

Humor e utopia em Oduvaldo Vianna Filho

Thaís Leão Vieira¹⁶

Resumo:

O objetivo desse artigo é refletir sobre as possíveis interfaces que podemos estabelecer entre o conceito de utopia, sua transformação ao longo do século XX, e a dramaturgia de Vianinha. Ao lado dessa questão central, meu intuito é estabelecer mediações entre o chamado fim das utopias, como fim das possibilidades revolucionárias e o debate posto a partir de tal premissa.

Palavras-chave: História. Teatro. Vianinha.

Abstract:

The purpose of this article is to reflect on possible interfaces that can be established between the concept of utopia, its transformation during the twentieth century, and the drama of Vianinha. Beside this central issue, my aim is to establish mediation between the so-called end of utopias, as revolutionary possibilities of order and debate post from this premise.

Keywords: History. Theatre. Vianinha.

1 Professora Assistente do curso de História da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – campus de Coxim (UFMS/CPCX). Doutoranda em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Integrante do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC/UFU).

A política redundante em escândalos, ou, na melhor das hipóteses, em maneiras de manipular a barca do Estado. Ninguém sequer finge acreditar num futuro diferente. Poucas coisas parecerão mais quixotescas ou irrelevantes do que defender o impulso utópico.

Russel Jacoby

Reverenciem o seu novo príncipe!

Frase da personagem Rémy na casa do lago quando entra em cena seu filho. (As invasões bárbaras)

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 CPC da UNE e do Grupo Opinião, Vianinha percorreu diversas perspectivas estéticas, revelando sempre uma preocupação com as discussões de seu tempo presente. Nesse aspecto, alguns questionamentos nortearão essa discussão: qual a noção de utopia posta em Vianinha? Como a utopia se transforma ao longo do século XX? Que conseqüências isso tem para a arte? E para a dramaturgia de Vianinha? Como o chamado fim das utopias contribuiu para a mudança da perspectiva revolucionária⁴⁷?

Para dissertar sobre essas temáticas, parto de uma noção de utopia que Vianinha desenvolve a partir da obra de Thomas More e da narrativa de Dênis de Moraes, na biografia do dramaturgo. Vianinha refere-se a Thomas More em um artigo intitulado *Alienação e Irresponsabilidade* que data possivelmente de 1960. De acordo com Fernando Peixoto, é um texto de autocrítica em relação ao trabalho do teatro de Arena, o que ocasionaria posteriormente à cisão e saída de Vianinha do Arena. Critica José Renato por sua alienação e faz uma defesa do teatro brechtiano:

As utopias de Tomaz Moore são o início da irresponsabilidade diante da realidade objetiva. Ou prosseguimos na

47 A propósito desse debate utilizarei as seguintes obras: JACOBY, Russel. *O fim das utopias. Política e cultura na era da apatia*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2001; WHEEN, Francis. *Como a picaretagem conquistou o mundo. Equívocos da modernidade*. Rio de Janeiro: Record, 2007; SAID, Edward. *Representações do intelectual. Conferências Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005; GINZBURG, Carlo. *Nenhuma ilha é uma ilha. Quatro visões da literatura inglesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004; EAGLETON, Terry. *Depois da Teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

sua tradição, ou a conceituamos e mudamos o quadro de relações entre a obra de arte e o homem.⁴⁸

O termo utopia, que passou a ser sinônimo de ideologias, políticas ou situações sociais de mudanças acontecidas no mundo durante o século XX, após a Segunda Guerra Mundial se transforma em um símbolo da geração dos anos 1960 no Brasil. Denis de Moraes, ao reportar-se a essa geração, delineou as mediações entre passado e presente:

Longe de se limitar a um plano de vôo pessoal, a trajetória de Vianinha terá percorrido, nas grandes linhas, o itinerário de outros artistas e intelectuais de sua geração, que elegeram como força motriz de seus projetos a devoção à maior das lutas – a luta pelo reconhecimento da democracia como indissociável da essência humana. [...] Para dar curso às suas utopias, precisou navegar em marés de tensões provocadas pela distância entre o que quis construir e as pressões infalíveis de um mundo fundado na guerra fria, hostil e excludente.⁴⁹

Apesar de ter apenas elementos conjecturais para avaliar essa interpretação de Vianinha, vou aferir algumas considerações sobre esse texto, relacionando-o com outras interpretações produzidas sobre utopia.

