrar do ensaio "A liberdade de *Liberdade liberdade*".

De volta ao apartamento da família, vemos Cristóvão em seu périplo por telefone (ao que parece, habitual) pelas residências de conhecidos supostamente ilustres. A intenção é nitidamente bajulatória: parabéns no aniversário de um deles, em outro caso "pêsames pelo falecimento da senhora sua mãe". Um modo subserviente de lutar pela

sobrevivência no serviço público (Vianna Filho, 2021a, p. 29).

Cristóvão é informado de que Lúcio não foi ao escritório de Etchevarrieta como se esperava. Vamos assistir agora a uma discussão, desta vez mais áspera, entre pai e filho. A certa altura, o rapaz brada: “Eu vou trabalhar. Trabalhar, não vou só ganhar dinheiro. Não sou papa-níquel do mundo”. O pai esboça a reação: “O que é isso?”.

Lúcio: “Ninguém vai enfiar moeda no meu nariz, não. Não vou ser pago pra não incomodar ninguém, fechado dentro de casa, lembrando a única vez que minha vida foi ameaçada!”, diz, recordando ferinamente uma história heroica que o pai gosta de contar, ocorrida há 40 anos (Vianna Filho, 2021a, p. 32).

Há nuances, como a do sentimento de orgulho de Cristóvão ao ler o artigo de crítica de cinema que Lúcia lhe mostra, logo a seguir (mais tarde Lúcio confessará que copiou o artigo de uma revista prestigiosa). Nesta primeira parte, vale destacar ainda a cena com Noêmia, namorada ocasional de Lúcio, no apartamento da moça, em que a técnica da passagem ágil de um trecho a outro se torna efetiva superposição de cenas.

Os dois se beijam, passa-se “um tempo enorme”, Lúcio fica sozinho, Noêmia sai. “Lúcio cheira lança-perfume. Jean-Luc entra. Senta no chão. Cheira lança também”: já estamos no apartamento de Jean-Luc, onde conversam sobre problemas do grupo (“O Bahia não gosta da minha peça porque ela é fria... Uma lâmina. Um estilete”), em situação e atmosfera bem diversas daquelas em que vimos o protagonista pouco antes (Vianna Filho, 2021a, p. 34-36).

Na segunda seção, Suzana e Jean-Luc estão em casa deste; ouvem a leitura da peça de Lúcio, feita pelo próprio. O rapaz lê o trecho final do texto:

Lúcio: Governador – Senhor embaixador, meu povo se levantou em armas e chegou ao poder. Como todos os que chegam ao poder, também não queremos sair. Embaixador – Senhor governador, pessoalmente amo e respeito seu povo. Mas meu país tem amigos e tem interesses. Precisamos das reservas de petróleo da região. A Sétima Esquadra está a 120 milhas daqui. Se vossa decisão for negativa, amanhã será constituído um novo governo no exílio. Esse governo fatalmente pedirá nossa ajuda. E, fatalmente, viremos. Governador – Nós pediremos ajuda da União Soviética. Embaixador – É uma bela medida, governador. Mas se V. Exa. pedir ajuda aos russos, perderá a metade do apoio que tem dos comerciantes, dos homens de indústria. Metade, eu estou sendo otimista, Excelência? *O governador fica em silêncio. O embaixador sorri. Levanta. Faz uma reverência. Sai. O governador, imóvel. Fim do terceiro ato* (Vianna Filho, 2021a, p. 49-50).

Suzana opina: “É assim mesmo que eu acho – teatro didático, direto, sem volta”. Curiosamente, Lúcio discorda: “É, só que nada é direto, sem volta, nada”. Suzana rebate: “Mas tem que fazer assim, ora, senão ninguém entende e...”. Lúcio insiste: “Então fique sem entender, então morra burro. Mas quando entender, entenda que dá volta, que é complicado, que 800 bilhões de pessoas já passaram pelo mundo e só começaram a resolver... Cartilha é até os 7 anos, só, entende?” (Vianna Filho, 2021a, p. 50-51).⁹

Suzana aproxima-se de Lúcio, conciliam-se em silêncio e se beijam, ocasionando o comentário mordaz de Jean-Luc: “Essa mulher não é do teu amigo, ô?... Ei... Se eu incomodo, eu saio da minha casa... (*Tempo*) Pô, das vantagens de escrever peça ruim...” (Vianna Filho, 2021a, p. 51).

4. Sob pressão

A luz muda, entram pessoas do grupo teatral, “Suzana se senta ao lado de Bahia. Lúcio, nervoso, lê sua peça”; ouve-se o mesmo trecho da cena anterior. O debate a seguir refere-se à denúncia do estado de coisas internacional, que a obra tentara fazer. Para Um (assim nomeado), “talvez haja algum senão, mas o sentido anti-imperialista me pareceu justo. É uma denúncia”.

Bahia o atropela: “Denúncia de quê?”. Polemiza: “Pra mim ela denuncia que política é uma coisa simples e que nós somos uma multidão de imbecis”. Motivações de ordem pessoal certamente estão implicadas aqui.

Suzana interfere, contrária a Bahia: “A burguesia vacilante está lá, o medo da massa está lá, isso é simples?”. Lúcio: “O povo tem consciência mas não tem força, isso que eu...”. “Se ele tem consciência, ele tem força, companheiro...”, alguém replica. Vianna nos oferece um retrato das discussões desse tipo, numerosas na época (Vianna Filho, 2021a, p. 51-54).

As linhas definem-se: há o desejo manifesto de se montar a peça, mas sem consenso; o pai de Lúcia a pressiona quanto à gravidez, ameaça expulsá-la de casa e tem novo embate com o filho; surge a oportunidade do suplemento jornalístico a ser editado por Estelita, e Jean-Luc o convence a convidar Lúcio para o trabalho.

⁹ A discussão remete às críticas feitas ao CPC pouco antes ou depois de 1964, quando eram cobradas elaboração e complexidade das peças teatrais e demais obras de arte produzidas pelo Centro. Talvez as melhores criações do CPC tenham sido farsas como o *Auto dos noventa e nove por cento* (de vários autores); o didatismo fica mais leve quando se recorre ao riso. Também foram escritos bons dramas breves como *Petróleo e guerra na Argélia*, de Carlos Estêvam Martins. Textos da entidade estão reunidos em *O melhor teatro do CPC da UNE*, organizados por Fernando Peixoto (São Paulo: Global, 1989).

A ascensão de Lúcio começará neste ponto, que se vai estender ao longo do terceiro e último ato; ascensão que vem combinada a cooptação. De saída, Vianinha associa maliciosa e parodicamente o sucesso do suplemento, em parte devido a Lúcio, à adesão deste à poesia de efeitos visuais, ao concretismo que movimentava, não sem polêmica, a poesia no país desde fins dos anos 1950. A ironia dirige-se a uma real ou suposta dicção hermética dos poetas concretos.

