



MEDEIROS, Elen de. Oduvaldo Vianna, "Amor" e uma proposta de renovação do teatro brasileiro. São Paulo: USP. Pós-doutorado (Maria Silvia Betti). Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo/ FAPESP.

Resumo: Oduvaldo Vianna, cuja produção na década de 20 esteve focada nas comédias de costumes, escreve em 1934 a peça *Amor...* No contexto histórico-teatral em que se encontra, *Amor...* faz parte das tentativas de renovação de nosso teatro, a qual se efetivará a partir da década de 40. A proposta desta comunicação está centrada na perspectiva de análise dos elementos de composição dramática que ensaiaram o rompimento da estrutura tradicional, identificando a peça de Oduvaldo Vianna como uma das principais precursoras do processo de modernização do teatro brasileiro.

Palavras-chave: Oduvaldo Vianna; dramaturgia brasileira; teatro moderno.

Resumo em inglês: Oduvaldo Vianna, whose theater production in the 1920th decade was centered in costume comedies, writes, in 1934, the play *Amor...* (*Love...*). In the theater circumstances in which *Amor...* takes part, the play is part of some efforts in renewing Brazilian theater, which will be accomplished after 1940th decade. The aim of this presentation is centered in the perspective of analyzing some playwriting elements that rehearsed the breaking of drama's traditional structure, identifying Oduvaldo Vianna's play as one of the precursors in the process of Brazilian theater's modernization.

Palavras-chave em inglês: Oduvaldo Vianna; Brazilian dramaturgy; modern theatre.

O teatro brasileiro moderno, embora haja controvérsias, começou a se consolidar a partir do movimento de teatro amador do final da década de 1930 e teve como importante momento a produção cênica e dramática da década de 1950. Não é por acaso, portanto, que o ensaio de Décio de Almeida Prado, *O teatro brasileiro moderno* (2001), começa trazendo em perspectiva a década de 1930, em que se pode salientar a relativa importância de autores que pensaram o teatro brasileiro segundo um prisma de renovação ou modernização. Partindo dessa premissa crítica, pretendemos observar a dramaturgia que antecedeu essa modernização, a fim de identificar as principais manifestações surgidas e que trouxessem à cena um teatro denominado *moderno*.

Nesse sentido, como base reflexiva para a investigação de certa noção de *drama moderno*, há de se considerar o drama que força suas fronteiras, aquele que é "levado para fora de si mesmo", nas palavras de Jean-Pierre Sarrazac (2012). O drama moderno, e contemporâneo – segundo o crítico francês –, é originário de um *patchwork*, em que se pode verificar um hibridismo cada vez mais crescente e o rompimento de uma estrutura tradicional definida até o final do século XIX.

Na dramaturgia brasileira, até que houvesse esse rompimento com a produção vigente, tida como tradicional, vários autores pensaram em propostas que pudessem ser alternativas ao teatro comercial. Não sem uma relativa proximidade com esse universo, são autores que procuraram produzir uma dramaturgia que estivesse além do que se via no dia a dia das companhias. Ou, como afirma Décio de Almeida Prado (2001, p. 22):

As primeiras tentativas de renovação partiram de autores que, embora integrados econômica e artisticamente no teatro comercial, dele vivendo e nele tendo realizado o seu aprendizado profissional, sentiram-se tolhidos pelas limitações das comédias de costumes.

É nesse contexto que Oduvaldo Vianna se insere, como dramaturgo que, ligado à chamada Geração Trianon na década de 1920, distancia-se da estrutura fechada das comédias de costumes para assumir novos desafios na composição dramática. E foi com *Amor...*, escrita e encenada em 1933, que ele se firmou, na história do teatro brasileiro, como um dos principais autores a propor uma renovação. Ao lado dele constam nomes como Roberto Gomes, João do Rio, Renato Vianna, Joracy Camargo, Álvaro Moreyra e Oswald de Andrade. Ao longo de algumas décadas, há uma significativa produção teatral visando à modernização cênica e dramática, da qual Oduvaldo Vianna faz parte.

O que interessa, neste momento, é compreender os mecanismos de composição dramática de *Amor...* e verificar em sua estrutura elementos que questionem a forma tradicional do drama, considerando-se de antemão que essa peça propõe uma dinâmica de cena diferenciada ao dividir as ações em cinco *platôs*. Contendo em si um impasse comum à época, o texto permanece conflituosamente entre uma perspectiva enraizada na tradição do teatro brasileiro (as comédias de costumes) e uma proposta de *literarização* do drama, já que procura se destacar da produção altamente teatralizada que era a cena comercial.

