

## A representação do tempo em *Mão na Luva* (ou *Corpo a Corpo* - 1966), de Oduvaldo Vianna Filho

Simone Mello Zaidan

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – ECA- USP

Mestranda – Teoria e Prática do Teatro – Or. Prof. Dr. João Roberto Gomes de Faria

Bolsa CAPES

Resumo: Este artigo se relaciona com minha pesquisa de mestrado, iniciada em 2008 - a qual busca, a partir do estudo do contexto brasileiro da década de 60 do século XX e das teorias sobre os gêneros, realizar uma análise interpretativa da peça *Mão na Luva* (ou *Corpo a corpo* – 1966), de Oduvaldo Vianna Filho. Nesse texto, Vianinha faria sua mais ousada experimentação dramatúrgica, ao estruturar todo o enredo no recurso do *flash-back* e, assim, propor uma constante relação entre o passado e o presente – tanto do casal (Ele/ Lúcio Paulo Freitas e Ela/ Sílvia) quanto do país, que vivia um dos seus momentos históricos mais conturbados, estando há apenas dois anos do golpe militar de 1964. Sobre essa forma de representar a passagem do tempo, enquanto o analisa criticamente, é que buscaremos discorrer.

Palavras-chave: Teatro brasileiro, Oduvaldo Vianna Filho, *flash-back*

O tempo (no sentido de “época”) é um dos temas de *Mão na Luva* (título atribuído, 1966), texto deixado inédito e perdido entre os guardados de Vianna Filho (1936 – 1974) pelo fato de trazer, como título original, *Corpo a Corpo* – mesma nomenclatura dada pelo autor a texto escrito em 1970.

Na peça de 66, o autor escolhera falar do momento histórico muito peculiar em que vivia – um período em que parte da sociedade brasileira percebia-se “em suspenso” (dois anos após o golpe militar) – por meio da separação de um casal. Acreditamos, porém, que a estrutura formal criada pelo autor para contar a história de um relacionamento amoroso é, ela própria, a representação de uma época; e que, para fazê-lo, Vianinha teria se utilizado de recursos pertencentes aos gêneros épico e lírico, simultaneamente.

Podendo ser considerada a mais experimental das peças do autor, *Mão na Luva* é estruturada em *flash-backs*, que interrompem a ação dramática apresentando o passado do casal Ele/Lúcio Paulo Freitas e Ela/Sílvia, ao longo dos nove anos em que estiveram juntos. Dessa forma, a peça interrompe “a sequência de presentes absolutos” (SZONDI, 2003, 32), característica do gênero drama, evidenciando a existência de um autor organizando as situações em cena – recurso épico por excelência (ROSENFELD, 2004). Acreditamos que aqui tal recurso é utilizado de maneira que acaba também por atribuir traços estilísticos líricos à ação dramática. Mesmo porque Vianinha não o utiliza apenas dicotomicamente, mas o faz por *justaposição* – e não, mero contraponto, ampliando as possibilidades de leitura do espectador/leitor.

A simultaneidade, característica do texto contemporâneo (SARRAZAC, 2002), é uma opção muito clara de Vianinha que, a nosso ver, elimina qualquer interpretação dualista/simplista da relação entre os momentos diversos dos personagens. Assim, o autor não apenas retorna sistematicamente a momentos acontecidos anos antes daquele em que se desenrola a ação, como cria “*flash-backs* sonoros” nos quais frases ditas por Ele e por Ela deveriam ser ouvidas em *play-back* (de acordo com as rubricas) entre as falas enunciadas pelos atores. Desse modo, tanto o início do relacionamento do casal pode ser assistido ao som da conversa sobre a separação, quanto as brigas do tempo Presente podem se dar sob as falas apaixonadas daquele início.

Similarmente, há uma sequência de cenas de *flash-backs* (VIANNA FILHO Apud MICHALSKI, 1984, 146 – 148), permeados por falas do Presente, na qual o autor prevê que os personagens, estando em tempos diversos, falem simultaneamente e, em alguns casos, repetindo-se sem cessar.

Vianna Filho, porém, evita a diluição das especificidades de cada época vivida pelos personagens, o que seria possível, por causa da interpenetração das falas e do tom lírico gerado por elas; em movimento contrário, ele questiona as escolhas de seus personagens, historicizando o que poderia ser apenas uma “história de amor de qualquer época”.

Também não poderia ser diferente, já que em vários dos *flash-backs* há o privilégio da “dimensão do distante” do épico (SARRAZAC, 2002). Alguns bons exemplos das variações do recurso: quando apenas um dos personagens está no Passado e o outro comenta suas falas/ações, do Presente; quando, estando em tempos diferentes, ambos enunciam a mesma fala – porém, em ritmos diversos; quando a personagem Ela, no Passado, interpreta a si mesma e a uma terceira pessoa, enquanto Ele continua a fazer a “mímica” de que dialoga com Ela, no Presente, entre outras.