O olhar crítico para as escolhas do protagonista reflete a rivalidade entre as tendências que atuavam naquele período, apesar do “salto participante” que os concretistas haviam pretendido dar em 1961. De todo modo, a adesão à poesia de apelo visual vale por metáfora de abandono dos ideais anteriores, ideais de aproximação dos artistas de classe média à cultura dos brasileiros pobres. Não haveria abandono total, como demonstra a tentativa de volta de Lúcio ao grupo de teatro.

A primeira prova ética imposta ao personagem aparece quando Bandeira, diretor do suplemento, descontente com Estelita, quer que o rapaz ocupe o lugar do atual editor. Lúcio resiste, mas acaba por ceder. A segunda traz situação análoga, desta vez envolvendo o próprio Bandeira.

Galhardo, o dono do jornal, prefere evitar problemas com a Academia Brasileira de Letras, que aspira a integrar, mas Bandeira publica um artigo criticando-a. Novos artigos de mesmo teor são vetados por Galhardo. Quando Bandeira se demite, inconformado com a interferência (e com o pedido de retificação do texto publicado), Lúcio protesta, mas fica e assume a direção. Os acontecimentos, como se vê, obedecem a um crescendo.

O episódio menos nobre com que Lúcio se defronta ao aceitar as regras traçadas por Galhardo envolve a proposta de editar *anonimamente*, por “dois, três números”, uma revista anticomunista financiada em sigilo pelo próprio Galhardo – e, ao mesmo tempo, atacá-la no jornal em sua coluna assinada (atacar a revista significaria promovê-la...). O empresário lhe faz o chamado explicando:

Sai a revista e aí você dá uma nota na sua coluna contra a revista. Ninguém diz que é você [que a editou]. E põe dinheiro no bolso, Lúcio. Independência. Da próxima, não precisa aceitar. Precisa engolir cada vez menos. Vocês detestam que se diga que as coisas são assim. Mas são! Precisa admitir tudo se quer mudar alguma coisa. Eu estou pondo meu dinheiro na revista. Estou. Tem dinheiro meu nessa nojeira. Mas eu vou importar uma rotativa, sem cobertura cambial... Quanto eu tiver tudo meu, quero ver... (Vianna Filho, 2021a, p. 101-102).

A peça não nos conta se Lúcio, embora nauseado e perplexo, afinal aceita participar da fraude.

5. “*Métier dramaturgico*”

A obra permaneceu desconhecida naqueles anos; ao que parece, Vianinha mostrou-a a poucas pessoas (entre estas, uma de suas namoradas, a atriz Ítala Nandi, a quem Vianna presenteou o texto original). Submetida ao Serviço de Censura em 1977, foi proibida. Subiria à cena, afinal, em 1981 sob a direção de Aderbal Freire Filho, que depôs a Dênis de Moraes:

Moço em estado de sítio não deve ter feito o menor sucesso entre os amigos do Vianinha. Sei de uma leitura que ele teria feito e que não repercutiu. As dúvidas do herói da peça, a generosidade com que Vianinha critica sua turma e a si mesmo e, além de tudo, a estrutura cênica ousada certamente contribuíram para o descaso com a peça (in Moraes, 2000, p. 199).

É curioso que *Moço* não tenha despertado interesse ou atenção na fase em que foi escrito. O crítico Yan Michalski veria a peça, em 1981, como “prova de espantoso amadurecimento, e abertura de um caminho novo, que anos depois vai desembocar na explosão criativa de *Rasga coração*, com cujas ideias e forma ela apresenta nítido parentesco” (Michalski in Moraes, 2000, p. 198).

As peças anteriores a essa,¹⁰ além dos autos feitos para o CPC, teriam sido “exercícios de aquisição de *métier* dramaturgico e manifestações da ânsia de um moço – que certamente não se sentia então em estado de sítio – de interferir nas transformações da sociedade” (Michalski in Moraes, 2000, p. 198). As certezas dos primeiros textos transformaram-se nas dúvidas e angústias de 1965.

Sorte semelhante seria a de *Mão na luva – Introdução ao homem de duas faces*, do ano seguinte, que também contrastava com as perspectivas do Grupo Opinião, ao qual provavelmente não foi apresentada – dado que o texto anterior já havia sido recebido sem entusiasmo. Nesse ano, Vianna escreveria com Ferreira Gullar a comédia em verso *Se*

¹⁰ Entre essas obras, acham-se seis textos que Vianna escreveu só. Quatro deles estão reunidos em *Teatro/1* (Rio de Janeiro: Muro, 1981): *Bilbao, via Copacabana*; *Chapetuba Futebol Clube*; *A mais valia vai acabar, seu Edgar* e *Quatro quadras de terra*. Os demais são *Os Azeredo mais os Benevides* (Rio de Janeiro: SNT, 1966) e *Brasil, versão brasileira* (in *O melhor teatro do CPC da UNE*, op. cit.). De acordo com o biógrafo Dênis de Moraes, Vianna escreveu ao todo 24 peças teatrais e shows, só ou em parceria, além de 10 casos especiais na TV Globo (Moraes, 2000).

correr o bicho pega, se ficar o bicho come, peça muito distante na forma e nas intenções da lírica e por vezes atormentada *Mão na luva*.

Creio, no entanto, ser válido recordar a menção a Brecht no prefácio à comédia, intitulado “O teatro, que bicho deve dar?” e assinado pelo grupo. Refiro-me a uma noção que ressalta nesse texto simultâneo a *Mão na luva*: a de “encantamento”, visto como “o que Brecht repõe na literatura dramática”. Teríamos de aplicá-la com cuidado ao exame dessa última obra: o laço, se há, entre a história cômica do *Bicho* e o dueto/duelo passional de *Mão na luva* residiria no tratamento da verossimilhança, mais arejado e livre que o convencional em ambas as obras.¹¹

O drama dedica-se a sondar as subjetividades de Lúcio Paulo (desta vez, o sobrenome é Freitas) e sua mulher Sílvia, que vemos no ato de se separarem; em *flashback*, momentos do início do relacionamento, nove anos antes, ou instantes entre aquele e o atual. Ao fundo – mas subindo à tona com frequência e ênfase – acha-se a situação sociopolítica brasileira, agora vista do ponto de vista de um homem mais maduro que o herói da peça anterior.

6. A peça de 1966

*Mão na luva*¹² foi concluída cerca de um ano depois de *Moço em estado de sítio*, precisamente a 25 de julho de 1966. Em abril desse ano, quando o *Bicho* estreava no Rio de Janeiro, ainda se podia pensar que o golpe não se estenderia por muito tempo (otimismo, embora relativo, que se nota no citado prefácio).¹³

¹¹ Os autores do prefácio a *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* afirmam: “quando falamos em encantamento estamos procurando significar uma maior intensidade de apreciação do espectador que tem diante de si não a verossimilhança da realidade mas a sintonia da realidade. Com encantamento queremos dizer uma ação mais funda da sensibilidade do espectador que tem diante de si uma criação, uma invenção que entra em choque com os dados sensíveis que ele tem da realidade, mas que, ao mesmo tempo, lhe exprime intensamente essa realidade. O espectador passa alternativamente e dialeticamente da constatação do belo em si da criação à constatação da justeza da síntese proposta” (Vianna Filho; Gullar, 1966, s/p).