Em muitos detalhes, essa peça dialoga com a dramaturgia de Nelson Rodrigues. A divisão de planos e o ciúme doentio da protagonista – que, convencida de que é traída, instiga o marido a cometer o adultério pelo controle demasiado de suas atitudes – são questões que serão retomadas por Nelson Rodrigues em suas duas primeiras peças, *A mulher sem pecado* (1942) e *Vestido de noiva* (1943). Lainha, protótipo de Olegário, persegue Artur em todos os seus afazeres. De tanto instigá-lo a traí-la, ele acaba se envolvendo com Madalena, amiga da esposa, que se faz passar por uma admiradora. Mais tarde, em 1942, Olegário – em um drama que dialoga com a produção teatral que o antecede – só se importa em “ser ou não ser traído”.

O que mais chama a atenção em *Amor...* é essa divisão de planos da ação dramática. A multiplicação do palco permite o acontecimento simultâneo em vários *platôs*, fator que muitas vezes acentua o caráter cômico da peça pelo paralelismo das ações. Assim, é possível ao espectador acompanhar o desenrolar dos fatos na casa de Lainha ao mesmo tempo em que Artur está na redação do jornal ou dirigindo-se ao café (com a simulação na casa de Lainha de todos os passos do marido fora de casa). Essa foi, sem dúvida, uma forma incomum e inovadora de retratar a tradicional *sala de estar*, tão presente na dramaturgia da época. É em torno dessa dinâmica cênica que a proposta inovadora da peça está focada, amparando-se, como elemento complementar, na divisão fragmentária em 38 quadros e no uso do *flashback* (até então, esse recurso só havia sido utilizado por Joracy Camargo em *Deus lhe pague...*). Há, com isso, um rompimento da narrativa, seja pela presença de um passado em cena, seja pela forma fragmentária com que a história se passa. Essa estrutura confere ao texto uma movimentação mais ágil e a colocava então em confronto com o cinema, nova arte que naquele momento disputava espaço com o teatro de entretenimento. Pelos próprios recursos utilizados

pelo dramaturgo, como a personificação do tempo, o uso do *flashback*, a agilidade concernente à ação dramática, a peça foi denominada de “comédia-filme”.

A questão do tempo é, portanto, o principal ponto de questionamento da peça, mas que acaba por não expandir suas fronteiras pelo tom caricato com que esse próprio questionamento é tratado. Em vários momentos da peça, o Tempo é personificado:

Abre-se a cortina do platô nº 5. Sentado, com sua foice, e suas longas barbas brancas, o Tempo, tendo ao lado um grande calendário, arranca uma página, fazendo aparecer a data, que lê:

TEMPO (*fala*) – 3 de março de 1933.

4º Quadro

Abre-se a cortina do platô nº 4. Aparecerá ainda o Tempo girando o ponteiro de um grande relógio. Coloca-o nas quatorze horas. Ouvem-se duas badaladas. (VIANNA, 1998, p. 314)

Essa personificação do Tempo, que transforma em ação direta a narrativa subentendida, impede uma ruptura mais efetiva com a estrutura dramática, já que não possibilita a divisão requerida do sujeito em relação ao objeto. Ou seja, a premissa de que a transposição do tempo sugere um princípio narrativo é negada a partir do momento em que esse fato se transforma em ação dramática incorporada pela estrutura, desviando um possível questionamento da forma para sua justa adequação. O recurso da criação de alegorias, aliás, foi vastamente utilizado pelas revistas de ano, gênero recorrente no teatro brasileiro no final do século XIX e início do XX.

Por outro lado, há uma constante ambivalência entre a tradição e o moderno na própria constituição dos elementos da dramaturgia quanto no objeto de discussão. Esse jogo constante irá determinar um conflito inerente ao texto e que é representativo do próprio contexto histórico-teatral no Brasil da década de 1930, o momento de transição entre essa tradição indefinida e uma modernidade desejada.

A personagem de Catão, por exemplo, é a figura conservadora da peça, que luta contra o divórcio e é protetora de uma linguagem pura, sem galicismos ou inadequações. Cerca esta personagem uma constante ironia, sendo ela desenhada ao longo da ação dramática como uma personagem ridícula. Logo no início da peça ela aparece como um defunto: “*Pela sua palidez mortal vê-se que é um defunto*” (*Idem*, p. 308), caracterização que não sofre alterações quando, no *flashback*, ele aparece “vivo”: “*Tem, no entanto, o mesmo aspecto de defunto. É um desses muitos cadáveres que andam pela vida*” (*Idem*, p. 340). Ele tem um cuidado repleto de preciosismo conservador com a linguagem (“*Fracassar é um galicismo e não exprime absolutamente o que você quer dizer*”, *Idem*, p. 347) e com as leis que regem o casamento, mantendo-se constantemente contra o divórcio: “*O casamento é intangível, como a vida. O divórcio é tão abominável como o suicídio!*” (*Idem*, p. 345). E assim, pela própria ridicularização da personagem, é possível compreender a bandeira defendida pelo autor. Vê-se esse quadro completo no segundo ato da peça:

17º Quadro

Um recanto da biblioteca do conspícuo doutor Catão Carneira da Cunha. Uma secretária. Estantes, móveis antigos. Na parede, ao fundo, entre inúmeros diplomas de sociedades beneficentes, emoldurados, o seu retrato a óleo. Há uma única porta, à E.A. Catão está escrevendo na secretária, onde há vários livros abertos, que ele consulta repetidas vezes. Tem os pés metidos numas chinelas e um gorro de borla dourada à cabeça. Veste fraque, como sempre (*Idem*, pp. 377-8).

