

## O TEATRO POLÍTICO NO “CORPO A CORPO” DE ODUVALDO VIANNA FILHO

Mileni Vanalli Roéfero<sup>1</sup>

Rebeca da Silva Braia<sup>2</sup>

### RESUMO

Neste artigo, discutimos os aspectos sociais e históricos que permeiam a peça “Corpo a corpo”, dramaturgia de 1970 de Oduvaldo Vianna Filho. Tendo como objetivo geral discutir as questões que tangenciam arte, política e sociedade, para concretizar a discussão proposta, tivemos como objetivos específicos: apresentar o autor Oduvaldo Vianna Filho, bem como seu contexto histórico e as contradições imanentes à efervescência artística característica desse período e analisar a peça “Corpo a corpo” a partir da relação dialética existente entre ela e os elementos mencionados anteriormente. Os autores que embasaram a discussão foram Betti (2013), Peixoto (1983), Vianna Filho (1968; 1972; 2007), Sodré (1974) entre outros.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro brasileiro; Vianinha; Corpo a Corpo.

## POLITICAL THEATER IN “CORPO A CORPO” OF ODUVALDO VIANNA FILHO

### ABSTRACT

In this article, we discuss the social and historical aspects that permeate the play “Corpo a corpo”, a 1970 dramaturgy by Oduvaldo Vianna Filho. Having as general objective to discuss the issues that touch art, politics and society, to concretize the proposed discussion, as specific objectives: to present the author Oduvaldo Vianna Filho, as well as its historical context and as immanent contradictions to the artistic effervescence characteristic of that period and to analyze the play “Corpo a Corpo” based on the dialectical relationship between it

---

<sup>1</sup> Licenciada em Teatro pela Universidade Estadual de Maringá - PR, Especialista em Arte na Educação pela UNOESTE (Universidade do Oeste Paulista), Mestranda em Teoria e Prática do Teatro pela Universidade de São Paulo (USP) e docente colaboradora do curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Maringá (UEM).

<sup>2</sup> Atriz no Centro Popular de Cultura da UMES e Mestranda em Teoria e Prática do Teatro pela Universidade de São Paulo (USP).

and the elements mentioned above. The authors who supported the discussion were Betti (2013), Peixoto (1983), Vianna Filho (1968; 1972; 2007), Sodré (1974).

**KEY-WORDS:** Brazilian theater; Vianinha; Corpo a Corpo.

A dramaturgia nacional tem passado por diversos desdobramentos no transcorrer dos anos. Por conta disso, este artigo foi elaborado com o objetivo de discutir questões que tangenciam arte, política e sociedade. Pretendemos, portanto, regressar à dramaturgia da década de 70, que é quando o teatro brasileiro começa a protagonizar uma modernização na sua manifestação artística, superando, na teoria e na prática, elementos do conteúdo e da forma dramática. Nosso foco será lançado no dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, o Vianninha.

A partir dos textos críticos “Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém”, de 1968 e “O Meu corpo a corpo” de 1970, ambos de Oduvaldo Vianna Filho, buscaremos demonstrar as perspectivas histórico-sociais que envolvem as discussões acerca do Nacional e Popular no seio da classe teatral. Visitaremos, antes, alguns textos exemplares do debate interno ao CPC (Centro Popular de Cultura).

O Arena, o CPC, e o Opinião foram experiências determinantes para o período analisado. O primeiro e o terceiro foram companhias de teatro que surgiram entre as décadas de 50 e 60; já o segundo, foi um Centro, como o próprio nome diz, que surgiu no mesmo período, que possuía várias frentes de intervenção, entre elas: cinema, música, literatura e teatro. Neste artigo, levantaremos algumas questões sobre o debate ideológico relacionado ao teatro político. Estes grupos despontaram claramente como experiências que se dispuseram a buscar uma renovação da forma, do conteúdo e da atuação artística neste campo. Vianna fez parte destes três grupos, que seguem caminhos de atuação diferentes e significativos para a historiografia do teatro

brasileiro: o período que antecedeu a ditadura militar foi marcado pelas atividades do Arena e do CPC e o pós-golpe militar pelo grupo Opinião.