¹² A primeira encenação de *Mão na luva* se deu em São Paulo, em 1984 (estrearia depois no Rio), sob a direção de Aderbal Freire Filho, com Marco Nanini e o próprio Freire no papel de Lúcio e Juliana Carneiro da Cunha no de Sílvia. A segunda montagem ocorreu em Brasília, em 1994, sob a direção de Zeno Wilde, com Iara Pietricovski e Guilherme Reis, cenografia e figurino de Maria Carmen. A terceira, no Rio, em 1998, sob a direção de Dudu Sandroni; a mais recente, em São Paulo, em 2009, dirigida por Eduardo Tolentino.

¹³ O texto se encerra assim: “O bicho é o impasse. Impasse em que nos metemos não devido à nossa irresponsabilidade e corruptibilidade. Ao contrário – o homem é capaz de viver esse impasse porque é altamente responsável e incorruptível. E, felizmente, também é capaz de, em determinado momento, sofrendo o insuportável, superar o impasse” (Vianna Filho; Gullar, 1966, s/p).

Mas, em outubro, o governo de Castelo Branco fechava o Congresso Nacional por um mês, reconvocando-o “para se reunir extraordinariamente a fim de aprovar o novo texto constitucional” (Fausto, 2001, p. 262). A Constituição resultante foi publicada no início de 1967, incorporando os atos de exceção até ali editados. O regime preparava-se para a vida longa que afinal teria.

A peça, como a anterior, centrava atenção nas relações entre os intelectuais de classe média – sobretudo jornalistas, escritores e artistas – e o ambiente sociopolítico que os cercava. Os dois textos se mantêm próximos em detalhes expressivos: o nome dos protagonistas, como se disse, é o mesmo; e o de um dos personagens citados em *Mão na luva*, Bandeira Pessoa, coincide com o do editor demissionário em *Moço*. Mas Pessoa desta vez ocupa lugar equivalente ao do amoral Galhardo da história anterior: é o dono da revista em que trabalha Lúcio Paulo Freitas. Sob esses aspectos, a peça de 1966 continua e esmiúça a de 1965.

O recurso ao *flashback* no teatro brasileiro, como se sabe, consagra-se com *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943,¹⁴ bem como em peças norte-americanas a exemplo de *A morte de um caixeiro-viajante* (1949), de Arthur Miller. O cinema, de onde procede o *flashback*, já o utilizava havia algum tempo (Orson Welles o usou em *Cidadão Kane*, de 1941, por exemplo). Pois Vianna o maneja de maneira singular ou mesmo inédita em *Mão na luva*, com frescor e eficácia.¹⁵

O dramaturgo trabalha o procedimento das remissões ao passado em alternância constante entre o antes e o agora, de modo a com ele estruturar a sua peça. As voltas ao passado podem conduzir a dupla de personagens, Ele e Ela (os nomes próprios só se revelarão ao final), a quando se conheceram e se apaixonaram; ou a algum ponto no tempo entre aquele momento e o presente, quando rompem.

Com tais artifícios, Vianna cria uma peça apta a mobilizar a emoção do espectador. Se *Moço* já dera sinal claro de maturidade dramaturgica, essa qualidade se acentua no texto subsequente. O que talvez tenha se dado porque, lidando com várias personagens e linhas de enredo em *Moço em estado de sítio*, o autor a todo tempo corresse o risco de deixar

¹⁴ Vale ressaltar que o uso das remissões ao passado, em *Vestido de noiva*, supera o simples *flashback* ao envolver memória e delírio de uma personagem em estado de coma: a história é apresentada a partir do que se passa na mente de Alaíde, a protagonista.

¹⁵ A experiência dos planos temporais e dos procedimentos épicos em geral deságua em *Rasga coração* (1974), a última peça de Vianna, para a qual confluem as lições formais de Nelson Rodrigues e de Bertolt Brecht. Essas lições ou sugestões vêm sendo desdobradas até os nossos dias, como procurei mostrar em “Narrador e personagem: para uma teoria do texto e do espetáculo épicos a partir da prática brasileira”, artigo publicado em duas partes em *Dramaturgia em foco* (Marques, 2020; Marques, 2021).

algumas delas na superfície, sem adensá-las. Isso não chegou a ocorrer; mas tampouco havia tempo para mergulhar nas situações, delas tendo sido anotados apenas traços representativos.

Em *Mão na luva*, se não vemos os vários rostos daquele instante de vida brasileira, do ponto de vista do Rio e de sua classe média, encontramos em troca a atmosfera rica, às vezes agônica dos sentimentos na relação de um casal que se acha, ama, perde, trai, maltrata – tudo enlaçado ao lugar social dos personagens.

Algumas cenas podem ser lembradas. No que toca à celeridade na mudança dos planos temporais, veja-se esta passagem no início do primeiro ato (a peça divide-se em dois atos). Recordações triviais remetem ao começo da relação. De saída, estamos no presente:

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

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

Ele: Acho que do joelho pra baixo tem que ser maior que a coxa daqui pra baixo... Onde é que eu li isso não sei, é a medida de Vênus. (*Para junto dela. Mede palmos. Ela quieta. Reversão de luz. Flashback. Ela está rindo muito, a saia levantada*) Por que a tua perna é bonita, hein? Oito meses de mistério que não descubro. Qual é a lei áurea de perna?... Não pode terminar de repente, é isso. (*No playback, muito baixo, entram as falas dos dois: "julho, agosto..." etc.*) Você não é pintora, ei? Faça o favor de entender a perna de mulher.

Ela (*Ri*): Do joelho aqui pra baixo tem que ser um pouco maior que a coxa. É a medida da Vênus de Milo (Vianna Filho, 2021b, p. 22-23).

As mudanças tornam-se mais ágeis, em pantomima, conforme a rubrica (risos no passado, rostos sérios agora):

(*Ele mede palmos. Riem. Reversão de luz. Tempo presente. Ele mede palmos. Ela de saia abaixada, sem risos. Reversão de luz. Flashback. Ele mede palmos. Ri. Riem. Beija a perna dela. Ela mantém a saia levantada. Reversão de luz. Tempo presente. Ele mede palmos, sem risos. A saia abaixada. Tempo. Sai o playback*)

Ele: Que foi?

Ela: Nada. (*Faz um carinho nele*) Eu é que falei da Vênus um dia... (Vianna Filho, 2021b, p. 23).