Carlo Ginzburg questiona a interpretação feita por Skinner da obra de Moore, como um texto que deva ser lido sob a ótica da teoria política renascentista definidora de uma forma de Estado. Ginzburg envereda por demonstrar que já desde o título original do livro a palavra *festivus* que o autor traduz por jocoso, agradável, não condiz com a tradição à qual Skinner relaciona a utopia, qual seja: “a austera tradição da filosofia política⁵⁰”:

Na *Utopia*, More tratou daquelas questões que Luciano, por meio do sacerdote de Cronos, definia como importantes: “eliminar a desigualdade, para que sejam todos pobres ou todos ricos”. **O libellus de More era sem dúvida *festivus*, também porque fora presumivelmente pensado como *strena*, como um presente vinculado**

48 VIANNA FILHO, Oduvaldo. Alienação e Irresponsabilidade. In: PEIXOTO, Fernando (Org.). *Vianinha: Teatro-Televisão-Política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 62.

49 MORAES, Denis de. *Vianinha: cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991, p. 15.

50 GINZBURG, Carlo. *Nenhuma ilha é uma ilha*. Quatro visões da literatura inglesa. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 19.

a uma festa que, na Antiguidade, tinha conotações subversivas, ainda que em larga medida simbólicas. Um leitor douto e inteligente como Guillaume Budé não deixou escapar as características saturnais da *Utopia* de More. Ao subscrever a tese de More segundo a qual uma sociedade despida de ganância seria muitas vezes melhor, Budé afirmou: “Certo, a ganância, que perverte e corrompe tantas mentes de resto nobres e elevadas, desapareceria por inteiro, e retornaria a idade de ouro de Saturno.⁵¹ [grifos meus].

Nesse sentido, as práticas de utopias reveladas por Ginzburg na obra de More são da ordem das representações que o estado moderno possui, sendo que essas inauguraram um novo gênero literário que reúne, a partir da tradição da *enargeia*⁵², elementos cômicos, irônicos e perturbadores.

Seria então possível pensar: que relações possuem a utopia de Thomas More e as considerações de Vianinha? Sobre essa questão é importante ressaltar que Vianinha defende Karl Marx por associá-lo às questões postas em sua realidade, vivência etc.:

Vamos estudar o filósofo que funda a sua filosofia em cima das relações de produção do homem e em cima da alienação. O filósofo que determina a objetividade, o raciocínio, o pensamento.⁵³

Assim, possivelmente Vianinha refere-se a Thomas More, a partir da leitura de Marx, que refuta o utopismo. É por isso que Vianinha diz que More é o início da irresponsabilidade diante da realidade objetiva. De acordo com Russel Jacoby:

A principal fonte sobre o antiutopismo de Marx é Socialism: Utopian and Scientific, de Friedrich Engels que descarta as idéias utópicas como nada mais que uma “mixórdia” sem fundamento real na história. [...] Engels defendia o socialismo “científico” por afastar um socialismo “utópico” que não foi capaz de compreender o vetor da

51 Idem, p. 33.

52 Sobre essa reflexão mais aprofundada conferir texto: GINZBURG, Carlo. Apontar e citar. A verdade da história (1989). *Revista de História*, IFCH, UNICAMP, 1991, p. 91-106.

53 VIANNA FILHO, Oduvaldo. Alienação e Irresponsabilidade. In: PEIXOTO, Fernando (org). *Vianinha: Teatro-Televisão-Política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 61.

história e da classe trabalhadora. [...] Mas o próprio Marx reprovava os socialistas utópicos menos por sua esperança no futuro do que por sua incapacidade de compreender como alcançá-lo; eles não entendiam que a atividade política tomava o lugar dos planos utópicos. O objetivo de Marx não era destruir, mas realizar sonhos.⁵⁴

Um outro ponto torna-se relevante, é o olhar que Vianinha tem para a arte, por meio desse campo conceitual no processo de mudanças de sua dramaturgia, pois é nítido que a opção do dramaturgo foi a de mudar o quadro das relações entre a obra de arte e o homem. Assim, as práticas de utopias vão ser postas na obra do dramaturgo a partir de outros referentes que não serão aqueles próprios do dramaturgo.