A compreensão das questões estruturais, históricas e sociais que são adjacentes ao processo sobre o qual falamos se dará a partir de uma análise da peça “Corpo a Corpo” de Oduvaldo Vianna Filho, em que ele busca retratar os dilemas vividos pelos artistas no período da ditadura, trazendo à discussão a importância da obra de arte como possibilidade de transformação do pensamento crítico e social.

Oduvaldo Vianna Filho foi um dramaturgo brasileiro popularmente conhecido como Vianinha. Filho de artistas e militantes do Partido Comunista Brasileiro (PCB), viveu entre os anos de 1936 e 1974, faleceu prematuramente aos 38 anos de idade. Devido à ocupação dos seus pais, Vianinha nasceu inserido nesse ambiente que relacionava dialeticamente arte e política, vendo nessa interface uma excelente possibilidade para discutir a expressão dos momentos históricos nas obras de arte. Vianinha iniciou suas atividades artísticas na década de 50 e seu trabalho sempre esteve voltado para as temáticas populares evidenciando o quanto as questões políticas e econômicas se estruturavam a partir da luta de classes e acabavam por recair sobre a obra de arte.

Na juventude comunista, o debate sobre a importância da cultura para a conscientização e mobilização no trabalho do movimento estudantil, levou-o, em 1955, juntamente com outros companheiros, a fundar o Teatro Paulista do Estudante (TPE). As atividades do grupo não tinham o objetivo de profissionalização, mas sim a tarefa de contribuir com os objetivos do próprio partido (BETTI, 2013). Vianinha acabou sendo conduzido, entretanto, à profissionalização no teatro, que viria a ocorrer com a fusão do TPE ao Arena.

A entrada de Vianna no Arena e a busca por entender, cada dia melhor, as relações sociais que serviam de base histórica para as situações formalizadas esteticamente, levaram-no a se interessar pelas questões relacionadas ao

Nacional e ao Popular. Para melhor discutir a respeito dos conceitos mencionados, faz-se necessário compreender suas características. De acordo com Frederico,

[...] o nacional, correlato da luta anti-imperialista, reivindicava a afirmação de uma arte não-alienada que refletisse a realidade brasileira que se queria conhecer para transformar. O popular, por sua vez, acenava para a democratização da cultura e a conseqüente crítica à nossa tradição elitista de uma arte concebida como “ornamento”, como “intimismo à sombra do poder” (1998, p. 277).

Esta busca pela temática do Nacional e Popular fica evidente não só pela quantidade de textos, mas também pelo processo de análise que tomou as mentes dos artistas e participantes das discussões que se acumularam no Arena e culminaram no CPC. O resultado desses debates está expresso em artigos, em críticas teatrais, em diversos ensaios literários publicados entre os anos 60 e 70 e principalmente na vasta criação dramaturgica do período, em que identificamos um caráter eminentemente Nacional e Popular. O movimento das feiras, incluindo a Primeira Feira Paulista de Opinião, em 1968 e a Feira Brasileira de Opinião, em 1978, são exemplos práticos de como a discussão em torno do Nacional e Popular estava ainda na linha de frente do debate cultural.

Por ser militante do Partido Comunista Brasileiro (PCB), Vianinha trabalhava com os conceitos clássicos do marxismo. Nação e povo são duas palavras que designam um sentimento de pertencimento e cujos significados explicaremos a seguir. Nação é um conjunto determinado de indivíduos que falam a mesma língua, que vivem no mesmo território e possuem formas econômicas de produção e de vida cultural comum. As forças vivas da nação são todas aquelas que a fazem progredir no sentido histórico, da sua plena constituição como nação independente. São as forças e as lutas populares para a constituição da nação que formam a síntese da cultura.

Este espírito de debate e comunhão em torno de um projeto cultural que respondesse aos anseios de crescimento e independência do país fazia parte de um contexto político de aprofundamento de consciência das diversas forças que compunham a sociedade, na busca de igualdade social e de crescimento econômico. Este projeto cultural estava atrelado à realidade brasileira, querendo debater as questões que levassem ao rompimento do subdesenvolvimento do país. As acaloradas discussões que borbulhavam no período anterior ao golpe militar, eram para unir as forças populares da nação para romper com a nossa dependência estrangeira: era o debate em torno do Nacional e Popular.