Os colegas da revista em que Lúcio Paulo trabalhava tinham afinidades ideológicas, eram ou pretendiam ser de esquerda ou ainda, tão somente, alimentavam expectativas democráticas. Havia um acordo entre eles – Portela, Lúcio e outros – de saírem da empresa ao mesmo tempo e fundarem um jornal. Portela se antecipou aos demais, que não puderam ou não quiseram acompanhá-lo. Ainda no primeiro ato, em cena do passado,

lemos:

Ele: Portela saiu da revista faz um ano, muito bem, deixou de almoçar aqui, muito bem, mas está escrevendo uma série de artigos aí – ‘Introdução aos homens de duas faces’ – você leu?

Ela: Li.

Ele: E todo mundo me encontra na rua – ‘é com você isso?’ – diz que é comigo, ‘não vai responder?’.

Ela: – Responde.

Ele: Pra esse – ah, que é isso, não é comigo, não tomo conhecimento.

Ela: Se não é, não responde.

Ele: Um radical espanhol foi o que ele ficou, publicou o romance, arranjou um nome assim, vive à custa dele mesmo – agora, pode ser, que enquanto estava na revista engoliu muito sapo.

Ela: Você também engole.

Ele: O que é que você quer dizer com isso?

O embate intensifica-se:

Ela: O Portela não é um radical não sei quê, que eu conheço o Portela, não lembra?

Ele: Você não vê o Portela há um ano quase!

Ela: Mas leio, não virou romancista só, como você diz, no jornal que vocês iam fazer juntos...

Ele: Que está falindo, um jornal – que jornal? Vai fechar, quem lê? Quem? Eu disse isso pra ele...

Ela: Disse também que ia pedir demissão da revista.

Ele: Mas era uma besteira, já falamos isso, ele mesmo concordou que era, fui lá no jornal ajudar mas...

Ela: Ficou no lugar dele na revista.

Ele: Não queria, que é isso? Bandeira Pessoa insistiu seis meses comigo, você não lembra que – pelo amor de Deus não fala comigo dessa maneira!

Ela: Então responde pra ele.

Ele: Mas o que você está querendo? Mas, meu Deus! Mas está desconfiando de mim? Hã? Já não expliquei tudo, mas o quê, hã? Onde nós estamos? (Vianna Filho, 2021b, p. 44-46).

A figura de Portela será lembrada adiante quando Ela, vingando-se das namoradas que Ele prodigalizara, resolve revelar o caso que teve com o colega do marido, acirrando os sentimentos (remorso, despeito, agora também ciúme) mastigados por Lúcio Paulo em relação aos fatos: o acordo não cumprido, o lugar do amigo que ele veio a ocupar, os sapos que é obrigado a engolir. Sentimentos que o próprio Portela não hesita em fustigar duramente ao publicar os artigos sobre as tais “duas faces”.

Outra discussão, já no segundo ato e desta vez na atualidade, leva Lúcio Paulo a defender-se longamente:

Ele: Sabe o que eu sou? Um homem sem talento pra ser sozinho, pronto. Um fracassado pra ser sozinho. Vou fazer o quê? Ficar desempregado? Como o Rafael, dois anos em biscate? Como Licínio, Amílcar, Zé Soares, dignamente fora de tudo? Em companhia imobiliária, empresa de publicidade, por que se engole menos sapo? Eu enfrento. Como é? É assim? Que venha. Não pode sair essa reportagem? Não pode. Mas não sou capacho, não, não sou Milton Képfér.

Pouco adiante:

Viva a Light? Viva. Viva o governo daquele energúmeno? Me dá minha porcentagem, viva! Mas não vou ser um rancoroso não, resmungando só o socialismo, só o socialismo, eu enfrento o meu fracasso! [...] Eu faço uma revista metade vendida, metade acordada, metade acordada, que aumentou a vendagem em 43 por cento na minha mão, quarenta e três! [...] Está bem, os americanos estão defendendo a liberdade no Vietnã? Publico. Mas é assim. É assim! Que você quer? Pra ter jardim da infância que eles têm, os meninos, pra ter a varanda, nua, e disco que não chegou aqui, e a Europa, e... - é assim! Devagar. Lembra da reportagem sobre a polícia, o que eu não disse dela? Lembra? (Vianna Filho, 2021b, p. 77-79).

O percurso traz também momentos de lirismo suave, por exemplo na cena do primeiro ato em que lembram as rosas “de manhã... rosas quando voltava para jantar”, “brancas, lindas. Amarelas”, com as quais o homem procurava compensar os desacertos. É como se pedisse a Ela que não o criticasse, que não duvidasse dele: “É isso que ele quer? Ele deve ter razão. Portela é tão... Preciso que ele tenha razão. [...] Perdão, seu bobo, não sei, fiquei pateta com essa sua briga com o Portela e - mas que rosa linda você... te amo, te amo...” (Vianna Filho, 2021b, p. 48-49). A cena torna-se etérea por instantes.

Em duas ocasiões, os enfrentamentos levam Lúcio à violência, contra si mesmo ou contra a mulher, no primeiro caso esmurrando a parede e machucando a mão; no segundo, ao final, quando investe contra a moça e aperta seu pescoço, depois de ela narrar uma *visita* a um apartamento de Bandeira (“no Leme, no quinto andar”) em que há “um quarto de luz vermelha”. Já não se sabe se conta, exagera ou inventa: “mas eu me vinguei de você, me vinguei, me vinguei, Lúcio Paulo... puni nós dois, cólera do céu pros dois...” (Vianna Filho, 2021b, p. 96-97).

Vianinha não quis dar um desfecho muito triste ou muito enfático à história, ressaltada a sensibilidade com que aborda essas vidas. Passado algum tempo - não se define quanto - Sílvia está de volta. Eles se gostam ou não têm alternativas? Lúcio recebe Sílvia, que parece tê-lo perdoado, e observa: “Estamos condenados um ao outro” (Vianna Filho, 2021b, p. 100).

7. Universais, porém concretos

O crítico George Lichtheim resume o conceito de personagem típico em Lukács, derivado da ideia hegeliana de “universal concreto”, isto é, a união entre o geral e o particular, dizendo que

o tipo é bem essa representação do geral (humano) no que, e através do que, seja individual e histórico. Quando Lukács se avém com a natureza do gênero artístico, como por exemplo a relação entre o romance e a arte dramática, o método ganha vida, pois é então capaz de demonstrar que personagens representativas (tipos) possuem significação universal, na medida em que concretizam uma possibilidade histórica da natureza humana (Lichtheim, 1973, p. 87).