É dessa forma que as opções da classe média intelectualizada e pertencente à esquerda política, nos primeiros anos após o golpe militar de 1964, são expostas na caracterização de um jornalista (Ele) e de uma artista plástica (Ela) que parecem não corresponder mais aos princípios ideológicos com que se identificavam (ALMEIDA, WEIS, 2010, 348). Lembrando que o autor era comunista desde a infância, por ser filho de dois militantes (o também dramaturgo Oduvaldo Vianna e a radionovelistas Deocélia Vianna), podemos entender o grande distanciamento que lhe foi necessário para criticar a esquerda, nas figuras dos protagonistas da peça.

Em que se pesem possíveis alusões à sua vida pessoal (há inclusive o relato da atriz Odette Lara, de que o ano da escrita corresponderia ao fim do relacionamento dos dois,

que estaria retratado na peça) (MORAES, 2000, 216), a força do texto está em sua capacidade de problematizar o impasse vivido por toda uma geração de pensadores que se viu tolhida diante da violência ditatorial.

Além disto, constatamos que a peça é “datada” propositalmente pelo autor, que faz com que o personagem Ele enuncie mês e ano em que estão (“julho de sessenta e seis”), logo no primeiro diálogo – data que coincide com a do final da escrita, datilografado por Vianinha nos originais da peça. No mesmo diálogo, eles lembram que estão juntos há “nove anos”; em vários outros momentos haverá referências a datas anteriores (“faz três anos”; “isso foi faz quatro anos”, entre outras) – o que amplia a atenção do público também para os anos anteriores ao golpe.

Localizando o início do relacionamento dos personagens em 1957, Vianinha nos remete ao início de sua carreira de dramaturgo, no Teatro de Arena de São Paulo, ao qual o seu grupo de origem (Teatro Paulista dos Estudantes) havia se ligado, em 1955. Foi em 1957 que ele escrevera *Bilbao, Via Copacabana*, uma comédia de costumes que ele mesmo criticaria, por sua despreensão; *Chapetuba Futebol Clube*, sua segunda peça, fruto dos Seminários de Dramaturgia e premiada, também receberia críticas do autor, por não ser suficientemente mobilizadora do público, em sua “crônica do cotidiano” (nas palavras dele).

Em seguida, sairia do grupo e participaria da criação do Centro Popular de Cultura (CPC), que seria posteriormente ligado à União dos Estudantes do Brasil (UNE). Ali, criaria várias peças de *agitprop* – a urgência deste tipo de escrita, que Vianinha chamaria posteriormente de “escrever na boca do cofre” (VIANNA FILHO Apud PEIXOTO, 1983), não impediu que recursos complexos da dramaturgia inspiradora de Brecht e Piscator fossem utilizados.

Não fora, portanto, apenas a democracia do país que sofrera um golpe, dois anos antes da escrita de *Mão na Luva* – a trajetória do autor também o sentira. Apesar da criação do show Opinião ainda em 1964 (que resultaria no grupo de mesmo nome no qual Vianna Filho trabalhava, em 1966), acreditamos que o dramaturgo lastimava a perda do projeto idealista do CPC por meio da falência do projeto de vida de seus protagonistas, Ele e Ela.

Por isso, também, a insistência em referenciar o momento histórico tão claramente. Tal relação estaria mais evidente, no texto, pela citação de músicas inspiradas na imagem de um brasileiro genuíno, idealizado – e que, apesar de criadas por modernistas da década de trinta e quarenta do século XX, portavam ideais românticos partilhados pela geração dos anos sessenta (RIDENTI, 2000): o segundo movimento das *Bachianas n. 5* (1938/1945), de Villa-Lobos (chamada de “Irerê”, na peça) e o coco *Dança de Caboclo*

(1933), de Heckel Tavares. Tais músicas são colocadas nos momentos de acordo do casal, como fazendo parte do repertório cultural comum aos dois: uma possível referência ao trabalho desenvolvido no CPC?

Além dessas citações, a fala “Não pode terminar de repente”, utilizada tanto como uma referência à “lei áurea” da representação escultórica de uma perna feminina, numa brincadeira do casal, quanto em relação ao casamento, poderia ser lida tendo em mente o sonho da construção de um país mais democrático, o qual o autor fomentara por anos e que vira se esvaír, “de repente”, no incêndio da sede da UNE, na manhã de 1º de abril de 1964.

Ao cruzarmos esses vetores interpretativos do texto, abordando a temática política e amorosa tanto no enredo quanto na forma experimental criada pelo autor, e tendo como junção desses vetores a estrutura temporal do *flash-back*, esperamos contribuir para as reflexões acerca da vasta obra de Vianinha.

#### REFERTÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. “Carro zero e pau de arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar”, in: SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). *História da Vida Privada no Brasil, vol. 4 – Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia da Letras, 2010.

MORAES, Dênis de. *Vianinha – Cúmplice da paixão*. São Paulo: Record, 2000.

PEIXOTO, Fernando. *Vianinha – Teatro, Televisão, Política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro- artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O Futuro do Drama*. Porto: Campodas Letras, 2002.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno [1880 – 1950]*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. “Mão na Luva”, in MICHALSKI, Yan (sel.) *O Melhor Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Global, 1984.