Esta visão ligada a um pensamento histórico-materialista do funcionamento da cultura surge no seio da intelectualidade. O intelectual e o povo, que são duas partes essenciais que compõem a nação, vão ocupar um lugar de destaque no trabalho que o CPC irá desenvolver. Num texto que antecede a peça “O Auto do Relatório” apresentada no congresso da UNE no Quitandinha, em 1962, o grupo dizia:

O Centro Popular de Cultura da UNE surgiu como meio de organização da intelectualidade para superar as atuais condições de acesso do artista e do intelectual à consciência popular. Na sua origem, o CPC era visto somente do ponto de vista da participação do intelectual na formação da cultura. Não havia ainda a perspectiva da mobilização do próprio povo para o trabalho de extensão cultural, a luta massificada do povo pela preservação de seus valores autênticos e o amadurecimento de sua cultura de ação, de ingresso consciente no processo social. Surgido na intelectualidade, colocou em primeiro lugar, dentro da luta da cultura popular, a problemática específica do intelectual. Somente dois anos depois, a experiência, os contatos, principalmente em nível de organização melhor, condições financeiras mais estáveis, começaram a permitir uma ação mais global e mais rica do CPC da UNE (VIANNA FILHO, 1983, p. 99).

Essas questões de fundo político e ideológico sobre a relação dos intelectuais e o povo foram amplamente debatidas e experimentadas pelo meio artístico a partir da década de 60. De um lado, se o povo sente no seu dia-a-dia mais intensamente a exploração - o que o ajudará a ansiar pela transformação

da sociedade – nem sempre consegue romper com o cerco de alienação, o que muitas vezes limita suas conquistas e avanços a questões mais imediatas e superficiais. De outro lado, se organizações partidárias, estudantes e intelectuais não saírem de seus livros, debates e conceitos acadêmicos, também não vão entender - e mais que entender, sentir - a realidade e agir para transformá-la. Ou seja, de uma forma dialética, o povo necessita do intelectual e vice-versa. A esse respeito, Ferreira Gullar demonstra que

Se é fato evidente que a vasta maioria do povo não está identificada com uma linguagem poética, pictórica ou novelística altamente refinada (e que exprime problemas de uma classe que se pode dar ao luxo de explorar a subjetividade), não se deve esperar que a obra dos artistas que utilizam tal linguagem alcancem aquele público. Ora, se os críticos defendem que abandonar essa linguagem, com seus requintes, é baixar a qualidade da obra e trair a cultura, o único caminho que deixam ao artista é continuar a escrever para a minoria (GULLAR, 1965, p. 24).

E Vianna descreve o esforço consciente em aproximar estes dois mundos, o da arte e o do povo:

Todos os dados para que o espectador seja sensibilizado por uma peça devem estar dentro da própria peça. Não pode haver cenas, acontecimentos, personagens, situações que necessitam de uma visão de mundo que esteja acima e fora do mundo teatral criado. As peças ideologicamente perfeitas podem ser mudas para o povo se não lhe dão meios para a compreensão. É preciso um teatro ajustado à capacidade intelectual do povo brasileiro. Um teatro com formas já consagradas pela percepção popular. A forma nova será nova historicamente, será nova em relação à situação da sociedade - não será necessariamente nova na história da arte (VIANNA FILHO, 1983, p. 94).

Não é à toa que o marco inicial do CPC é a montagem da peça “A mais-valia vai acabar seu Edgar”, em 1960. O texto busca trazer o conceito marxista de “mais-valia” para uma forma popular. Depois do sucesso da peça ensaiada e apresentada ao ar livre, no Teatro de Arena da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro, estavam dadas as condições para a formação do CPC que passou a produzir uma série de peças de rua, esquetes, autos, shows, seminários, edição de livros e filmes. Entre esses projetos, destacam-se: o disco “O povo canta”, as peças “O auto dos 99%” e “A Mais-Valia vai Acabar Seu Edgar”, o filme “Cinco vezes Favelas”, o documentário “Isto é Brasil”, o filme “Cabra Marcado pra morrer”, a caravana “UNE volante” e mais de uma dezena de textos dramaturgicos, entre eles “Os Azeredo mais os Benevides”. Através dos contatos nas excursões do “UNE volante”, outros núcleos do CPC iam se formando no Brasil e desenvolvendo seus trabalhos independentes, mas com as mesmas bases da sede carioca.