Então, como contraponto a essa personagem, bastante representativa dessas tradições caducas da sociedade, Madalena e Artur defendem o divórcio em prol da liberdade do indivíduo:

ARTUR – Mas eu não declarei que ia divorciar-me. Queixei-me um pouco da vida que Lainha me dá, e disse que o divórcio poderia ser uma solução no caso... (*Idem*, p. 346)

MADALENA – Ah! Isso é outro caso. Se você, convencida de uma verdade, procura um pretexto, apenas, para ser metade de uma laranja, que anseia por encontrar a outra metade, dando liberdade à metade de um limão torturado, à procura, também de seu pedaço... (...) Nesse caso estaria às suas ordens. Acharia, apenas, que os meios deveriam ser outros. Franqueza. Nada de artifícios. Nesse ponto, sou radicalmente moderna. (*Idem*, p. 412)

Há, no entanto, um ponto muito importante a ser destacado e que dialoga, em certo sentido, com a dramaturgia de João do Rio. São as extensas e literárias rubricas, que para além da função ordinária de uma didascália, possibilitam que o autor apareça no texto dramático. Em João do Rio, essa inserção permite ao autor fazer de sua dramaturgia um tipo de crônica social a respeito do Rio de Janeiro da *belle époque*. Aqui, as rubricas surgem como força literária, presença do autor e de sua consciência criativa.

Corre à secretária e, uma pilha de nervos, começa a experimentar as chaves, não encontrando, sequer, uma que sirva na fechadura. Enquanto isso a criadinha, visivelmente desapontada, justifica-se. (*Idem*, p. 316)

Essa presença do narrador permite que ele destaque ainda mais a comicidade do texto, dando relevo a certas situações banais cujos comentários são notadamente direcionados:

Põe a língua para fora. Lainha, muito divertida, passa a parte gomada da sobrecarta na língua da empregadinha. (*Idem*, p. 396)

Mas é, de fato, nos momentos em que essa rubrica se assume como uma narrativa paralela que sua função se destaca. Não chega, no entanto, a compor propriamente uma crônica, como João do Rio havia ensaiado em seu teatro, mas aponta para essa tentativa de quebra dos elementos do drama, inserindo no corpo do texto teatral o elemento narrativo e, especialmente, a figura do autor.

Guichê de um *chalet* de loterias. Bilhetes na tela de arame. Do lado de dentro um empregado, de preferência italiano, que fala com sotaque napolitano, e está em mangas de camisa. Do lado de fora, um rapaz de chapéu desabado sobre os olhos, empunhando um telefone apoiado na platibanda da armação. O fio do aparelho vem da parte de dentro, pela abertura do guichê. Percebe-se que o telefone foi cedido por obséquio a um estranho à casa. O rapaz de chapéu desabado nos olhos é um detetive particular. Lainha, que está no fundo da cena, desce para atender o telefone. (*Idem*, p. 398)

Existe, ao longo da peça, um retrato da sociedade de classe média dessa época, seja na forma como as personagens são postas em cena, seja na figuração de alguns detalhes (diplomas de sociedades beneficentes no escritório de Catão; o medo de Madalena em relação à reação da sociedade), mostrando o conservadorismo daquele meio, que condena o adultério, não permite o divórcio e impõe o casamento. Denuncia, aí, a situação da mulher, sobre quem “cai a revolta do mundo” (p. 436).

A peça, que tenta absorver a discussão acerca de um problema vigente na sociedade, equivocadamente realça a defesa dessa perspectiva ao final da ação dramática, no epílogo em que Pedro aparece com Belzebu e, juntos, ironizam a postura de Catão e lamentam as decisões tomadas pelos homens. São esses excessos sua maior fragilidade: toda a configuração das personagens e a ação já serviriam para a defesa da causa – se fosse o caso de defender uma causa –, mas o autor ainda insere, na voz de Pedro, longos discursos edificantes e didáticos a fim de não deixar dúvidas a respeito do que deseja defender. O autor se mostra, assim, em vários momentos, através dos longos discursos e através das rubricas. Essa é uma dramaturgia que, dado o contexto de grande inquietação, também propôs novos formatos para a cena brasileira, buscando na incipiente tradição teatral brasileira um aparato para o desenvolvimento de seus elementos, mesclando-os com ousadias, recursos cinematográficos, fatores que abriam a perspectiva para o cansado teatro comercial em voga.

Referências Bibliográficas:

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 2001.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo, CosacNaify, 2012.

VIANNA, Oduvaldo. **Comédias**. São Paulo, Wmf Martins Fontes, 2008.