

**A HOMOSSEXUALIDADE EM *ALLEGRO DESBUNDACCIO OU SE MARTINS PENA FOSSE VIVO*, DE ODUVALDO VIANNA FILHO (1973).**

Thaís Leão Vieira<sup>1</sup>

Viver já não é uma coisa natural; hoje, é necessário um enorme desgaste de energia para realizar esta coisa aparentemente simples, pois a sociedade está tão de cabeça para baixo que, em certas situações, é preciso ser anormal para ser normal. Em ritmo de *vaudeville*, eu quis falar sobre a contradição de participar e negar este mundo feito para uma elite consumidora.

Oduvaldo Vianna Filho, sobre *Allegro desbum*

**Resumo**

O artigo analisa a importância da personagem Protético na obra *Allegro Desbundaccio ou se Martins Pena fosse vivo* (1973), escrita por Oduvaldo Vianna Filho em parceria com Armando Costa. Discute-se a partir do texto teatral a esfera do íntimo na vida política.

**Palavras-chave:** Teatro. Homossexualidade. Oduvaldo Vianna Filho.

**Abstract**

The article analyzes the importance of character Protético in the work *Allegro Desbundaccio ou se Martins Pena fosse vivo* (1973), written by Oduvaldo Vianna Filho in partnership with Armando Costa. Discusses the theatrical text from the intimate sphere of political life.

**Keywords:** Theater. Homosexuality. Oduvaldo Vianna Filho.

**O ENREDO E AS PERSONAGENS EM *ALLEGRO DESBUM***

*Allegro desbundaccio*<sup>2</sup> conta a história de um publicitário que abandona o emprego de 20 milhões de cruzeiros e arruma novos problemas ao se apaixonar por

---

<sup>1</sup> Professora Adjunta do departamento de História da Universidade Federal de Mato Grosso campus de Rondonópolis. Coordenadora do grupo Arte.Com. Pesquisadora do NEHAC.

<sup>2</sup> Roteiro escrito em parceria com Armando Costa. VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Allegro Desbundaccio (Se Martins Penna Fosse Vivo)*. Mimeo. Cópia cedida pelo Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC) da Universidade Federal de Uberlândia, a qual utilizo para todas as citações que seguem.

No Rio de Janeiro direção de José Renato, elenco: Berta Loran, Gracindo Junior, Neila Tavares, Francisco Milani, André Villon, Regina Vianna, Arthur Costa Filho, Cidinha Luz e José Maria

Teresa, uma jovem que almeja casar com um homem rico que ganhe 20 milhões cruzeiros. O argumento parece simples: um homem decide rejeitar determinado padrão de vida, garantido por meio das relações de trabalho engendradas na exploração, mais especificamente a partir da publicidade. A peça apresenta o conflito entre setores da classe média<sup>3</sup> que tentam entrar na sociedade de consumo — Cremilda e Teresa — e outros que tentam manter-se distantes desse sistema — Buja e Ênia.

Buja é um publicitário que sai do mundo do marketing e almeja ser escritor, recusa um salário de 20 milhões, coloca-se numa posição de marginalidade e passa, a partir dessa posição, a negar determinadas condutas morais. Essa insubordinação é indicada quando Buja vai a uma festa de formatura:

BUJA – Ora, fazia doze anos que eu não ia numa, De Marco. Tomei porre de cuba livre, **me esfreguei numa porção de meninhas** suadas brilhando, **cuspi** no ponche, **mijei** na piscina e **fiz cocô** na quadra de tênis... (grifos meus)

DE MARCO – (CORTA)... faz seis meses que eu penso em você: “Buja teve coragem e largou; e eu, não! Eu, na engrenagem! Ele, coragem; eu, na engrenagem!” Vim trêmulo para cá, com medo de me ver e me sentir mais mesquinho ainda e descubro que você largou tudo prá ir em festa de formatura, se esfregar em adolescentes e defecar em lugares impróprios? Você não largou pra escrever um romance preto, fazer um filme, epopéias, éclogas? (PEQUENO TEMPO). (p. 6)

---

Monteiro. Fonte: TUMSCITZ, Gilberto. Brasileiríssimas Gargalhadas podem levar a reflexão. Crítica, (Sem referência ao jornal) 25 de Agosto s/ano.

Em São Paulo direção de José Renato atuação de: Edgard Franco, Nair Bello, Paulo Hesse, Sebastião Campos, Jussara Freire, Maria Eugênia, Marcos Caruso, Hilda Hassom e Rubens Rollo. Fonte: A alegre história de um marginal convicto. A penúltima peça de Vianinha estréia amanhã. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 13 de Março de 1976.

Encenação em 1977 em São Paulo: Walter Breda, Francarlos Reis, Márcia Regina, Henrique Cesar, Isa Kolpeman, Geraldo, Hilda Hassom e Walmir Barros. (Estréia no João Caetano de 26 de Abril a 15 de maio de 1977) Fonte: *Jornal do Brasil* 22 de Abril de 1977.

É importante ainda fazer o registro de que na organização feita por Fernando Peixoto *Teatro, Televisão e Política* dos textos de Vianinha, Peixoto informa que a peça teria tido sua estréia em 1972 e que foi escrita em colaboração com Paulo Pontes. As demais fontes pesquisadas indicam a escrita e primeira encenação da peça em 1973 e em parceria com Armando Costa. Cf.: MORAES, Dênis de. *Vianinha cúmplice da Paixão*. Uma biografia de Oduvaldo Vianna Filho. Edição Revista e Ampliada. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 331-332.

<sup>3</sup> A classe média está sendo entendida aqui como um setor fracionado da população beneficiada pelo crescimento econômico. Assim, “estudantes, clero, intelectuais, funcionários públicos, por exemplo, não podem ser reunidos enquanto membros de uma mesma classe social. Não é o corte de classe que permite delimitá-los; não é aí que se definem os traços capazes de lhes fornecer sua especificidade. Esta especificidade só pode ser buscada no conjunto das relações engendradas por sua inserção na estrutura social, ainda que fora da produção direta de mercadorias. [...] Estas categorias sociais podem ser originárias de todas as classes e camadas sociais, portanto, existem estudantes e funcionários públicos, por exemplo, oriundos das diferentes classes sociais.” Cf.: França, Bárbara Heliadora. Nova classe média ou Novo Proletariado? *São Paulo em perspectiva*, v. 8, n. 1, 1994, p. 42-51. Disponível em: [http://www.seade.gov.br/produtos/spp/v08n01/v08n01\\_05.pdf](http://www.seade.gov.br/produtos/spp/v08n01/v08n01_05.pdf), consultado em 17/10/2010.

A ênfase no abandono de determinada convenção social, moral e de pudor deságua no tratamento dado por Buja ao posicionamento que ele tem em um baile de formatura. Daquilo que se entende por um evento social, as atitudes de Buja apontam descaso e animosidade. Esfregar-se, cuspir, mijar e defecar demonstram atitudes hostis àquele ambiente. Estabelece-se a partir da conduta assumida por Buja um conflito sobre a natureza e os direitos — no qual se envolvem seus vizinhos — de um homem em distanciar-se da engrenagem do sistema. Coloca-se uma questão referente à estrutura hegemônica do sistema capitalista que supõe que Buja não teria direito a fazer a escolha que fez, sendo incompreendido e condenado por sua atitude. Essa condenação faz parte do mundo que Buja rejeita, do sentido uniformizante que a sociedade lhe impõe. Aqui a publicidade adquire símbolo dessa estrutura:

DE MARCO – Te dei dois mil cruzeiros, BUJA.