Com o golpe militar em 1964, o CPC, que era uma referência de arte política, é violentamente desfeito e o prédio da UNE é atacado com bombas e incendiado. Os integrantes do CPC são obrigados a fugir. Diante de tamanha ofensiva, o teatro engajado terá que encontrar novas formas de sobrevivência. No meio acadêmico, a ideia do CPC é questionada e sua validade é posta em dúvida e, devido ao ambiente de autoritarismo que se instaurou no país, aos poucos os meios de arte militante foram sendo abafados.

A ditadura conseguiu interromper o trabalho do CPC, nos moldes que vinham implementando, mas não encerrou seu pensamento e sua discussão. O texto com o título provocativo “Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém” de 1968 de Vianinha, que em certa medida corrobora com o texto “O que pensa você da arte de esquerda?”, de Augusto Boal também de 1968, propõe a união da classe artística. Mas, o texto de Vianna tensiona o debate para uma ampliação ainda maior no sentido da união da classe artística, ultrapassando o âmbito da arte de esquerda, fazendo uma clara referência à política do PSD. Fernando Peixoto esclarece:

(...) “pessedismo” (a partir de PSD - Partido Social Democrático) era uma expressão, naturalmente pejorativa (daí a surpresa do título), que poderia ser “traduzida” como “jogo de cintura”, “habilidade para manter-se na corda Bamba”, “conceder para não cair” etc. Por outro lado, para muitos era clara a compreensão a partir de uma espécie de ‘trocadilho sonoro’: pessedismo a partir de PC...) (PEIXOTO, 1983, p. 99).

Ou seja, em vez de gastar energia com brigas internas da classe teatral, buscava estender as relações para uma convivência benéfica com todas as forças que pudessem consolidar e divulgar a arte teatral.

Vianna reafirma que o CPC surge em contradição ao Arena, mas indica que tratar-se-ia de uma falsa contradição. O pensamento teatral do Arena, que já tinha conquistado a temática nacional, precisava dar um passo além na conquista do público popular, para abranger o espaço de um teatro que havia quebrado a quarta parede, mas ainda se restringia a um público predominantemente composto pela classe média, estudantes e intelectuais, como nos diz Vianna:

O CPC da UNE via no Arena um teatro limitado, funcionando em Copacabana (o Arena de São Paulo, na época, estava no Rio) para um público de elite. Para o CPC, o Arena era um teatro irremediavelmente pequeno-burguês (VIANNA FILHO, 1983, p. 124).

Foi neste contexto que surgiu o CPC, com uma proposta de atingir o grande público, de atingir as massas, com o intuito de unir a intelectualidade e o povo em torno de um projeto de formação cultural. Era uma proposta diferente, talvez com uma abrangência maior e mais social, mas “ambas válidas e ricas” (VIANNA FILHO, 1983, p. 124). As diferenças nas propostas causaram uma visão de paralelismo da luta artística que, para Vianna, enfraqueceria a real contradição entre a classe artística e os governos que mantinham uma política de



subdesenvolvimento. Dividir uma classe de artistas entre os de “esquerda” e os “esteticistas” só gerava mais entraves para um teatro que estava sempre tentando se reerguer. Nas palavras dele:

Com este paralelismo a luta artística assume, em primeiro plano, a luta entre duas posições no interior do teatro. Não é este o centro do problema. Na verdade, a contradição principal é a do teatro, como um todo, contra a política de cultura dos governos nos países subdesenvolvidos (VIANNA FILHO, 1983, p. 124).

Com a experiência do Grupo Opinião, surgido dos escombros do CPC, fica evidente esta tentativa de ampliar os alcances do teatro, com o convite feito a Paulo Autran para fazer parte do elenco de “Liberdade, Liberdade”. Houve um esforço em iniciar, como diz Vianna Filho, “o processo de reencontro dos chamados dois setores do teatro brasileiro, fazendo participar de seus espetáculos artistas, diretores que até então não haviam pisado num teatro ‘engajado’” (1968, p. 126). Paulo Autran já era conhecido pelo grande público, e a sua participação no elenco trouxe mais plateia, patrocínios e aproximou correntes teatrais distintas. Vianna conclui que para romper com o cerco imposto pela falta de espaço econômico em que vivia a cultura do país, era preciso superar o que parecia ser “expressão de posições culturais absolutamente distintas e irreconciliáveis” (ibidem, p. 127) e unir a classe artística.