Nas palavras de Moraes, Vianinha, para efetivar suas utopias, teve de mediar, ao mesmo tempo, suas expectativas de futuro em meio ao contexto em que viveu. Vianinha considera utopia como distante do marxismo. Russel Jacoby, por sua vez, mostra que essa relação pode ser mediada. Para Jacoby,

O marxismo e o utopismo nunca foram simples opostos. Mas é verdade que o ideal utópico manteve-se vivo sobretudo entre dissidentes de esquerda como Paul Lafargue e William Morris, Walter Benjamin e Ernest Bloch. Estes pensadores insurgiam-se contra a idéia do futuro como um modelo melhorado do presente.⁵⁵

De acordo com Jacoby, intelectuais como Marcuse, Walter Benjamin e Jean Paul Sartre, têm um papel decisivo na popularização da utopia. Mas o problema é: se para Vianinha a utopia é caracterizada pelo teor negativo, tendo como referente às críticas de Marx, como este mesmo dramaturgo foi considerado símbolo das lutas revolucionárias e um dos últimos lampejos utópicos da década de 1960/1970?

Para responder a essa questão é importante que se diga primeiro que a concepção de utopia que foi utilizada para alçar Vianinha a esse símbolo se assemelha à que Russel Jacoby define. Para esse autor, utopia deve ser pensada como uma crença de que o futuro pode superar o presente,

54 JACOBY, Russel. *O fim das utopias*. Política e cultura na era da apatia. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2001, p. 243.

55 Idem, p. 45.

a partir de uma perspectiva de que a história contém possibilidades de liberdade, logo é o processo de transformação social. Essa crença de superação para Jacoby encontra na década de 1960 seu último suspiro no século XX.

Sob esse prisma, como pensar o riso como uma utopia? A produção humorística de Vianinha implicava da compreensão que o dramaturgo possuía da dinâmica desse gênero e das múltiplas possibilidades de diálogo com o espectador⁵⁶. Dessa feita, o grotesco, o excesso, a inversão de valores, o riso favoreciam os vínculos estabelecidos entre palco e platéia, a partir de uma realidade recriada na repressão dos ideais políticos:

Não consigo saber das razões, mas as pessoas têm preconceito contra as comédias. Não estou falando das platéias mais simples, descompromissadas. Falo da chamada *intelligentsia* e daqueles que são influenciados por ela. Teve até o caso de um amigo meu que me disse o seguinte: ‘vi tua peça, ri muito, mas não gostei’. Claro que não entendi. Entretanto, tenho a impressão de que essa atitude está-se generalizando. Como a comédia geralmente tem uma linguagem direta e simples, as pessoas se sentem pouco inteligentes. Claro que comparecem ao teatro, se divertem, mas terminam dizendo que não gostaram.⁵⁷

Vianinha coloca em xeque aqui uma tese que durante muito tempo serviu de parâmetro para a hierarquização entre a comédia e o drama. A tese de que o riso é feito para as camadas populares, de fácil gosto etc. Dessa feita, segue a mesma linha o teatro de revista no Brasil, que foi analisado durante muito tempo como um gênero que serviu para uma degenerescência do gosto estético⁵⁸. Assim, Vianinha, na década de 1960, pós golpe militar, trabalha com o cômico como forma de arte politizada, e, fundamentalmente, volta-se para a cultura de massas para atingir um

56 Sobre esse assunto conferir: PELEGRINI, Sandra de Cássia. A teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho: da tragédia ao humor – a utopia da politização do cotidiano. *Diálogos*, DHI/UEM, v. 5, n. 1, 2001, p. 253-254.

57 VIANNA FILHO, Oduvaldo. Efeitos e Causas (ou causas e efeitos) da crise. In: PEIXOTO, Fernando (Org.). *Vianinha: Teatro-Televisão-Política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 152-153.

58 Trabalho que revistam esse tema: Maria Filomena Vilella Chiaradia: A companhia de revistas e burletas do Teatro São José: a “menina -dos-olhos” de Paschoal Segreto”, defendida em 1997; Daniel Marques da Silva: “Precisa arte e engenho até...”: um estudo sobre a composição do personagem-tipo através das burletas de Luiz Peixoto”, defendida em 1998.

maior número possível de pessoas, tendo, portanto, redimensionado sua atuação anterior ao golpe.

Ao recorrer à revista para discutir em cena o Brasil do pós-1964, o dramaturgo versou sobre a indústria cultural, o teatro comercial e o cômico, revelando-nos importantes aspectos até então desconsiderados pela historiografia. Vianinha reconsidera no pós-64 a importância da revista como forma de intervenção na realidade. O teatro de revista contribuiu para uma espécie de engajamento de humoristas, revelando conflitos sociais até então interditos e para uma recepção, mesmo que momentânea subversiva, de um riso causado à custa de problemas políticos ou conflitos sociais, logo um riso transformador e com vistas a isso.