BUJA – Você acha muito? Prá mim ficar aqui no meu canto e não sair pela rua exigindo guilhotina pra vocês? ... ainda te ofereço um... pó, não tem nada prá tomar aqui...

PROTÉTICO – Pra tomar sempre tem, eu tomo a hora que vocês quiserem...

DE MARCO – Quero uma idéia prá lançar uma cerveja pernambucana aí, um grupo pernambucano norueguês. Já fiz dez reuniões na Agência, não sai nada.

BUJA – Uma idéia por dois milhões? Me dá mais três. (DE MARCO, TEMPO, PEGA O LIVRO CHEQUE. ASSINA.) Vamos ver... é em lata a pomba da cerveja?

DE MARCO – Justamente.

BUJA -... muito bem... muito bem... (TEMPO) Cerveja?

DE MARCO – Olinda...

BUJA – (TEMPO) Põe lá... “Cerveja Olinda! A pura! Lata esterilizada com vapor vivo!”.

DE MARCO – Todas as latas de cerveja do mundo são esterilizadas com vapor vivo!

BUJA – Ninguém sabe disso, nenhuma anuncia isso. Anuncia você. “Olinda. A pureza ao alcance dos seus lábios!”

DE MARCO – Genial! Perfeitamente genial, simples, evidente por si mesmo como queria Descartes! Você continua um canalha! Idéia aprovadíssima!

BUJA – Então, custa mais cinco milhões, Paganinni. (p. 9)

A expressão cômica da cena se revela na contradição tanto do talento associado ao caminho da fuga quanto do retorno como forma de alavancar dinheiro. Provocador do riso é também o jogo de palavras observado na fala de Buja que, referindo-se a alguma bebida para ofertar a De Marco, acaba por sugerir o mote a Protético, que, malicioso, expressa-se rapidamente: “pra tomar sempre tem, eu tomo a hora que vocês quiserem”. O talento publicitário de Buja é suprimido, por uma

negação que não lhe é “permitida”, pois De Marco, como que em suplício, pede a ele uma idéia para uma propaganda. Afeito à publicidade, Buja mostra toda sua versatilidade com a indústria de marketing, criando rapidamente um anúncio para a cerveja, o qual serviu para De Marco adjetivá-lo elogiosamente de “canalha”. O mecanismo de pressão de De Marco reativa o juízo ético de Buja sobre as estratégias publicitárias e de promoção de vendas. A negativa de Buja a essa atividade cria a ação conflituosa do texto:

CREMILDA – Que é o AzamBUJA que largou um emprego de 20 milhões? (BUJA LEVANTA A MÃO, FEITO GINÁSIO) Ficou maluco? Um emprego de 20 milhões?

BUJA – Pó, estou na berlinda hoje? Não quer entrar, senhora, esteja à vontade.

CREMILDA – É verdade isso?

TERESA – ...deve ser... (PEGA COISAS ESPALHADAS) Olha aí, camisa Givanchy, abotoadura de Salvador Dali, esse móvel é premiado, vi numa revista... essa cara já teve dinheiro...

CREMILDA – Fui reclamar com o síndico porque nós mal nos mudamos e já tem um bando de delinqüentes sexuais paquerando a coxa da menina e eis que o síndico me disse que você era um cara esquisito que largou um emprego de 20 milhões: Eu disse: “Perdão, cavalheiro, esquisito, não. Trata-se de um filho da puta.” (SILÊNCIO LIGEIRO)

[...]

CREMILDA – Meu falecido marido passou vinte anos no funcionalismo carimbando uma cacetada de papel prá conseguir chegar a um ordenado de 1300 bruto, 1012 líquido e você larga 20 milhões? Hein, moleque? Se explica. Como é que foi o ato de largar 20 milhões, começa pelo ato. (p. 12-14)

O fato de Buja abrir mão de um salário de 20 milhões era visto, por Cremilda e Teresa, como loucura. Teresa nota que Buja teve alto padrão de consumo pelas roupas e pelos objetos que possui. Para Cremilda e Teresa, que buscam inserção nesse padrão, a escolha de Buja representa insanidade. Há para Cremilda um descompasso entre sua realidade e a opção de Buja; destarte, sua inconformidade não pode ser separada, em sentido profundo, com certa conduta ordinária necessária ao capitalismo. Esse é o motivo mais forte para que Cremilda represente, com efeito, esta ordem estrutural: “Meu falecido marido passou vinte anos no funcionalismo carimbando uma cacetada de papel prá conseguir chegar a um ordenado de 1.300 bruto” (p. 12). São as condições sociais que a vida lhe impõe que induz as ações de Cremilda: em vez de reação e de crítica ao sistema, Cremilda adquire conformidade. A existência dessa personagem congrega não apenas uma visão individual, mas uma

estrutura coletiva que penetra profundamente na consciência da classe média retratada por Vianinha.

*Allegro desbum* exprime um denso diálogo de Vianinha com seu tempo<sup>4</sup>. Revela um grupo de pessoas deformadas pelo capital, reagindo a ele de formas diferenciadas. Teresa e Cremilda querem se inserir como consumidoras por meio do casamento; De Marco tenta ir para o *desbunde*<sup>5</sup> em dado momento, todavia, não consegue abandonar seu estilo de vida; Ênia, a hippie<sup>6</sup>, que ao final retoma valores padronizados (vai embora para a Bahia, de carro com os pais, para trabalhar). A jovem Ênia, de 17 anos, é apresentada como uma hippie, lânguida, maravilhosa e calma.

ÊNIA – Bom demais ver o pôr do sol...

BUJA – ...demais...

ÊNIA – ...tremenda bandeira da natureza...

BUJA – ... natureza ...certeza ... realiza... gentileza...

ÊNIA – ... fortaleza...

BUJA – ... pena que hoje não deu prá ver o pôr do sol que está chovendo paca, não é?

ÊNIA – ...é... (*Põe disco da Carmem Miranda*)

BUJA – ... não tem mais energia aqui, acho...

---

<sup>4</sup> A deformação do homem pelo capitalismo e o reconhecimento de que esse homem enxerga esse sofrimento, mas que também opta por não evitá-lo é questão de refinada análise de Raymond Williams sobre Bertolt Brecht. Quando Williams identifica em Brecht a negação da tragédia por este reconhecer não só a existência do sofrimento humano, mas que também o homem não quer mudar sua realidade. Raymond Williams chama a atenção para a nova *estrutura de sentimento* exposta por Brecht. Segundo ele, para Brecht não é mais satisfatório mostrar que o sofrimento não é algo natural e que pode ser evitado, revelando o caminho para que a sociedade se transforme, mas a intenção em alguns textos teatrais do dramaturgo, de acordo com o historiador, é mostrar que o sofrimento também não é evitado. Para Williams, algumas obras do dramaturgo alemão são um sistema complexo, porque nelas formaliza-se uma nova *estrutura de sentimento*, que se expressa num novo sentido de tragédia, aquela que poderia ter sido evitada, mas não foi. A experiência constitui o fundamento trágico por excelência, para Williams. Dessa forma, percebe no contexto do século XX a íntima vinculação entre tragédia e revolução; a experiência da revolução é um elemento trágico formalizado no "sistema complexo" de Brecht: *A nova consciência trágica de todos aqueles que, horrorizados com o presente, estão, por essa razão, firmemente comprometidos com um futuro diferente: com a luta contra o sofrimento: uma exposição total que é também um envolvimento total. Sob o peso do fracasso, em uma tragédia que poderia ter sido evitada mas que não o foi, essa estrutura de sentimento luta agora para se formar*. WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002, p. 263.