Seis anos depois do golpe, Vianna escreve “Corpo a Corpo”, peça que ele não verá montada devido ao impedimento pela censura. Ela será encenada somente muitos anos depois, em 1984. Em 1972 o texto “O Meu corpo a corpo”, entra como apresentação da sua peça “Corpo a Corpo” para uma publicação na revista de teatro *SBAT (Sociedade Brasileira de Autores)*.

“O meu corpo a corpo” enfrenta novamente o debate sobre as diferentes correntes teatrais. A falsa contradição entre teatro de “esquerda” e de “vanguarda” aparece como um problema para Vianna. Na opinião dele, o foco

dos artistas deveria se voltar para a realidade brasileira e a compreensão das suas contradições. A própria realidade seria a fonte inesgotável para as descobertas formais e expressivas nas diversas experimentações artísticas. Vianna procura situar a questão em relação aos chamados “vanguardistas”, onde as experiências teatrais buscam uma inovação formal, calcada principalmente na expressividade do ator, mais performativo ou virtuoso. Zé Celso, do Teatro Oficina em São Paulo, inspirado e orientado pelo grupo norte-americano *Living Theatre*, se volta para este tipo de teatro. No Rio de Janeiro, o representante do teatro experimental é o Teatro de Ipanema, com as direções de Rubem Correa e Ivan Albuquerque. Esse tipo de espetáculo, que nas palavras de Vianna é:

[...] feito à bofetada, aos urros, desgrenhado, desdenhando a plateia, julgando o público, desafiando o espectador com repêlões, invectivas, meneios e nudez e sensualidade; quem vê esses espetáculos retorcidos, intransigentes, escarnecedores, niilistas, elitistas; quem vê este teatro e passa ao largo e trata-o como modismo passageiro, quem não se abala, se inquieta, se amedronta com este teatro - não sabe o que está perdendo como conhecimento bruto de sua época, de sua realidade (VIANNA FILHO, 1972, n.p.).

Vianinha extrai deles todo o sentido de “conhecimento bruto” da realidade e enxerga neste teatro um grito de revolta e solidariedade em um dos momentos mais obscuros da história brasileira. Ao mesmo tempo, ressalta que toda essa revolta contundente, calada e esmagada na garganta de toda uma geração de artistas, se colocada no abstrato, pode se perder como um grito no vazio que ecoa para o nada. Os gritos, as entranhas, as divisões e as contradições que movem os personagens do teatro de Vianna vêm da realidade concreta. É no realismo crítico que reside a força de seu teatro, que ele mesmo resume em um parágrafo:

Quem continua esperando que a realidade se comporte como nós desejamos perdeu seu ardor, sua confiança, sua capacidade de se colocar entre muitas vozes e ações que fazem de nosso futuro um resultado de nossa capacidade de nos aprofundarmos nas contradições vivas de nossa época (ibidem).

Entre 1964 e 1967, além da forte repressão, a política econômica foi de grande arrocho salarial, corte de gastos públicos e favorecimento do capital externo, sob o pretexto de controlar a estagnação no crescimento do PIB e reduzir a inflação que vinha assolando o país desde 1963. A partir de 1968, como resultado do alegado “saneamento” da economia, o capital externo volta a fluir em grandes quantidades para o Brasil. O controle do aparato produtivo interno pelo capital estrangeiro aumenta fortemente, o que causaria um grande endividamento externo e crescimento da nossa dependência comercial e tecnológica (SOUZA, 1989). Esse período, que viabilizou um grande crescimento, ficou conhecido como “milagre econômico” (HERMANN, 2005).

No ano de 1970 no Brasil, apenas dois anos depois da instauração do AI-5 (ato institucional que ceifava toda e qualquer possibilidade de expressão opositora), os resultados dessa política econômica já apareciam: o arrocho salarial permanecia e a concentração de renda aumentava, mas a inflação estava sob controle e o país crescia mais de 13% ao ano.