Mas o que torna o personagem “representativo”, o que o torna capaz de encarnar “uma possibilidade histórica”? No caso de Vianna Filho (análogo ao teorizado por Lukács, feitas as devidas adaptações), antes de desenhar o protagonista ou ao mesmo tempo que o cria, certamente haverá a percepção do todo social, econômico, político; da situação das pessoas nesse todo; e, afinal, da circunstância singular do personagem. Tais etapas ou condições, uma vez satisfeitas, permitem mostrar na figura ficcional o centro em que as tensões incidem, o lugar em que explodem.¹⁶

Maria Silvia Betti define a atitude do dramaturgo em sua apresentação do monólogo *Corpo a corpo*, peça de 1970 encenada pela primeira vez no ano seguinte:¹⁷

Vianna escreveu sempre com base na materialidade histórica da sociedade e extraiu dela a substância em bruto de suas peças. Isso o levou ao uso de formas de escritura dramática que lhe permitiam colocar em cena aspectos cruciais das lutas políticas e das transformações sócio-históricas. As rupturas e as experimentações estéticas não eram valorizadas por ele como mecanismos de inovação em si ou em abstrato, mas como conquistas que deveriam ser incorporadas ao trabalho dos dramaturgos, na medida em que assegurassem ou tornassem mais exata e profunda a figuração dos processos da vida da sociedade à sua volta (Betti *in* Vianna Filho, 2021c, p. 14).

¹⁶ Lukács originalmente utiliza o conceito de típico no exame de amplo grupo de autores, feito por ele em *O romance histórico*, de 1936-1937, conceito reapresentado na *Introdução a uma estética marxista*. Mas a ideia pode iluminar outros subgêneros romanesco e outros gêneros literários, como o drama.

¹⁷ A peça foi encenada pela primeira vez em São Paulo, em 1971, sob a direção de Antunes Filho, com Juca de Oliveira no papel de Vivacqua. Depois, em Porto Alegre, em 1974, dirigida por Aderbal Freire Filho, com Jairo de Andrade como protagonista; a terceira encenação se deu no Rio de Janeiro, em 1975, outra vez dirigida por Freire, com Gracindo Júnior no papel principal; a quarta, em São Paulo, em 1995, com o Grupo TAPA dirigido por Eduardo Tolentino e Zé Carlos Machado no papel principal.

O publicitário Luiz Toledo Vivacqua, protagonista de *Corpo a corpo*, vive situação similar à de Lúcio Paulo Seabra e Lúcio Paulo Freitas. Poder-se-ia dizer, com alguma liberdade e certo exagero, que os três são variantes do mesmo perfil, o que, de resto, foi sugerido pelo autor no que se relaciona às duas primeiras obras. São, no entanto, habitantes de peças escritas segundo técnicas distintas.

Moço em estado de sítio é um drama com recursos épicos; *Mão na luva*, a história de um casal em que o *flashback* não se limita a ser mais um dos instrumentos, mas exerce papel estrutural. Já *Corpo a corpo* é monólogo de composição “híbrida”, como diz Rosangela Patriota em posfácio à peça, dado que as conversas ao telefone, o diálogo com a noiva Suely e com o radioamador relativizam a noção de simples monólogo (Patriota in Vianna Filho, 2021c, p. 76).

Haveria ainda, entre as obras, certa gradação ou crescendo, pois o tônus emocional de *Corpo a corpo* acha-se um tom acima do das demais peças, com o modo exasperado nela dominante (embora existam momentos extremos em todas elas). Tem ainda certo humor: a comicidade aparece nas várias surpresas e quebras de expectativa salientes ao longo do texto; mas se trata de comicidade agônica, algo como “o lirismo difícil e pungente dos bêbados”, para lembrar Manuel Bandeira (2008, p. 18).

Humor que por vezes se mostra pueril, nos trotes telefônicos e nos berros com que acorda os vizinhos, tornando-se tenso ou desaparecendo na maneira grosseira de tratar Suely, já na abertura da história, ou o amigo Lourenço, adiante.

O impulso dramático inicial é a iminente demissão do amigo e mentor Aureliano da agência de publicidade onde trabalha com Vivacqua. O personagem se revela inconformado. De saída, se recusa a deixar que Suely entre em sua casa e a destrata – sendo que ela tem pouco ou nada a ver com a possível demissão.

Saberemos que Vivacqua se valeu da condição de diretor de filmes publicitários para seduzir as mulheres que neles trabalharam, trocando favores profissionais por sexo. Ele conta as aventuras a Suely com riqueza de detalhes, fazendo-a sentir-se mal, embalado por cocaína e álcool. Os fatos misturam-se a exagero e fantasia.

A noite passará ao ritmo dos telefonemas dados por Vivacqua ao próprio Aureliano (com quem só conseguirá falar no final), ao colega de trabalho e desafeto Fialho, à Soninha, com quem teve um caso, ao ex-companheiro de lutas políticas Lourenço. E receberá chamada de Tolentino, dono da agência, com boas notícias para o protagonista.

Vivacqua revela consciência do caráter mistificador dos comerciais. Conversando com Suely, que permanece do lado de fora do apartamento (embora nos bastidores, ela estará presente em toda esta primeira cena), diz:

propaganda é isso, uma corrida desesperada de todo mundo pra vender cenários e humilhação... sou pago pra não tomar conhecimento do povo, jogar luxo nos olhos dele... sou pago pra provar pra ele que uma geladeira é um ser superior, que uma loja é um templo onde se dá a multiplicação dos liquidificadores... quem não tem uma batedeira de bolo não entra no Reino dos Céus... [...] a gente esquece que foram eles que fizeram a geladeira, pomba, com o maçarico na mão... a gente começa a acreditar que somos nós que carregamos o povo nas costas... somos nós que temos de trabalhar feito cruzados pra convencer essa gente a acreditar no conforto, nos liquidificadores... eles ficam de outro país, entende? (Vianna Filho, 2021c, p. 28-29).

O milagre econômico operado por Delfim Netto e equipe entre 1968 e 1973 (Delfim comandou o ministério da Fazenda de 1967 a 1974) baseou-se na disponibilidade internacional de recursos, que se traduziu nos empréstimos tomados por países em desenvolvimento e na entrada de capital estrangeiro no Brasil (e noutras nações de perfil semelhante). “Houve um terceiro patrocinador, este involuntário, dos avanços materiais naquela fase em que coexistiram a repressão política mais dura e os êxitos econômicos: o próprio povo brasileiro, entendendo-se ‘povo’ no sentido comum de população menos as elites” (Marques, 2014, p. 299).

Pode-se imaginar o quanto a concentração de renda, dada como necessária à acumulação de capitais que promoveu o milagre, influiu sobre a mentalidade de seus beneficiários, as classes alta e média. Essa mentalidade primou pelo individualismo, “apegando-se ao consumo mais do que às perspectivas de transformação da sociedade” (Betti *in* Vianna Filho, 2021c, p. 11). A época era de “seleção dos mais capazes”, também conhecida, no plano ideológico, por cooptação, e não raro dividiu as pessoas lançando-as umas contra as outras.