<sup>5</sup> “O ‘desbunde’ aludido no título – termo em voga na época para referir-se à alternativa oposta à militância – é *allegro* no andamento, mas melancólico e irônico no desfecho, quando Buja, em sua impotência, exige as nádegas pela janela numa demonstração patética do mais absoluto e frenético (ainda que inútil) desagrado”. Cf.: BETTI, Maria Silvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, p. 289.

<sup>6</sup> Além de Ênia em *Allegro Desbum*, Luca em *Rasga Coração* e Tuco na *Grande Família* aparecem na obra de Vianinha como personagens hippies. Sobre a contracultura em Vianinha conferir: PATRIOTA, Rosângela. *Notas sobre a história e a historiografia do teatro brasileiro dos anos 1970*. Disponível em: <<http://www.portabrace.org/vcongresso/textos/teorias/Rosangela>>. Acesso em: 18 maio 2011.

ÊNIA – Essa vitrola também funciona à pilha... é andrógina... (*Entra Carmem Miranda. Tempo*) O único jeito de contestar a civilização é assim, sabe bicho? Ficar num canto, à favor da natureza...

BUJA – ...olha como a Carmem gostava muito da vida, olha o bulício dela...

ÊNIA – ... banana na cabeça... tremenda banana na cabeça ela punha... (*Pega um cacho de banana e põe na cabeça*) Não é um barato? O negócio é ficar de banana na cabeça, tropical, contestando adoidado...

BUJA – ... me dá um cacho aí também... (*Põe banana na cabeça*) Estou muito à vontade, cheio de banana na cabeça, amizadinha... (*Ficam parados. Catatônicos. CREMILDA bêbada. Garrafa na mão. Entra*) (p. 98)

[...]

CREMILDA - O que é que vocês estão fazendo aí?

ÊNIA – Contestando. (p. 99)

Ao final do enredo, Ênia vai ao apartamento de Buja para se despedir:

ÊNIA – Tchau. Vou prá Bahia.

BUJA – Bahia, é? Legal.

ÊNIA – Meu sonho...

BUJA – Vai de carona?

ÊNIA – Não. Meus pais vão mudar prá lá. A gente vai de carro. Me arranjaram um emprego lá. Vou trabalhar como arquivista na Prefeitura.

BUJA – Ah...

ÊNIA – Mas sempre é Bahia, não é?

BUJA – É.

ÊNIA – Tchau.

BUJA – Tchau. (*ÊNIA sai. Tempo*) (p. 113-114)

Assim como Teresa, Cremilda e De Marco, Ênia não tem um propósito revolucionário, não sonha com a transformação social e acaba sendo, como os demais, norteadada por uma estrutura social. Portanto, são seres humanos tão deformados pelo capitalismo que, sendo explorados, optam por continuar nas “engrenagens”. Vianinha expressa, em *Desbum*, uma consciência complexificada, pois as personagens comuns, marcadas pela situação em que vivem e vítimas das engrenagens, ao invés de heróis, representantes e líderes da massa, são antes, conformistas.

Teresa e Cremilda não se revoltam contra a sociedade que as rejeita: querem integrar-se a ela. Essa questão evidencia uma consciência de que ali há um conflito humano, sobretudo entre Teresa e Cremilda, porém, de dimensões históricas, de relações sociais. Frente ao objetivo de “vencer” na vida, Teresa utiliza o próprio corpo como mercadoria:

BUJA – Você é virgem por quê? Promessa?

TERESA – Só dou pra homem rico que casar comigo.  
BUJA – Entendo. É uma espécie de brinde. Uma bonificação.  
TERESA – Justamente. Valoriza a mercadoria. (p. 25)

A necessidade de Teresa em adequar-se à sociedade, inserir-se nela, faz com que abandone seu sentimento por Buja ao optar por casar-se com um homem que lhe proporcionará mudança de status nessa sociedade, pois a promoção social é seu objetivo máximo. Teresa leva assim ao extremo sua intenção de adaptação à sociedade:

TERESA – Lembra do grande sonho de minha vida? Casar com um cara jovem rico, pele saída da sauna, pouco pivô na boca, por dentro da política internacional... um cara solteiro que quisesse casar comigo...?  
BUJA – Lembro, e daí?  
TERESA – (*Tempo*) Caíto quer casar comigo.  
BUJA – Caíto?  
TERESA – É. Está muito apaixonado por mim, há três meses, quer casar comigo, só pensa em mim...  
BUJA – Mas e você...?  
TERESA – (*Tempo*) Acho que vou... Quer casar comigo e me levar prá Europa uns três quatro meses...  
BUJA – Pomba, você não vai me largar, você não me ama?  
TERESA – Amo, claro.  
BUJA – Então você não pode me largar.  
TERESA – E posso largar meu sonho, minha obsessão? Isso aqui falta água, elevador encrência, ruído de descarga, gente tossindo, cheiro de lixo, passo o dia no escritório na máquina com os caras olhando meu peito pelo decote. Almoço sanduíche General, Buja. Eu te amo mas tenho que experimentar essa... (p. 111-112)

A postura assumida por Teresa desmascara uma impotência da personagem em romper com a sociedade valorizada por ela, distanciando-se do seu envolvimento emocional por Buja. Curiosamente, embora não aceitando o lugar que a sociedade a ela confere, Teresa é impotente para realizar essa não aceitação e capitula nesse sentido. O discurso do amor de Teresa é derrotado, reaparecendo o discurso da conformidade com a ordem social. Assim, a afetividade de Teresa é fadada ao fracasso e a narrativa releva, para além de toda uma crítica social, a inutilidade dos interesses de Teresa em relação à valorização da mobilidade social.

Buja resiste a esta sociedade que se torna um pesadelo para ele, dando um tom bastante peculiar a essa “resistência”. O problema de Buja se refere a uma velha discussão na qual ele estaria do lado dos que consideram os meios de comunicação

uma função degenerativa para a sociedade<sup>7</sup>. O caráter criativo de Buja, seu talento, é usado principalmente para vender e para isso precisa tratar seu público como consumidores e como objetos a serem estimulados:

BUJA – Ô, DE MARCO, você não pode emprestar um dinheiro aí prá gente?

DE MARCO – Como é que é? A cigarra e a formiga? Vocês desbundam magnífico e eu trabalho? Na hora do aperto é dos carecas que vocês precisam mais, não é? Eu me sujando e a Estrela Dalva aí mantendo a pureza? Picas! (Francês) Piques! (Inglês) Paicas! Se quer dinheiro, trabalha prá mim! Então, se vira! (p. 54)

O ressentimento de Buja se transforma em pânico ao saber que é quase impossível escapar a esse universo. Embora os atos de Buja sejam estúpidos no contexto geral da peça, e viciados em si mesmo, sem solução definitiva, são atos ultrajantes em relação ao sistema, ainda que por alguns momentos. Mas essa oposição é quase uma autodestruição, não apenas como pânico, mas por provocar mais isolamento ainda em relação àquilo que ele vem a atacar.