A ditadura estava consolidada, mas já enfrentando o desgaste de uma longa resistência. O Brasil deveria obedecer a uma reorganização mundial que atendesse aos interesses da hegemonia norte-americana sobre a economia mundial, já que o que determinava esse período era o caráter dependente do capitalismo brasileiro. Todos os atos políticos e econômicos eram transformados para que nossa dependência em relação a esses mercados estrangeiros fosse cada vez mais profunda. Para Nelson Werneck Sodré:

Só um regime autoritário poderia criar as condições em que se tornou possível implantar, pela violência do Estado, um modelo que sacrifica os mais altos e numerosos interesses de todo um povo. Há razão, evidentemente, quando a propaganda procura destacar que todo mérito do sucesso do modelo decorre do regime político, com a diferença de que o apelidado sucesso representa, na verdade, sucesso externo, conveniente ao capital externo, e, evidentemente, à reduzida minoria empresarial brasileira, rotinada na servidão e condicionada pela parcela de lucro que lhe cabe (SODRÉ, 1974, p. 173-174).

O que Sodré demonstra é que o chamado “milagre brasileiro”, a base que sustentava o regime a partir de uma ideia de crescimento econômico, duraria pouco, para logo dar lugar a uma grande recessão, que viria no final dos anos 70 e que além da rápida queda, somente deixaria como herança nossa submissão ao FMI (Fundo Monetário Internacional). Na área cultural, isso se desdobra com o surgimento de uma indústria cultural que visa a monopolização, pois a cultura americana começaria a invadir e dominar nossas mentes e corações através do cinema, da televisão, da música, etc.

Esse período afetou a sociedade de modo geral e especialmente aqueles de classes inferiores, os grandes responsáveis pela manutenção da máquina capitalista que proporciona o enriquecimento de uma parcela da população a partir da exploração da classe trabalhadora.

Tendo essa conjuntura como pano de fundo da peça, inevitavelmente essas questões aparecem, não nominadas e pontuadas diretamente, mas como subsídios que respingam sobre os conflitos apresentados no monólogo.

Na peça “Corpo a corpo” é o mundo do marketing que irá aparecer, o mundo do trabalho do qual o personagem Vivacqua faz parte. Vivacqua passa uma noite em claro, movido à álcool e cocaína, se dilacerando numa crise de consciência. Sua relação com o mundo de fora acontece através do telefone, através das diversas ligações que ele faz durante o surto que irá desvelar um

ser dividido, paralisado e, finalmente, cooptado. É um personagem corroído pela dúvida. A dúvida que o caracteriza, o liga à sua condição social de classe média.

Em linhas gerais, “Corpo a Corpo” é um monólogo em que, por meio das conversas, Luis Toledo Vivaqua vai apresentando suas inquietações e conflitos internos. Existem outros personagens com quem ele interage, mas as interações se dão por telefone ou através da porta (como é o caso da noiva). Em todos os cenários ele está sozinho, embora esteja sempre falando com alguém ou com sua própria consciência.

O primeiro diálogo que presenciamos é com sua noiva, Suely, que está trancada para fora do apartamento. Uma única frase dela é o suficiente para que ele fale ininterruptamente. Nesses comentários monológicos e verborrágicos, ele apresenta questões como, por exemplo, o seu incômodo com o fato de estar há meses sem trabalhar e sem receber comissão, apenas recebendo o salário fixo, que vai sofrendo desvalorização por conta da inflação. Essa problemática levantada pode ser compreendida como a primeira menção direta ao cenário econômico explanado anteriormente, em que os salários eram gravemente afetados pela inflação.

Depois disso, durante a conversa com a Suely, Vivacqua começa a relatar para a própria noiva quem foram as mulheres com quem ele dormiu, dando detalhes sórdidos das aventuras sexuais. Essa postura insensível e violenta, que gerou tremendo desconforto em Suely, demonstra, na verdade, toda a sua fraqueza revestida de uma virilidade masculina. Como quem fere o outro buscando ferir a si mesmo ao se dar conta de seu fracasso pessoal. É como se o (falso) sucesso na vida sexual pudesse compensar, em alguma medida, o fracasso de outras instâncias da vida pessoal e profissional. Sobre esse aspecto, Michalski relata que

[...] Vivacqua dá-se conta de que a sua vida é uma grande mentira, em todos os seus setores: na atividade profissional, na qual ele se acomoda a uma estrutura empresarial que só lhe exige servilismo e frustra a sua criatividade; na vida afetiva, na qual ele se encaminha, por pura acomodação, para um casamento a priori errado, e que com certeza será profundamente traumatizante para a sua apaixonada noiva; na vida sexual, na qual procura exaustivamente afirmar a sua própria virilidade, através de dezenas de encontros sem nenhum envolvimento emocional; no seu relacionamento com as suas raízes – sua mãe e sua cidade natal – que ele procura eliminar arbitrariamente da sua memória, embora no fundo sejam os únicos elementos a que ele esteja ainda efetivamente ligado (1975, n.p).