Em *Dura Lex Sed Lex no Cabelo só Gumex* Vianinha se reporta a uma das personagens que será símbolo da televisão brasileira: Chacrinha.⁵⁹

Chacrinha – a senhora vai imitar o que?

Homem 3 – Peru

Chacrinha – Peru, muito bem, cuidado que abacate não é xuxu

[...]

Chacrinha – Palmas para o peru! A senhora vai imitar o que?

Mulher – Nelson Rodrigues

Chacrinha – Nelson Rodrigues, se eu te beliscar não ligues...

[...]

Chacrinha – Palmas para o peru. Palmas para o Nelson Rodrigues. Nelson Rodrigues. Nelson Rodrigues no tro-no! A senhora vai imitar o que?

Mulher – Pata choca.

Chacrinha – Pata choca. Hoje tem suruba na casa da Noca.⁶⁰

59 Abelardo Barbosa, o Chacrinha, começou sua carreira no rádio, na década de 1940. Em 1957 começou a fazer programas humorísticos na televisão; passando pela TV Tupi, TV Rio, TV Bandeirantes e TV Globo. Na TV Globo começou em 1968 com “A Hora da Buzina”. Na visão de Muniz Sodré o programa “A Hora da Buzina”, se enquadrava numa categoria caracterizada por ele de “comunicação do grotesco”. Cf.: ANDREANE, Fabiano. De Chacrinha a Faustão: a comunicação do grotesco na televisão brasileira. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação INTERCOM SUDESTE 2006 – XI Simpósio de Ciências da Comunicação na Região Sudeste. Ribeirão Preto, SP - 22 a 24 de maio de 2006.

60 *Dura Lex Sed Lex no Cabelo só Gumex* – Oduvaldo Vianna Filho, 1967, p. 84-86.

O teatro de revista no contexto dos pós-64 visa justamente questionar certas hegemonias e subverter as posições hierárquicas que, a partir da reordenação da produção cultural brasileira pós-golpe militar, começa a ser cristalizadas. Dessa maneira, ao inserir Chacrinha ao texto, Vianna Filho nos mostra que a televisão, como grande veículo da cultura de massas, se apropriou da cultura oral brasileira e do teatro de revista. Um programa de variedades na tevê, por exemplo, a do *show* estilo *music hall*, com cantores, concursos, curiosidades, etc, que do ponto de vista temático possui conteúdos nacionais: personagens, situações, alusões, jogos brasileiros. Assim, a televisão, por meio dos programas de auditório, como o teatro de revista, revelou o universo da cultura de massa no Brasil:

É precisamente o que começou a acontecer a partir da segunda metade da década de 60 no Brasil, quando a televisão deixa de ensaiar os seus primeiros passos técnicos (em que ainda havia traços culturalistas na programação) para dedicar-se à cooptação de faixas mais amplas de audiência e, assim, tentar consolidar-se como veículo massivo. [...] A estratégia básica consistia em traduzir para o espaço televisivo o ethos festivo de praça pública já presente nos programas de auditório radiofônicos.

[...]

De 64 em diante, em meio à ampliação do número de emissoras em todo o país e à constituição de três grandes grupos (Tupi, Record, Globo), a Globo apropriou-se manifestadamente da “gramática” de produção da rádio, concentrando-se (além de filmes de longa-metragem dublados) em dramalhões folhetinescos (telenovelas) e programas de auditório.⁶¹

Assim, Dias Gomes, Eduardo Coutinho, Gianfrancesco Guarnieri, João Batista de Andrade, Vianinha e Walter Lima Júnior, entre muitos outros artistas, entraram na década de 1960 para a mídia televisiva através da Rede Globo de televisão. A entrada desses artistas foi, acima de tudo, uma questão de mercado, em vários sentidos, tanto pela censura às expressões artísticas, que limitou as oportunidades de emprego, como pela necessidade da emissora em ganhar novas imagens, incluindo novas personalidades.

61 SODRÉ Muniz. *A comunicação do grotesco*. Um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil. 10ª edição, Petrópolis. Vozes, 1985. SODRÉ, Muniz, PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002, p. 110-111 e p. 114.