Em outras palavras, o que significa Buja se opor dessa forma à sociedade de consumo se ele não consegue dialogar com essa sociedade? Toda essa forma de isolamento provoca não apenas restrições na vida material de Buja, mas estranhamento das pessoas que o rodeiam, uma comunicação ineficaz e, portanto, uma oposição também ineficaz. Se Buja consegue ser eficiente em sua publicidade, não tem o mesmo desempenho como crítico dessa sociedade.

A resistência oferecida por Buja é a indiferença, mas os meios de comunicação de massa já haviam aprendido a lidar com a indiferença. É como se Vianinha dissesse que não é se isolando da realidade que se constrói a resistência, mas se apropriando desse meio de comunicação:

TERESA – (PEQUENO TEMPO) Vem cá. Passei a tarde pensando em você. Você largou 20 milhões prá ficar aí dormindo desbundado, sem fazer lhufas?

BUJA – ...pô, não está dando mesmo prá mudar de assunto, é?...

TERESA – (TEMPO PEQUENO) ... fiz uma cacetada de curso: Aliança Francesa, Cultura Inglesa, arranjo floral, etiqueta, forno, História da Arte, andamento, o maior sacrifício prá pagar... Vejo filme do Ingmar Bergman

---

<sup>7</sup> Para Umberto Eco no começo dos anos 1970, há por um lado os *apocalípticos* que advogam contrários aos meios de comunicação de massas e, por outro os *integrados* que vêm a indústria cultural de forma apologética. Cf.: ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

que eu acho um pé no saco mas vejo prá ficar por dentro, tudo isso prá pegar um cara bonito, jovem, rico, pele saída da sauna, pouco pivô na boca, sem barriga, por dentro da política internacional, que ganhe mais de 20 milhões por mês e você largou uma situação dessa, cara?

BUJA – ... está linda... parece um Corcel 73 gelo... deixa eu passar a mão?

TERESA – (NEM TOMA CONHECIMENTO DA PROPOSTA) Que é que você faz na pomba da vida fora pensar que fez um grande gesto e se sentir uma estrela matutina?

BUJA – Quem te ensinou a ser agressiva assim? Filmes da Doris Day? (APONTA O NAGRA E MOSTRA FITAS) Gravei uma entrevista com um policial logo depois que ele fuzilou um marginal de bermuda, entrevistas com velhos moradores do Catete, nem dá pra escutar, falam baixinho que estão vendo o bairro e a vida deles desaparecerem, entrevista com catadores de xepa na feira...

TERESA – Pô, você agora passa a vida gravando entrevista com fodido? Eu sei que fodido existe, qual é, tem o Ministério do Trabalho, a Casa da Mãe Solteira! Ou você vai solucionar alguma coisa com um gravador? Ah, você é muito veado. Largou os 20 milhões pra fazer gravação?

BUJA – (*Vai ao banheiro*) ... não, menina, isso faz parte, isso acontece também... na verdade mesmo, eu larguei pra tomar café devagar, entende? Passar a manteiga no pão devagar, depois a geléinha, sem derrubar geléinha no dedo pro dedo não ficar grudento... pó, não tem água jamais nesse pardieiro?... (*Vem até a geladeira. Lava a cara e escova os dentes, com água da geladeira.*) ... larguei pra não viver mais com a cabeça cinco horas adiante...

[...]

BUJA – ... e tenho mil outras atividades importantes: sou ponta direita da linha de passe que fica à esquerda da praça do Lido, sou da Ala dos Desbundados do Ritmo, que sai na Mangueira... (*Mostra uma caixa*) Olha uns pedaços da fantasia desse ano... ela é da alta também... (*Refere-se à ÊNIA*)

TERESA – Ah, isso é folclore, meu santo, folclore!

BUJA – Folclore, por exemplo, é a senhora sua mãe, folclore por exemplo, é golpe do baú, é subir na vida... e não te dou mais entrevista que você é muito ressentida azedinha. [...]

[...]

TERESA – Precisamente, meu filho, precisamente: você está a fim de que?

BUJA – Sou um egoísta, entende? Já estava com úlcera, sinto ânsia de vômito quando a vida engrossa, sou uma sensitiva – resolvi não terminar no Pinel. E também o meu lado altruísta – além de não ir pro Pinel, também não quero enlouquecer a humanidade...

TERESA – Humanidade se vira, qual é? Não enlouquece assim fácil... (p. 21-23)

O contexto social imediato dessa cultura que Vianinha viveu é dado pelos meios de comunicação. A modernização deles no Brasil é alvo de ampla discussão<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Conferir os trabalhos: COSTA, Alcir Henrique; KEHL, Maria Rita e SIMÕES, Imaná. *Um país no ar: a história da TV brasileira em três canais*. São Paulo, Brasiliense/Funarte, 1986. MICELI, Sergio. O papel político dos meios de comunicação de massa. In: SOSNOWSKI, Saul e SCHWARTZ, Jorge (orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 41-67. ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001 [1988]. RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *A história do seu tempo: a imprensa e a produção do sentido histórico*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. (Dissertação de Mestrado em Comunicação). RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. In *Tempo Social*, Revista de Sociologia da USP. São Paulo, 2005, p. 81-110.

Esses meios desenvolvem dois papéis na situação em que Vianinha escreve *Allegro*: por um lado pode refletir a sociedade de consumo e o estatuto do poder econômico (Buja) a uma corrente de busca por inserção nos bens de consumo (Cremilda e Teresa). Por outro lado, Vianinha não descarta esses meios, pois por eles pode dialogar com um público maior no interior do processo.

Buja se intitula egoísta, opta por não ser mais publicitário, pois isso lhe causa náuseas. O protagonista de *Allegro desbum* vive uma crise existencial, uma situação particularmente dramática que exige de seu talento criativo uma camuflagem do real. O problema de Buja é lidar com a manipulação dos meios de comunicação. Ele realiza isso de forma competente e criativa, mas, não sendo dono desses meios, é impelido a promover bens materiais a qualquer custo:

BUJA – Mas eu fazia publicidade, companheira, dava uma boa mão... (*Tem ânsias*) Está vendo? Nem posso falar nisso ainda direito... sabe quanto se gasta de publicidade nos Estados Unidos, por exemplo? 20 bilhões de dólares. 20 bi! Bi de Bibi Ferreira! Metade do Produto Bruto Brasileiro de um ano! (*Tem ânsias*)... entende? (*Vai falar do banheiro pra se prevenir*)... cada ano um novo carro, nova geladeira, nova maçaneta pra porta nova calça novo batom, margarina mais cremosa; exércitos pra bolar novos modelos, exércitos pra fazer pesquisa, exércitos pra fazer espionagem industrial, tudo pra bolar um novo dentrífcio com listinha, é o famoso parto da montanha! Rios de dinheiro e as pessoas passando fome e miséria... demagógico eu, não? lembro o velho PTB, não? ... 20 bilhões de dólares dá pra que? Por exemplo... dá pra construir casas pra todos os brasileiros... (*Tem ânsias mais fortes*) ... não dá pra falar muito nisso, eu te explico um dia, aos poucos, com um piniquinho na mão... (p. 24)

O discurso de Buja está ancorado na sociedade dos anos 1970 no Brasil. A sociedade de consumo, amparada pela publicidade, “cria” determinadas demandas artificiais para a sociedade brasileira daquela década — avaliação reforçada pela personagem ao se questionar para que tanto dinheiro se as pessoas estão passando fome:

A americanização da publicidade brasileira tem um papel fundamental na difusão dos padrões de consumo moderno e dos novos estilos de vida. Destrói rapidamente o valor da vida sóbria e sem ostentação. Numa sociedade em que a grande maioria é constituída de pobres, passa a fabricar ininterruptamente falsas necessidades, promove uma corrida ao

consumo que não acaba nunca, mantém o consumidor perpetuamente insatisfeito, intranquilo, ansioso.<sup>9</sup>

A questão da publicidade como persuasiva, visando a um consumo dirigido, e, no caso brasileiro, disso vir sobretudo “de fora”, conduz Buja para esta crítica: publicidade estrangeira constrói desejos não condizentes com a realidade nacional. O capital investido na década de 1970 em publicidade confirma essa situação:

Em 1973, o mercado de propaganda movimentou 4 bilhões e 500 milhões de cruzeiros, sendo que só as dez maiores agências faturaram, desse total, 941 milhões e 300 mil cruzeiros. Das 750 agências, 150 manipulam 90% da verba aplicada. Dessas 750, 20 concentram 70% do total faturado por todas as agências. Dessas 20, onze são estrangeiras e controlam 60% do faturamento das 20 maiores. Os 12 principais anunciantes em nosso País são empresas estrangeiras e multinacionais. Ford, Sydnei-Ross, Volkswagen, Gillete, Gessy-Lever, Rhodia, Fleshman and Royal, Coca-Cola e Colgate-Palmolive.<sup>10</sup>

O abandono do emprego por Buja provoca indignação da vizinhança, à exceção de Ênia. O afastamento do trabalho acompanha uma separação na vida afetiva, uma vez que Teresa almeja essa inserção. Nesse caso, sobretudo a partir de sua posição de “opositor”, a intervenção do publicitário Buja é determinante. Sozinho ele não dispunha de condições para contrapor-se ao sistema; conseguira apenas gerar um impasse na sua própria experiência social. O modelo desse indivíduo é o renunciante que entende que, para intervir no sistema, deve excluir-se de todas as vinculações que existiam, separar-se da vida tal qual é vivida por outros homens. Assim, Buja tenta se convencer de que é possível fazer outro tipo de publicidade, mesmo depois que renuncia a esse ambiente.

BUJA – ... eu preciso meter nessa cabeça que tem que fazer o que é possível, sempre é possível, eu preciso enfiar isso na cabeça...

[...]

BUJA – ... em publicidade é possível fazer uma publicidade mais brasileira, menos americana, menos aristocrática: em vez de cavalo de raça, gente de smoking com cara de vômito, encher a tela de brasileiro que é qué qué mesmo... (grifos meus)

DE MARCO – estou de volta... (p. 76)

<sup>9</sup> MELLO, João Manuel Cardoso de e NOVAIS, Fernando A. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. In: SCHWARCZ, Lillian Moritz (org.). *História da Vida Privada no Brasil*. Vol. 04. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p. 641.

<sup>10</sup> Cf.: VIEIRA, R. A. Amaral. Alienação na Comunicação – o caso brasileiro I. In: VIEIRA, R. A. Amaral (org.). *Comunicação de massa, o impasse brasileiro*. Rio de Janeiro: Forense, Universitária, 1978, p. 97. Informações retiradas da Tabela divulgada pelo Anuário Brasileiro de Propaganda 76/77 p. 89.

A idéia da publicidade vem associada à alienação cultural no período. Daí o fato de que as “idéias vindas de fora” são alienantes, porque impostas à sociedade brasileira. A questão era colocada da seguinte forma: se a indústria cultural tendenciava para o produto estrangeiro, em especial o americano, logo, ela seria desnacionalizante. A perturbação de Buja em tornar a publicidade “mais brasileira” encontra bases na realidade sócio-histórica no Brasil dos anos de 1970<sup>11</sup>. A ruptura com as relações desse tipo de trabalho e com as condições por elas impostas implica a renúncia de Buja não apenas ao capitalismo, mas à trama da existência humana. Isolado, Buja não dispõe de forças para intervir no funcionamento desse sistema de valores. Ao optar por esse posicionamento, essa personagem representa um modelo ao qual Vianinha se opõe: o isolamento do indivíduo que define seu modo de vida fora do âmbito da vida social, premissa contrária às opções coletivas derivadas do enraizamento político de Vianna Filho.

#### **A EXPERIÊNCIA DA MARGINALIDADE EM PROTÉTICO**

De maneira geral, a vida se caracteriza, para Protético, pelo seu caráter de improvisação diante das contingências da subsistência, seja para prover os gastos do cotidiano ou para acudir seus imprevistos. A vida de Protético parece guiada pelas contingências, mas mesmo assim ele a considera aceitável, desde que consiga resolver grandes aborrecimentos, como as dívidas geradas por “falcatruas” de seus sócios ou o abandono de seu companheiro. À primeira vista essa atitude de Protético pode parecer trivial, mas carrega indícios fundamentais da personagem. É em Protético que Vianinha aborda o mundo do trabalho.

---

<sup>11</sup> Arnaldo Jabor assim revela dessa relação na década mencionada: “se bem que eu prefiro a pornochanchada brasileira a Tubarão, por exemplo. Eu prefiro que o Brasil seja povoado de pornochanchada e não tenha filmes estrangeiros desse tipo, que são muito mais perniciosos. [...] Veja só: um povo inteiro, milhões e milhões de pessoas vendo um tubarão comer um sujeito, lá na costa dos Estados Unidos, um negócio inteiramente absurdo, irreal, malfeito, burro, etc. E o povo brasileiro assistindo àquele troço, como se aquilo fosse a essência da vida, das artes... É muito trágico isso [...] Eu acho que o que está acontecendo no Brasil é um genocídio cultural, psicológico, etc... A consciência está sendo morta a pauladas. [...] E ninguém se dá conta disso...” Cf.: JABOR, Arnaldo. Em entrevista à revista MAIS, n. 35, p. 90 e segs. APUD: VIEIRA, R. A. Amaral. *Alienação na Comunicação – o caso brasileiro I*. In: VIEIRA, R. A. Amaral (org.). *Comunicação de massa, o impasse brasileiro*. Rio de Janeiro: Forense, Universitária, 1978, p. 86. (Reflexões do autor produzidas em 1976).

O uso constante de linguagem pejorativa ocasiona o agravamento das injúrias sofridas por Protético, que reage a elas. Injúria, no conceito apresentado por Didier Eribon, diz respeito a palavras verbais que marcam a experiência do indivíduo (ERIBON, 2008, p. 26.). Assim, ao ser chamado de “veado”, Protético é moldado por um aspecto de sua personalidade que é proveniente de determinado estereótipo. Sua visão de si é construída por meio das afrontas que o levam a ter uma imagem de si mesmo:

DE MARCO – Pomba! Pomba! Não vai me dizer que você largou a Agência DE MARCO, 20 milhões mensais, tratado como uma Madona, premiado no Festival de Publicidade em Veneza, cheio de mulheres excitadas, largou tudo isso pra ficar com essa porra louca desmantelada aí e esse cara que faz trocadilho de aval com anal e é... é... pomba, é uma bichona!?