O telefonema do patrão Tolentino, dos Estados Unidos, comunicando a Vivacqua que empresários se interessaram pelo trabalho de sua agência, nomeadamente pelo filme da Cera Lemos, vem sacudi-lo. O proprietário o convida a ir aos EUA e a ocupar o posto de Aureliano... De quebra, Vivacqua se submete uma vez mais a agenciar mulheres para Tolentino (patrão e futuro sogro), uma das razões de sua permanência no emprego.

Ele adia a viagem que faria para ver a mãe doente, liga para Suely como se nada tivesse acontecido, pedindo seu apoio para providências práticas, e racionaliza a nova situação:

...não, pelo amor de Deus, não sou nenhum Calabar, não, Joaquim Silvério dos Reis é a mãe! Tenho culpa da timidez do meu país? Que não tem a menor confiança? Que não sabe que o futuro está aqui na rua? Que a bateria de Padre Miguel bate o nosso jeito verdadeiro? Há uma enorme usina elétrica nas ruas! Os grandes tornos estão nas esquinas! As centrifugadoras estão guardadas nas latoeiras e nos alagados! Há um alto forno em Vigário Geral! Os homens carregam nos bolsos suas automotrizes! Não é culpa minha se não ligam a chave geral... (Vianna Filho, 2021c, p. 63).

Consideradas as três peças, é de se notar o mecanismo que leva os protagonistas a ocuparem o lugar de quem antes os ajudou, presente a todas. Das duas faces, prevalece a pragmática.

9. História e estética

A entrevista “Análise de uma divergência” foi publicada no jornal *O Globo* em 1970 e se refere a outra peça de Vianna, *A longa noite de Cristal*. A peça mostra a história de um apresentador de televisão, o Cristal do título, no processo de marginalização profissional que desaba sobre ele em decorrência de ter dado uma notícia que não interessava ao patrocinador de seu programa, negando-se depois a desmenti-la.

A obra vinha sendo ensaiada em São Paulo e lá estreou em setembro daquele ano, sob a direção de Celso Nunes, com Fernando Torres e Beatriz Segall nos principais papéis. Vianna havia assistido a um dos ensaios – e discordou do que viu. Elenco e diretor, por sua vez, discordaram de sua discordância. O dramaturgo achara o espetáculo “voluntarista – as pessoas agem de tal ou qual modo porque querem” (Vianna Filho, 2008, p. 179). De toda forma, texto e espetáculo foram premiados como os melhores de 1970.

Não é, no entanto, essa peça ou a divergência em torno dela que vamos comentar, mas noções de caráter mais amplo, menos episódico, também veiculadas por Vianna Filho nessa entrevista em que as declarações parecem dadas por escrito, tendo sido, portanto, meditadas. Vianna diz:

A tendência da encenação para o espetáculo de invenção, para o ritual, não me abalaria, se não houvesse nesta tendência um irrefreável apelo ao voluntarismo, que é a morte do rigor e da assiduidade na luta pela transformação da realidade. Há um novo teatro que aparece à procura da comunicação infraverbal, sensorial. A palavra gasta, inutilizada pela massa de meios de comunicação. O pensamento lógico-utilitário reflete o empobrecimento das forças criativas do homem e as reprime. Daí um teatro imaginativo, não contínuo, não lógico-conceitual, mas denso em informações e apreendimentos inconscientes, subjacentes (Vianna Filho, 2008, p. 180).

Quando Vianna fala na densidade de informações possível a esse teatro da imaginação, que não é o de sua escolha, sinaliza algo positivo: a contraposição não é irreduzível; mas existe, nítida. O dramaturgo associa “o espetáculo de invenção” à classe média alta, cujos membros teriam maior margem para atos de protesto ou recusa.

Ele afirma, em contraste, não poder “conceber nenhuma solução que sirva a indivíduos isolados ou a categorias sociais privilegiadas”. Independentemente de concordarmos ou não com o autor, sua percepção mostra-se aguda:

Para as extensas massas dos países subdesenvolvidos não há, não pode haver, nenhuma saída individual, voluntarista. De nada lhes adianta estilhaçar uma coisa que é fundamental para eles: as palavras, os gestos reconhecíveis. Através deles se organizam, hierarquizam ações. A estes setores da população não interessam as atitudes voluntaristas – não estão interessados numa mudança de comportamentos mas na mudança de relações objetivas. E, para isso, como nunca, mais que nunca, precisam ter presentes estas relações, conhecê-las a fundo, investigá-las, dominá-las. Eles precisam de um teatro de encadeamento, do rigor de observação, da precisão de lâmina, de funda complexidade (Vianna Filho, 2008, p. 181-182).

As posições de Vianna guardam algo das de Lukács quando o filósofo, valorizando o realismo, põe em dúvida a validade das obras de vanguarda e sustenta que seus autores confundem causas e efeitos. Ou seja, a visão do real como opaco e caótico estaria presa à superfície dos fenômenos, sem lhes alcançar a essência – que na ótica marxista é de ordem político-econômica e passível de ser pensada. A distorção residiria antes no olhar dos poetas (com o que é difícil concordar se a proposição se pretende geral...).¹⁸

Há coincidências entre as ideias de Lukács e as de Vianna, mas as concepções do autor brasileiro não descendem diretamente das do húngaro, embora tenham afinidades com elas. Curiosamente (dado que o dramaturgo não se quis pensador profissional)

¹⁸ A esse respeito, ver o artigo “Trata-se do realismo!” (1938), de Georg Lukács, em *Debate sobre o expressionismo: um capítulo da modernidade estética*, de Carlos Eduardo Jordão Machado (São Paulo: Unesp, 2016. p. 247-283).

Vianna por vezes parece mais persuasivo, em seus textos breves, do que o filósofo consegue ser em suas reflexões estritamente articuladas – pois este fala sempre, em última instância, sob o respaldo das autoridades, em especial Marx e Lenin. As considerações de Vianna Filho não contam com rede de segurança.

“A ação dramática como categoria estética”, o último dos textos a comentar, não foi publicado quando escrito e as seis páginas com muitas correções, “datilografadas em papel-jornal”, não traziam título nem data, informa o editor. O título foi dado por ele, e a data provável de redação é o ano de 1970 ou 1971 porque o texto “desenvolve problemas referidos na entrevista anterior, num renovado esforço de definir a ação dramática como específica do teatro” (Peixoto *in* Vianna Filho, 2008, p. 193).

Nesse ensaio, Vianna começa por distinguir entre um teatro da consciência, como o de Ibsen ou Miller, autores realistas, e outro do inconsciente, como o de Arrabal, um dos escritores do teatro do absurdo. Mas se recusa a hierarquizá-los: a arte apoiada nos climas oníricos, ao modo surrealista, por exemplo, não se liga obrigatória e exclusivamente ao que é novo; nem o teatro em que a razão domina, que seria o tradicional, é superior ao outro.

