

Cadernos

Letra e ato

Aspectos e problemáticas de uma proposta de renovação: *Amor*, de Oduvaldo Vianna¹

Elen de MEDEIROS²

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 dramaturgica 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.

Embora não haja um consenso entre as várias vertentes críticas, gerando muitas controvérsias, consideramos que o teatro brasileiro moderno teve seus primeiros impulsos a partir do movimento de teatro amador do final da década de 1930 e teve como importante momento a produção cênica e dramaturgica 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, especificamente a peça *Amor* (1934), de Oduvaldo Vianna,

¹ Este texto foi apresentado originalmente, em versão resumida, no XII Congresso da ABRACE, em 2012.

² Doutora em Teoria e História Literária, com trabalho sobre a dramaturgia de Nelson Rodrigues, tem suas pesquisas voltadas ao teatro brasileiro, em abordagens históricas e estéticas. É professora de História do Teatro Brasileiro na Escola Superior de Artes Célia Helena (SP) e co-coordenadora do Grupo de Estudos Letra e Ato, na Unicamp. E-mail: elendemedeiros@hotmail.com.

cuja proposta de renovação de nosso teatro é evidente, mas que carece de elementos que concretizem aquilo que chamaremos de *moderno*.

As divergências a respeito do teatro moderno acontecem, em geral, pela própria concepção do termo *moderno*. Portanto, para poder esclarecer o que compreendemos como uma proposta de modernização teatral em Oduvaldo Vianna, é preciso antes pontuar alguns aspectos teórico-estéticos. Para isso, tomemos, como base reflexiva de certa noção de *drama moderno*, questões concernentes às limitações do drama tradicional e elementos que forcem seu rompimento formal. Ou seja, consideramos, aqui, 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 da estrutura tradicional definida até o final do século XIX.

Essa “estrutura tradicional”, embora seja determinada por Szondi (2001) como o drama completo em si mesmo, que se desenvolve dentro de uma relação intersubjetiva, construído basicamente pelo diálogo e no tempo presente, pouco se define objetivamente. Ou melhor, mesmo aceitando essa perspectiva da teoria do drama szondiano, pouco nos é perceptível essa estrutura rígida nos textos dramáticos. Do mesmo modo, partiremos dessa premissa para entender aquilo que Jean-Pierre Sarrazac observa acerca da crise do drama.

Para Peter Szondi, em seu livro *Teoria do drama moderno*, a crise do drama surge no final do século XIX, quando as correntes naturalistas e simbolistas colocam em questão as formas tradicionais do drama, seja propondo outro tempo narrativo, a inocuidade do diálogo ou a representação simbólica da dor humana, dentre outros recursos explorados pelos dramaturgos. A cada proposta, Szondi verifica a progressiva *epicização* do drama. Por sua vez, Sarrazac (2012) expande essa perspectiva a fim de apontar, nesse mesmo período, chamado por ele de “encruzilhada naturalista-simbolista”, outras formas de colocar a estrutura dramática em crise. Segundo ele, a crise do drama é determinada por várias pequenas crises no interior da forma dramática: a crise do diálogo, crise da fábula, crise da personagem. Assim, alguns recursos pressionam a estrutura fechada do drama tradicional, buscando extrapolá-la, e esse movimento de expansão provoca aquilo que ele chama de *drama da vida*, em oposição a um *drama na vida*, como define a teoria szondiana do drama absoluto.

Pour ce qui est du drame de la crise, qu'elle soit subie ou en voie de dépassement, Szondi ne lui donne pas de nom. Je procède à l'inverse. Je donne un nom à ce qui me paraît être, en opposition avec le critère aristotèle-hégélien du “bel animal” supposant ordre, étendue et complétude, le nouveau paradigme du drame à partir

des années 1880: je l'appelle drame-*de-la-vie*. Quant à l'ancien paradigme – le “drama absolu” de Szondi –, je propose de le nommer drame-*dans-la-vie* (SARRAZAC, 2007, p. 11).

É por uma perspectiva semelhante que olhamos a dramaturgia anterior à iniciação de modernização da década de 1940. O teatro realizado entre 1910 e 1940 sofreu enormes carências, seja no campo dramaturgico, seja no campo cênico, mas não deixou de pensar a produção que tinha, no anseio de um teatro moderno. Embora não possamos pensar pelo mesmo paradigma dramático que regeu o pensamento de Szondi ou mesmo de Sarraazc, tomemos essas reflexões como chave de leitura da forma pensada por nossos dramaturgos. Assim, dentro de um conjunto bastante amplo de textos teatrais, podemos apontar alguns que, de alguma forma, buscaram uma maneira de romper as fronteiras do drama tradicional. *Amor...*, de Oduvaldo Vianna, propôs uma forma diferente, que carrega em si algumas vantagens e vários problemas.

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 dramaturgica. 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 alternativa às cansadas comédias de costumes. 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 dramaturgica, da qual Oduvaldo Vianna faz parte.

O que interessa, neste momento, é compreender os mecanismos de composição dramaturgica 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 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, equivoca-se ao realçar 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.

Existe, ainda, um problema muito mais intrínseco, que está intimamente ligado à própria linguagem utilizada. Embora se declare que a peça é a primeira a trazer aos palcos brasileiros a prosódia local, e que seus diálogos tenham certa leveza em alguns momentos, há ainda a mesma recorrência de outras peças do período: uma literariedade em detrimento da teatralidade do texto. Há uma necessidade constante de elevação literária que, colocado em cena, prejudica a peça pelos enormes *bifés*. Esse recurso na construção

provoca um impasse, destacando elementos dramaturgicos que tenta forçar suas barreiras, mas que não conseguem extrapolar os limites do drama convencional e fundar o drama moderno. *Amor...*, portanto, permanece naquele limiar entre o tradicional e o moderno, dialogando ora com um, ora com outro, sem se definir exatamente como tais estruturas.

Mesmo assim, com todos os evidentes problemas estruturais, que só destacam os problemas mais amplos do teatro brasileiro, essa é uma dramaturgia que, dentro desse 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 abriram a perspectiva para o teatro comercial em voga.

Referências Bibliográficas:

- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 2001.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*. Études Théâtrales, 28-29. Louvain-la-Neuve, 2007.
- _____. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo, CosacNaify, 2012.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Tradução de Luiz Sergio Rêpa. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.
- VIANNA, Oduvaldo. *Comédias*. São Paulo, Wmf Martins Fontes, 2008.

Abstract: 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.

Keywords: Oduvaldo Vianna; Brazilian dramaturgy; modern theatre.