PROTÉTICO – **Bichona, publicitário, é a vossa mãe. Sou uma senhora casada** com Luciano Ribas, cineasta atualmente na Bolívia. Sou protética. Arranjei um sócio, um empréstimo de 30 milhões, vou montar uma oficina de prótese só minha. Além do mais, aos sábados e domingos, para completar o orçamento, faço mágicas em festas infantis. **Sou uma senhora de respeito.** (p. 7) (grifos nossos)

PROTÉTICO – Não vai fazer isso com a Teresa, se não gosta dela vai lá, e tal, digno e fala... agora, sassaricando, não... sassarico é coisa de bicha...

BUJA – Você é bicha...

PROTÉTICO – ... **sou homossexual, você é que é bicha!** (p. 91) (grifos nossos)

PROTÉTICO – o caminhão sumindo, eu no meio da rua com o guardinha de bigodinho, um puta engarrafamento, um sujeito começou a gritar “bicha bicha” ah, foi a conta... e buzinavam e gritavam bicha bicha, aí eu dei uma porrada no guarda e corri. (p. 114)

As imagens sobre si mesmo remetem a uma circunstância que privilegia a imagem de uma normatividade. Protético se apresenta como uma senhora casada, de respeito, indivíduo homossexual e não bicha. A injúria faz com que o estereótipo seja instituído ou perpetuado, sendo Protético estigmatizado como fútil e descartável. As injúrias sofridas moldam sua personalidade. Ao afirmar que Protético é homossexual e bicha, Cremilda e De Marco reduzem esse indivíduo ao estatuto de uma pessoa desviante. Ele próprio não admite ser considerado assim, autodefinindo-se ora como uma senhora casada, que trabalha, ora como homossexual, em contraposição à nomenclatura “bicha”. Ao ser etiquetado, Protético demonstra, ao final da peça, que não se reduz a um rótulo. Diz fazer parte da norma, ser casado, trabalhador. Protético encontra em Cremilda, De Marco, Teresa e Buja pessoas que o vêem como

homossexual (pejorativamente, “bicha”); o que ele sente, a maneira como age, o que ele gosta, tudo passa pela sua sexualidade

BUJA – Que é que você quer, fora desmunhecar? (p. 4)

CREMILDA – Ai, veado!

PROTÉTICO – Não me chame pelo nome, sim? Estou incógnito (p. 61)

BUJA– ... você não entende... bichinha, com problema de bichinha não entende de sofrimento, entende? Alô, alô, sofrimento, qual é o seu comprimento? (p. 89)

BUJA – (Vai para a janela) ...alô, alô, sofrimento, já viu o tamanho de pinto de jumento? ... alô, alô, sofrimento... (p. 89)

CREMILDA – O culpado é o homossexual? (p. 105)

CREMILDA – Essas máquinas são prá mudar de sexo, bicha?

PROTÉTICO – ... e nada do meu sócio aparecer, BUJA, os homens das máquinas com as faturas, querendo receber...

CREMILDA – Porque você não deu prá eles, bicha?

PROTÉTICO – A senhora sua mãe sabe que a carrocinha de cachorro de vez em quando passa nesse prédio? (p. 32)

TERESA – Ele foi roubado, mãe...

CREMILDA – E daí? Ele é bicha. (p. 36)

Em um mundo de injúrias, o indivíduo homossexual, submetido a agressões de múltiplas formas, assume, por isso, uma atitude de enfrentamento:

E o publicitário tem a seu lado um amigo que é homossexual, com larga experiência de marginalização e que talvez seja o mais maduro deles todos em enfrentar a vida, em dar a César o que é de César, em suportar a realidade e ao mesmo tempo viver sua vida, criar seus valores paralelamente aos valores que a realidade impõe. (VIANNA FILHO, Oduvaldo. Oduvaldo Vianna Filho, Allegro Desbum... *JC Segundo Caderno*, domingo, 29 de Julho de 1973. Depoimento dado a Marcílio Eiras Moraes.)

A percepção de Protético de que ele está à margem passa por sua condição de trabalho — somente ele e De Marco trabalham — e por ser homossexual. Essa experiência de marginalização dá às suas ações um rumo muito diferente do tomado por Teresa e Cremilda. Enquanto para aquele caberia a diferenciação e a exclusão e, portanto, o enfrentamento, para essas bastaria a inserção nos meios de consumo.

A experiência de exclusão é aqui pensada em sua relação com a forma de organização do trabalho ou com o mundo do trabalho. Seu efeito está tanto em Protético quanto em Cremilda e Teresa, embora as personagens respondam a essa

exclusão de maneiras diferenciadas. O trabalho não é para Teresa e Cremilda o grande integrador, diferentemente de Protético.

CREMILDA – Olha, meu filho, eu quero casar a menina com um homem rico e sereno, entende? Nós vivemos prá isso, eu e ela, e...

TERESA – Você está ficando completamente desvairada, mãe?!

PROTÉTICO – A senhora sua mãe desvairada? Calúnia! (p. 18.)

O desemprego, no caso de Buja, ou o trabalho precário estabelece mediações no relacionamento social desses indivíduos. A intimidade e a condição social são fatores interferentes nas relações de trabalho de Protético, que não indissociáveis das suas relações afetivas e de vizinhança. Existe na relação com os vizinhos uma idéia de inclusão no mundo do capital. Ao mesmo em que Buja se afigura como sujeito que fez a escolha de ser um *outsider*, De Marco está dentro do sistema, Cremilda e Teresa quererem se incluir nele. Todo o percurso que faz com que Protético seja efetivamente um homem lançado às condições do mundo do trabalho, e ele responde a isso, pode se apresentar no nome a ele atribuído, que remete diretamente à sua profissão. Apenas ao final da peça ficamos sabendo seu nome: Gusmão Barroso (p. 80). Sendo assim, a crítica ao capital não estaria no homem que decide ser *outsider*, mas compete ao homem que enfrenta os tensionamentos da vida.

Por vezes, a maneira de lidar com a vida se apresenta a partir da execução de atividades triviais que compõem o cotidiano — dinâmica que permite a Protético viver em função das necessidades cotidianas:

... café, sabonete, biscoito, manteiga, precisa pagar sua pensão, deve dois meses de marmita, modess prá mim, ovo, sal, açúcar... (p. 08)

BUJA, posso vender as tuas camisas Givenchy, meu mor? (p. 35)

Meu Deus, trabalho feito uma mouro, estou acordando às cinco da manhã e a porra da coluna do Haver não alcança a porra da coluna do Deve... (p. 50)

tenho um show num aniversário de criança no Monte Líbano daqui a pouquinho... meu Deus! Tenho que pagar 6 mil e 200 cruzeiros até segunda feira! Estou inadimplente! (p. 50)

É importante destacar que, ao optarmos por Protético para ressaltar o caráter de enfiamento da realidade, revelamos indícios da realidade sócio-histórica do início dos anos de 1970. A esfera da vida privada de Protético, sua individualidade,

sua dimensão pessoal conferem a ele atributos que permitem ao indivíduo emergir na esfera do público, tomada aqui como o mundo do trabalho ou experiência social. Em Protético perfila-se uma correlação entre si-mesmo e outrem. Vianinha expõe, assim, um aspecto interessante posto já no final da década de 1960: a intimidade, a esfera pessoal também como opção política. Não por acaso, as situações que envolvem solidariedade entre os vizinhos, ajuda mútua, são ações que envolvem Protético. O “outro” para ele se revela em uma dimensão coletiva:

PROTÉTICO – ...ai, estou tão comovidinha... um momento... não trabalho por causa do Luciano, não é por medo de banco... **gosto de trabalhar, agir como outros seres humanos...** pensa que é bom ser **PROTÉTICO, BUJA?** Andar na rua, vendo brasileiro sem dente, a terra dos mil e um? Meus fuzileirinhos sem mobília?... e por isso vou parar de fazer dentadura prá quem paga? Em qualquer profissão tem grilo, quando tem grilo no mundo... essa vida corroveia nas mãos não largo da sela não, verdade que chacoalha mas não largo da sela não, verdade que chocoalha paca... ui capitalismo, arreda pé de pato mangalô três vezes... (grifos nossos). (p. 106)

A cena final de Protético exprime a eficácia cômica do texto a partir de certa ingenuidade, ao apontar mais uma vez seu insucesso, esforço, injúria e enfrentamento. Protético caminhava para uma reorganização da sua condição material, mas começa a se envolver com seu sócio, que lhe dá o golpe. Protético faz rir, pois sofre, à sua revelia, um desvio da ação. Não são as ações em si que dão o caráter cômico; ao contrário, é o desvio da ação. Todas as ações de Protético são “sérias”, mas geram um retorno da ação com carga de comicidade. O caráter cômico se manifesta também pelo jogo de linguagem. Aqui Vianinha explora, em diversas situações, o que para Protético, em muitos momentos, é considerado ofensa. Esse desvio momentâneo é funcional na produção da comicidade, pois, se em um momento a palavra assume sentido de pejo, em outro a própria personagem se intitula “bicha”:

PROTÉTICO – ... como eu estou viúva, tenho saído com o Waltencir, sem compromisso entende? Um dia mãozinha dada, outro dia beijinho no cinema, sanduíche no Bob’s, mas ele não é meu tipo, só estou com ele prá me distrair, pra amenizar a dor da ausência de Luciano... quem não tem cão caça com gato... Ontem eu fiz com ele, entende? Coisinha pequena, sem graça, só prá distrair mesmo... aí ele me pediu a chave da oficina que ia chegar mais cedo, me adiantar o trabalho... eu emprestei, tinha acabado de fazer com ele, não é? É um momento de confiança íntima... hoje, quando chego na oficina, não vejo a minha Piroplast para jaqueta e coroa Vennier? Olho pela janela...está num caminhão... Waltencir estava

levando a minha Piroplast para jaqueta e coroa Vennier... aí desci e comecei a correr pela Avenida Suburbana aos gritos: “pára esse caminhão, pára essa merda desse caminhão aí!”, veio um guarda de bigodinho “o senhor está multado!” “meu amigo, como é que eu posso estar multado se eu estou andando a pé, seu Guarda? Me larga que estão me roubando minha Piroplast para jaqueta e coroa Vennier” e o guarda então pediu prá ver minha carteira, “mas como carteira, seu Guarda, eu estou a pé, sem automóvel, isso é minha bundinha que é saltadinha não é pneu, não!” e o caminhão sumindo, eu no meio da rua com o guardinha de bigodinho, um puta engarrafamento, um sujeito começou a gritar “bicha bicha” ah, foi a conta... e buznavam e gritavam bicha bicha, aí eu dei uma porrada no guarda e corri, me prenderam, me deram tanta dedada, me levaram pro distrito por desacato à autoridade... ah, meu Deus, sou uma bicha assaltada... (*Se atira na cama! Tempo*) (p. 113-114)

O processo de inversão, seja por meio da linguagem ou da ação, é característica da comicidade. No que tange às ações, quando Protético é acometido por um infortúnio, é ele mesmo quem as cria. É feito de bobo diversas vezes, quando é roubado pelo sócio, quando Luciano, seu marido, é preso na Bolívia, ele consegue o dinheiro para soltá-lo, mas em seguida Luciano o abandona. O processo da comicidade se realiza aqui pelo que Propp chama de malogro da vontade, pequenos reveses que contariam a lógica da situação, causando mudanças nos planos da personagem.

*Acontece um inesperado malogro de uma vontade humana* devido a motivos perfeitamente casuais e imprevistos. Nem toda frustração de propósitos é cômica. O naufrágio de iniciativas grandes ou heróicas não é cômico, mas trágico. Será cômico um revés nas coisas miúdas do dia-a-dia do homem, provocado por circunstâncias igualmente banais.<sup>12</sup>

Em *Allegro desbundaccio* é possível rir do escracho de Buja ao colocar o traseiro na janela do apartamento como seu último gesto de contestação, ao mesmo tempo em que rimos com os reveses na trajetória de Protético. Há, todavia, no malogro da vontade, um afastamento entre sujeito e o objeto do qual se ri, onde as pequenas “tragédias” se revelam cômicas. Por outro lado, a comicidade de Buja gera um riso cinza e, por isso, os efeitos de comicidade de Buja e Protético são bastante distintos.

[...] particularmente dramática a situação da pessoa que, num país subdesenvolvido, precisa empregar seu talento criativo para promover e

---

<sup>12</sup> PROPP, Vladímir. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Ática, 1992, p. 94.

vender piscinas particulares, cemitérios privativos, cartões de crédito, apartamentos com vidros fumê e carros último tipo.<sup>13</sup>

Retomar Martins Pena e a comédia de costumes como crítica social têm um significado especial nesse contexto, uma vez que são as elites os motivos de ridicularização da comédia de costumes. Ao invocar a herança dramatúrgica de Martins Pena, Vianinha reporta a um riso provocado pela crítica de costumes e valores, que em seu contexto toma a dimensão de crítica ao isolamento da classe média.

As convenções cômicas em *Desbum* emitem uma noção do terreno no qual Vianinha esteve ocupado em toda sua trajetória: a discussão do vazio político que gera as opções individualizantes. A inquietação em relação aos meios de comunicação é, pois, parte de uma tentativa de adaptação a uma nova situação no domínio da comunicação posta a partir do golpe de 1964. Nesse sentido, ao negar a publicidade de forma isolada, Buja constata tanto a ineficiência das opções individuais quanto a ineficácia de fugir das suas condições materiais, o que parece ser a idéia que Vianinha tenta traduzir. Por sua vez, Protético é um personagem que não foge à sua realidade, demonstrando que, se Buja ignora determinada realidade, ele a enfrenta — ambas as posições decisivamente políticas.

Vianinha não apenas dialoga com o contexto, mas elabora formas de intervir no processo de modernização em curso no Brasil dos anos de 1960, revelando aspectos complexos dessa realidade. A abordagem cômica não se apresenta como incoerente à percepção trágica do país. Assim, não serão incomuns, em sua obra, narrativas de trajetórias trágicas sob a perspectiva da comédia. O humor em Vianinha desconstrói uma dicotomia entre a interpretação de que o sofrimento enobrece o homem e a visão de que o sofrimento tem que ser superado. A complexidade de seu trabalho segue a trilha de B. Brecht<sup>14</sup> ao perceber que o sofrimento humano deve ser superado, mas que os homens também não querem superá-lo, que optam por viver no limite desse sofrimento, dessa tragédia. Vianinha complexifica esse sistema binário ao articular duas tradições: a do teatro de costumes no Brasil e a do engajamento, e rompe com essa bipolaridade representando uma negação do seu enfrentamento com

---

<sup>13</sup> Idem.

<sup>14</sup> WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

a tragédia. Daí os termos para os quais ele identifica a principal tarefa do artista: a superação da tragédia.