De diferentes perspectivas, os artistas de esquerda na televisão não abandonaram o seu passado, mesmo que encontrassem diversos limites, como a autocensura e aquela feita pelos órgãos do governo, além das pressões do mercado e dos diretores da emissora. Por exemplo, a teledramaturgia da Rede Globo com a entrada de Dias Gomes e de Vianinha, mudou de perfil, deixando o tom melodramático e, como analisa Esther Hamburger, serviram como espaço de discussão da realidade nacional⁶². Nesse aspecto, a escolha da entrada desses artistas de esquerda para a televisão, e, em especial de Vianinha, ao voltar-se para a revista, ocorre fundamentada por um repertório já incorporado pelo autor e por suas discussões sobre com a cultura de massas:

Já em 1974, o teatrólogo Oduvaldo Vianna Filho ou “Vianinha” dava mostras de perceber com clareza o papel da comunicação de massa na produção de uma cultura mercadológica posta a serviço da dominação hegemônica, portanto da mídia como intelectual coletivo as classes dirigentes.⁶³

Os trabalhos que se dedicaram à produção teatral desse período consagraram a interpretação de que para o grupo ao qual Vianinha estava vinculado no contexto da resistência democrática no pós-golpe de 1964 (e, portanto, partilhando determinados bens culturais, estéticos e ideológicos), a revista não era uma forma vista como positiva, por representar uma forma burguesa e comercial. Este grupo era contraposto mais diretamente por outro no qual o autor de grande destaque que utilizou a revista para pensar a realidade brasileira foi José Celso Martinez Correa⁶⁴, representante da vertente teatral da tropicália. É frente a este quadro que a presença de Vianinha, como autor engajado que estabelece um diálogo com o teatro de revista, é inquietante, pois era alguém que fazia suas opções estéticas mediadas por uma acurada reflexão sobre a conjuntura política e cultural. Oduvaldo Viana Filho, ao recorrer ao teatro de revista para a composição de seus textos, teve uma perspectiva

62 Cf.: HAMBURGER, Esther. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000, p. 84-120.

63 SODRÉ, Muniz, PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002, p. 117.

64 Zé Celso construiu um ato inteiro sob a forma da revista em sua encenação de *Rei da Vela* em 1967. Cf.: BARBOSA, Kátia Eliane. *Teatro Oficina e a encenação de O rei da vela (1967): uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da antropofagia*. Uberlândia, 2004. Dissertação (mestrado em História) — Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História (INHIS).

utópica, na medida em que ele não usa esta forma teatral de maneira pejorativa, e sim como proposta de transformação, diferentemente dos intelectuais que desconsideraram esse gênero.

Por fim, cabe ressaltar que, ao utilizar o riso como forma de transformação em um país cujo constructo identitário faz-se pela “fama” de ser o brasileiro um povo alegre, de riso fácil, Vianinha inverte o campo das representações estéticas, uma vez que um dramaturgo engajado rompe com a hierarquia estabelecida em que o trágico é superior ao cômico⁶⁵.

Referências

- ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. *A utopia fragmentada*. Rio de Janeiro, FGV, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo, Hucitec, 1999.
- BERG, Creuza. *Mecanismos do Silêncio: expressões artísticas e censura no Regime Militar (1964-1984)*. São Carlos, UFSCar, 2002.
- FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: propaganda, ditadura e imaginário no Brasil*. Rio de Janeiro, FGV, 1999.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A, 2004.
- MORAES, Denis de. *Vianinha: cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro, Mordica, 1991.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo, Record, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-69. In: _____. *O Pai de Família e Outros Estudos*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1992.

Filmografia

- AS INVASÕES BÁRBARAS. (Lês invasions Barbares) Canadá, França, 2003 de Denys Arcand. Com Rémy Girard, Stéfane Rousseau, Dorothé Berryman e Louis Portal.
- OS SONHADORES. (The Dreamers). França, 2003 de Bernardo Bertolucci. Com Michael Pitt, Eva Green e Louis Garrel.

65 Nas palavras de Vianinha: “Não consigo imaginar nada que não possa ser urgente, afitante, atuante, imediato, na boca do cofre. [...] Tenho de passar de panfleteiro a artista. [...] DURA LEX se mantém somente na primeira linha. Não só porque eu goste e sinta imenso prazer escrevendo assim urgente,; não só porque é minha experiência de comunicação de mais de oito anos; também porque, para escrever em maior profundidade, não basta a vontade. Cf.: VIANNA FILHO, Oduvaldo. O Prazer da leviandade. In: _____. *Dura Lex Sed Lex no Cabelo só Gumex*. Programa da peça, 1967, p. 7. (Mimeo)