Apreendemos o real das duas maneiras, por associações livres e sensações tanto quanto pela inteligência. “A divisão não é feita entre nossos órgãos ou mecanismos. A divisão é feita entre nosso sistema global de representação e a realidade”, diz. “A revolução não pode ser feita dentro de nós”, conforme qualidades racionais ou puramente intuitivas. “Tem que ser feita na história, porque a história é parte do nosso sistema de representação”, é o quadro que assimilamos e elaboramos: “Nós somos massa histórica” (Vianna Filho, 2008, p. 186).

Se o contexto histórico é o nosso elemento, haverá duas formas de nos comportarmos dentro dele: uma nos leva a reforçar as prerrogativas dos que detêm o seu controle, outra a estender essas prerrogativas a “mais gente”. Trata-se do “poder de removê-las ou mantê-las”. Pois, “exatamente por sermos história, podemos aspirar a ser outro tipo de história (porque conhecemos existencialmente suas características, suas estruturas)” (Vianna Filho, 2008, p. 186; 187).

A história passa mais por cima de uns do que de outros. Esmaga, aniquila, não dá chances a um grupo e privilegia outros. Essas posições diferentes permitem enfoques diferentes. O sistema de representação dos agrupamentos mais desfavorecidos tende a procurar desesperadamente

uma representação mais global, complexa e real do processo. Sabe que não tem o direito de enganar, de fugir, de afrouxar sua precisão. Tem paixão para chegar ao osso da história, à moela, ao pâncreas. Não pode se submeter a essa aderência de fogo que a história exerce sobre nós – queima-lhe a pele (Vianna Filho, 2008, p. 187).

Ele concede à tendência com a qual indiretamente dialoga: “a tentativa de destruir o sistema de representação dominante pela explosão, pelo arbítrio, pelo desassossego faz parte dos avanços de um sistema mais generoso – mas o fundamental continua a ser a precisão” (Vianna Filho, 2008, p. 187).

Na corrente a que se refere, acham-se *Roda viva* (1968), texto de Chico Buarque encenado e convulsionado por Zé Celso Martinez Corrêa; *Galileu Galilei*, de Brecht, texto racionalíssimo encenado com furor pelo Teatro Oficina em fins de 1968; ou o filme *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, trabalhos de estética alusiva e anárquica. Com o Teatro Ipanema, a mentalidade “paz e amor” nos dava o belo *Hoje é dia de rock*, de José Vicente sob a direção de Rubens Corrêa, em 1971.

A esses espetáculos, opõe o que chama de precisão, qualidade capaz de flagrar as contradições sem ceder à perplexidade, sem abdicar de agir sobre elas.

O texto quase se perde, a seguir, em páginas pouco claras e em discussões que parecem tomar o “teatro de agressão”, que então se convertera em moda, por tendência viável. Mas essas preocupações, que podem ser lidas como datadas, afinal resultam em pensamentos dignos de glosa.

Depois das considerações genéricas, o autor volta-se para os debates imediatos afirmando:

Estes setores predominantes no atual teatro brasileiro resolveram que a contradição existente é entre o rígido racionalismo e a força instintiva e inata do homem. O consciente que armazena prescrições e o inconsciente a alimentar esperanças. Para um, o discurso lógico, correto, comportado, contido; para o outro, o discurso poético, desmedido, envolvente, inefável. A contradição não é essa. É da historicidade e da não historicidade. Da criação de formas para dirigir a história ou para ficar nela abrindo e instituindo privilégios para uma aristocracia que [supostamente] tem mais sensibilidade para as verdadeiras formas da vida (Vianna Filho, 2008, p. 189).

Interessado em definir o que seja ação dramática, imaginando que haja confusão entre essa “categoria específica do teatro” e “ação tomada no sentido genérico de atividade humana”, o dramaturgo reclama de que, nos espetáculos mencionados e em outros de

mesma linha, toma-se ação em sentido literal, como se, caso não o fizessem, estivessem a praticar “um teatro do quietismo, da anemia” (Vianna Filho, 2008, p. 191). Exige-se do espectador que participe se agitando e respondendo às provocações que lhe sejam feitas pelos atores (como ocorreu em *Roda viva*, por exemplo).

Mas, para Vianna, o que se precisa estimular é o ato de *spectare*, assistir, contemplar. “A ação dramática é uma categoria estética e não uma categoria poética ou sociológica. É uma categoria estética que se dá ao sistema de representações do espectador”, visando enriquecê-lo (Vianna Filho, 2008, p. 191). Não se trata do ato hipnótico de que falava Brecht, com quem a geração de Vianna (Guarnieri, Chico de Assis, Boal) aprendeu muito. Mas do ato de “presenciar um fenômeno humano” que envolve o espectador “e ao mesmo tempo não lhe diz respeito” (Vianna Filho, 2008, p. 191-192).

A ação dramática, registro figurado de situações reais, abrange tanto o estilo dramático quanto o épico e liga a cena à sua época: “o mistério oculto do teatro reside nesta ‘imitação da vida’”. Não se trata aqui de retorno a Aristóteles ou coisa similar. Embora reconheça validade no uso de formas captadas em outras manifestações, o que o dramaturgo pede é que não se perca algo específico do teatro: a “forte semelhança com a ação humana, com o inter-relacionamento objetivo dos homens” (Vianna Filho, 2008, p. 192).

Recordando o que ele e companheiros do Opinião tinham dito em 1966, pode-se acreditar que o segredo nada secreto do teatro, ou um de seus segredos, reside na “invenção que entra em choque com os dados sensíveis que ele [o espectador] tem da realidade, mas que, ao mesmo tempo, lhe exprime intensamente essa realidade”.¹⁹

Essa fórmula se revela ampla o bastante para alcançar as cenas superpostas em *Moço em estado de sítio*, as idas e vindas a iluminarem presente e passado em *Mão na luva*, o riso convulso em *Corpo a corpo*. Como escrevi em 2019,²⁰ o realismo distende-se, dilata-se para melhor expressar o real – sem negá-lo, mas desvelando-o.

¹⁹ Em “O teatro, que bicho deve dar?”, prefácio à peça *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de Vianna Filho e Gullar (1966).

²⁰ “A realidade pensável: teatro e vida brasileira em Oduvaldo Vianna Filho” (Marques, 2019, p. 118).

10. Finale

O que nos diria Vianna Filho se estivesse vivo, fisicamente vivo? Os embates teóricos e ideológicos com a corrente que ele chamava esteticista levam a crer que as suas reflexões, hoje, teriam o seu interlocutor, ou o seu oponente, em uma das tendências descendentes do grupo formalista dos anos 1960 e 1970: a pós-dramática. Alguns acham que essa tendência já não vigora, mas creio que tenha deixado marcas.

Em 1970, Vianna falou em “setores predominantes” no teatro brasileiro. O quadro agora é bem mais variado e numeroso que o daquele momento, mas se identificam algumas linhas, das quais a mais rentável parece ser a dos musicais e dramas de origem norte-americana. A mais rentável, não a mais prestigiosa: as artes pós-dramáticas (e performáticas) têm ponderável peso nas universidades.