A obra de Vianinha, nesse sentido, representa um momento de desarticulação desse binarismo em que o dramaturgo oscila entre o sério e o cômico. O riso serve como uma espécie de negativa dessas trajetórias trágicas. Do ponto de vista estético ele é a forma negativizada do conteúdo trágico ao qual Vianinha se reporta a partir de seus personagens. Pela negatividade da forma nos é dada a maneira pela qual podemos superar essas tragédias. Se no conteúdo elas são trágicas, podemos negá-la, e a partir disso o riso germina como algo transformador em sua própria expressão. É somente a partir dessas pistas que podemos ler a obra de Vianinha sem cair no reducionismo da dicotomização de forma e conteúdo.

Em Vianna Filho o cômico se torna nova forma revolucionária, pois nega a tragédia das trajetórias. O riso serve, assim, como superação de trajetórias trágicas, mas, Vianinha vai além, ao revelar que as pessoas persistem nesse caminho e, portanto, ele não é superado. O que está posto aí é a discussão da relação da tragédia da vida e da sua superação, que só é possível a partir do momento em que o receptor reflete sobre a ação vista. O elemento da forma aqui é essencial, pois remete à estrutura da idéia do dramaturgo. Se por um lado se tem a experiência trágica como conteúdo (narrativa) na vivência de suas personagens, por outro, ele usa a forma da comédia: maneira de suplantar a tragédia da existência. No entanto, concomitante a isso, as personagens não conseguem superar o sentido trágico de suas vidas.

Nesse sentido, Vianinha continua insistindo no sentido de superar o destino trágico e intenta romper os caminhos trágicos através das transformações sociais. O uso dessa ideia indica a maneira pela qual a exterioridade penetra na obra de arte. Assim, o humor em Vianinha é algo revelador, pois o riso, nessa obra, evidencia uma contraposição política, portanto, um projeto político. Não bastasse isso, Vianna Filho ainda revela em sua obra a permanência da tragédia como opção política. Em outros termos, o projeto político do qual faz parte não basta para o dramaturgo, por isso a constante preocupação com o público, sobretudo o popular. Para manutenção de um tipo de relação com a realidade, o humor de Vianinha elaborou o seu próprio avesso, apresentando-se como instrumento transformador, ao mesmo tempo em que apresenta seu contrário, situando o leitor/espectador na sustentação de suas opções, desvendando a responsabilidade pela infelicidade da personagem.

## REFERÊNCIAS:

### Jornais:

THEREZA, Francisca. Allegro desbun e os costumes cariocas. Entrevista a José Renato. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 31 de julho de 1973.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Entrevista. Vianinha, a difícil arte de viver. Da Surcusal do Rio. *Folha de S. Paulo*. Primeiro Caderno. 18 de agosto de 1973.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Oduvaldo Vianna – Allegro Desbum. *Jornal do Comércio*. Segundo Caderno. 29 de julho de 1973. Depoimento a Marcílio Eiras Moraes.

GUZIK, Alberto. Allegro Desbum, Alegre Vianinha. *Última Hora*, São Paulo, 12/04/1976.

MICHALSKI, Yan. *Allegro*: consumo anticomunista. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 maio 1977.

LIMA, Mariângela Alves de. Comédia é exemplo de bom Teatro Comercial. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26/03/1976.

MAGALDI, Sábato. O Alegre Repouso de Vianinha. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 24/03/1976.

### Bibliografia Geral

BETTI, Maria Silvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa; GONÇALVES, Marcos. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

COSTA, Alcir Henrique; KEHL, Maria Rita e SIMÕES, Imaná. *Um país no ar: a história da TV brasileira em três canais*. São Paulo, Brasiliense/Funarte, 1986.

COSTA, Iná Camargo. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

COUTINHO, Carlos N. *Cultura e Sociedade no Brasil: ensaios sobre idéias e formas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ERIBON, Didier. *Reflexões sobre a questão gay*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2008, p. 26.

FRANÇA, Bárbara Heliodora. Nova classe média ou Novo Proletariado? *São Paulo em perspectiva*, v. 8, n. 1, 1994, p. 42-51. Disponível em: [http://www.seade.gov.br/produtos/spp/v08n01/v08n01\\_05.pdf](http://www.seade.gov.br/produtos/spp/v08n01/v08n01_05.pdf), consultado em 17/10/2010.

LÖWY, Michael. *A Evolução Política de Lukács: 1909-1929*. São Paulo: Cortez, 1998.

- MELLO, João Manuel Cardoso de e NOVAIS, Fernando A. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. In: SCHWARCZ, LÍlian Moritz (org.). *História da Vida Privada no Brasil*. Vol. 04. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p. 559-658.
- MICELI, Sergio. O papel político dos meios de comunicação de massa. In: SOSNOWSKI, Saul e SCHWARTZ, Jorge (orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 41-67.
- MORAES, Dênis de. *Vianinha cúmplice da Paixão*. Uma biografia de Oduvaldo Vianna Filho. Edição Revista e Ampliada. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001 [1988].
- PATRIOTA, Rosângela. *Notas sobre a história e a historiografia do teatro brasileiro dos anos 1970*. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/teorias/Rosangela>>. Acesso em: 18 maio 2011.
- PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucite, 1999, p. 18.
- PINHEIRO, Paulo Sérgio. *Autoritarismo e transição*. Revista USP. São Paulo: USP, 1991. n.9. 18.
- PINHEIRO, Paulo Sérgio. *Escritos indignados*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- PROPP, Vladímir. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Ática, 1992, p. 94.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. *A revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *A história do seu tempo: a imprensa e a produção do sentido histórico*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. (Dissertação de Mestrado em Comunicação).
- RIBEIRO, Renato Janine. A dor e a injustiça. In: COSTA, Jurandir Freire. *Razões públicas, emoções privadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999
- RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. *Tempo Social*, Revista de Sociologia da USP. São Paulo, 2005, p. 81-110.
- ROLLEMBERG, Denise. A ditadura civil-militar em tempo de radicalização e barbárie. In: MARTINHO, Francisco Palomanes. *Democracia e Ditadura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006, p. 11.
- SACRAMENTO, Igor; SILVA, Marco Antonio Roxo da, RIBEIRO, Ana Paula Goulart. O PCB e a modernização midiática: propostas para a análise das relações entre comunistas e a televisão nos anos 1970. *Em Questão*. Porto Alegre. Vol. 15, n. 2, jul/dez 2009, p. 65-80.
- SCHWARCZ, LÍlian Moritz (org.). *História da Vida Privada no Brasil*. Vol. 04. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Allegro Desbundaccio (Se Martins Penna Fosse Vivo)*. Cópia cedida pelo Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC).

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Oduvaldo Vianna Filho, Allegro Desbum... *JC Segundo Caderno*, domingo, 29 de Julho de 1973. Depoimento dado a Marcílio Eiras Moraes.

VIEIRA, R. A. Amaral (org.). *Comunicação de massa, o impasse brasileiro*. Rio de Janeiro: Forense, Universitária, 1978, p. 97.

VIEIRA, R. A. Amaral. Alienação na Comunicação – o caso brasileiro I. In: VIEIRA, R. A. Amaral (org.). *Comunicação de massa, o impasse brasileiro*. Rio de Janeiro: Forense, Universitária, 1978, p. 97. Informações retiradas da Tabela divulgada pelo Anuário Brasileiro de Propaganda 76/77.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.