Os textos teatrais e reflexivos de Vianna e os de uma série de autores, inclusive nossos contemporâneos, têm tido presença recessiva nos palcos, na imprensa e no repertório das salas de aula – ao menos até onde posso ver.

Vianna seria, aliás, uma exceção com as atenções que felizmente vem recebendo. Boal é sucesso permanente na condição de teórico do Teatro do Oprimido, mas foi também dramaturgo e diretor de espetáculos comerciais – e só em 2023 ganhamos seu livro *Teatro reunido*.

Insisto: por que Antônio Bivar, Antonio Callado, Bráulio Pedroso, Caio Fernando Abreu, Consuelo de Castro, Flávio Márcio, Leilah Assumpção, Lourdes Ramalho, Mauro Rasi, Millôr Fernandes, Naum Alves de Sousa acham-se afastados das esferas culturais – a sala de espetáculo, o livro, as aulas?

Arrisco responder: não se trata apenas da mudança dos estilos e das modas ou da rejeição ao texto tão tipicamente pós-dramática. Até porque as peças de teatro voltaram à voga recentemente, com ao menos três novas editoras atuantes nessa área – e essas editoras provavelmente são mais consequência do que causa do fenômeno (o texto teatral é necessário, eis tudo). O que nos falta são os elos, os nexos com o passado – e principalmente com o passado recente. Quem pode promovê-los?

A cultura de esquerda, com a utopia de um país igualitário, livre dos problemas que todos conhecemos, utopia que foi a de Vianna Filho e de boa parte de seus companheiros de geração (Guarnieri, Fernando Peixoto, Zé Celso): que fim levou?

Corremos o risco de perder o fio da meada, o laço com os anos 1960 e 1970, nos quais surge e se consolida um teatro épico feito à moda da casa, cedo emancipado da influência brechtiana – e que vem caracterizar textos e espetáculos nas décadas de 1990, 2000 e 2010. As tendências ou simples modas artísticas e intelectuais são bem-vindas, mas é preciso apurar a consciência da tradição – a partir da qual o novo nasça.

Seria equivocado afirmar que todos os espetáculos pós-dramáticos sejam omissos ou indiferentes à questão social. Alguns se mostram, sim, orgulhosamente avessos a qualquer sentido tangível, a qualquer nexos que os conecte à sociedade tal como ela é (ou está).

Que sejam assim: não se trata de condená-los, não temos esse direito, nem desejo. Porém: um teatro endereçado à análise do social e ao retrato poético das pessoas que sentem a pressão dessa ordem ou que, de outro lado, a promovem – tem ou não direitos de cidade?

A teoria pós-dramática formal ou informal, sua terminologia, seu repertório de ideias fixaram lugares-comuns: as noções de infinito, fluxo, pluralidade e variantes. Deveríamos, penso, também nos indagar sobre o finito, a finitude; a paralisia de tantas vidas, para as quais a ideia de fluxo é uma quimera; e a pluralidade que se vê tantas vezes convertida em mais do mesmo.

As demandas identitárias de raça e de gênero aparentemente colidem com a visão pós-dramática, pois essa visão tende a dissolver as identidades ou a desestabilizá-las. No entanto, a julgar por alguns trabalhos recentes, as duas tendências (uma ideológica, outra estética) têm achado como conviver, e isso é muito bom. De todo modo, a questão permanece: como inserir a história em textos e espetáculos que, em princípio, se pretendem fora dela?

Sugiro: não vamos desmaterializar o real. Vamos reconhecer o seu caráter granítico, renitentemente resistente a transformações. Se o quisermos demolir, melhor começar assim. Certo?

Referências

BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem & Estrela da manhã*. 1. ed. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.

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

FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado, 2001.

JAMESON, Fredric. Em defesa de Georg Lukács. *In*: JAMESON, Fredric. **Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX**. Tradução: Iumna Maria Simon (Coord.), Ismaíl Xavier e Fernando Oliboni. São Paulo: Hucitec, 1985.

LICHTHEIM, George. **As ideias de Lukács**. São Paulo: Cultrix, 1973.

LUKÁCS, Georg. Trata-se do realismo!. *In*: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. **Debate sobre o expressionismo: um capítulo da modernidade estética**. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2016. p. 247-283.

LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma estética marxista: sobre a categoria da particularidade**. 2. ed. Tradução: Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MARQUES, Fernando. **Com os séculos nos olhos: teatro musical e político no Brasil dos anos 1960 e 1970**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MARQUES, Fernando. A realidade pensável: teatro e vida brasileira em Oduvaldo Vianna Filho. *In*: CORRÊA, Antenor Ferreira; NARITA, Flávia Motoyama. **Ensino e pesquisa em Artes: experiências no âmbito do ProfArtes**. Goiânia: Gráfica UFG, 2019. p. 105-120.

MARQUES, Fernando. Narrador e personagem: para uma teoria do texto e do espetáculo épicos a partir da prática brasileira [primeira parte]. **Dramaturgia em foco**, Petrolina-PE, v. 4, n. 2, p. 181-200, 2020.

MARQUES, Fernando. Narrador e personagem: para uma teoria do texto e do espetáculo épicos a partir da prática brasileira [segunda parte]. **Dramaturgia em foco**, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 121-159, 2021.

MORAES, Dênis de. **Vianinha, cúmplice da paixão**. Uma biografia de Oduvaldo Vianna Filho. 2. ed. (revista e ampliada). Rio de Janeiro: Record, 2000.

PEIXOTO, Fernando (Org.). **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1989.

VIANNA FILHO, Oduvaldo; GULLAR, Ferreira. **Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come**. Prefácio: Grupo Opinião. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Teatro/1**. Organização: Yan Michalski. Com as peças *Bilbao, via Copacabana; Chapetuba Futebol Clube; A mais-valia vai acabar, seu Edgar; Quatro quadras de terra*. Rio de Janeiro: Muro, 1981.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **O melhor teatro de Oduvaldo Vianna Filho**. 2. ed. Seleção e prefácio: Yan Michalski. São Paulo: Global, 1985.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Vianninha**: teatro, televisão, política. Organização: Fernando Peixoto. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Moço em estado de sítio**. Organização e apresentação: Maria Silvia Betti. Posfácio: Paulo Bio Toledo. São Paulo: Temporal, 2021a.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Mão na luva**. Organização e apresentação: Maria Silvia Betti. Posfácio: Diógenes André Vieira Maciel. São Paulo: Temporal, 2021b.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Corpo a corpo**. Organização e apresentação: Maria Silvia Betti. Posfácio: Rosangela Patriota. São Paulo: Temporal, 2021c.

Submetido em: 17 ago. 2024

Aprovado em: 04 nov. 2024