O monólogo, como dito anteriormente, é composto por uma série de ligações telefônicas que ele faz a pessoas diferentes. Essas conversas são sempre unilaterais, pois temos acesso somente às falas do próprio Vivacqua e é por meio delas e das reações que ele tem que conseguimos imaginar o andamento dos diálogos.

Esses diálogos monológicos também dão diversos indícios a respeito do contexto de Vivacqua, como, por exemplo, quando ele fala ao telefone com Lourenço: “Lourenço, você conhece alguém lá na Agência Grant? Será que não se arranja um lugar lá, não? ... É, eu sei... o mercado de trabalho anda fogo, teu cunhado disse, não é?” (VIANNA FILHO, 2007, p. 13). Embora tenha críticas ao desenvolvimento do sistema e às ideologias implícitas nos processos empregatícios, ele sente na pele os dissabores de viver entre render-se ao *modus operandi* e viver de acordo com seus ideais. No fundo ele gostaria de fazer um filme, mas seu valor artístico é útil somente para criar imagens de produtos, criar ilusões, para gerar consumo. A indústria de bens de consumo precisa vender em massa e para isso gera um sistema de padronização e de monopolização da economia. Não interessa ao sistema capitalista, o artesanal, o único, o variado, o genuíno, todas estas características da arte. Também não interessa a esse mesmo sistema, uma arte que represente o real, mas sim a arte que representa um mundo ilusório.

Intercalado com as ligações telefônicas, Vivacqua apresenta lapsos de consciência em que, em voz alta, ele deixa transparecer aborrecimentos dele com ele mesmo. “Sai de lá, Vivacqua, pomba, pra que se apoiar nos outros? Fica atarantado desse jeito, falando com empregada e... você entende de publicidade, se soluciona sozinho aí, rapaz” (VIANNA FILHO, 2007, p. 14). Isso é o que, com Betti, entendemos ser “[...] o angustiante processo interno do personagem às voltas com suas próprias contradições” (2012, p. 182), visto que, mesmo aborrecido com a desvalorização do ramo profissional, ele está o tempo todo fazendo ligações a fim de conseguir uma nova oportunidade de emprego.

A certa altura da peça, ele recebe uma ligação contando do estado grave da saúde da mãe. Nesse momento, atônito, ele revira a gaveta e percebe que nem havia lido a carta que recebeu dela um tempo antes. Enquanto lê e relê a carta, ele vai fazendo outras ligações e se organizando para viajar até Aracaju, cidade em que se encontra a mãe. Essa situação acaba por desencadear uma crise de fúria, em que ele desfere críticas e ofensas contra todos e contra si mesmo, acaba pedindo demissão (que se arrepende depois) e vai vomitando uma série de desabafos sem pontuação. Depois, com a mesma rapidez com que a crise de fúria se estabelece, inicia o processo de calma.

Diante do espelho Vivacqua constrói a metáfora da divisão do personagem que se pergunta:

E o amor pela nossa gente? E o amor pela minha gente que só aparece em fotografia de jornal morto, baleado, navalhado, esfaqueado? ...e o amor pela minha gente?... Chi, estou perdidão, companheiro, chi... nem publicidade de cebola, nem isso acho que vai dar mais... me dá um beijo, estou louco de pena de você, companheiro. Quer um beijo? Deixa... deixa eu te beijar, amigão... (Beija o espelho) ... você é tão moço... puxa, que tarefa arranjaram pra tua geração, garoto... se juntar com o povo que eu não vejo, que eu não entendo, que tem um ritmo tão ralentado... e a minha geração podia decidir, depende dela... mas a minha cabeça entende, mas a minha alma é outra, é outra rotação... (VIANNA FILHO, 1972, n.p.).

Quando está prestes a sair de casa rumo ao encontro da mãe, recebe uma ligação do seu patrão Tolentino, que está nos Estados Unidos, oferecendo-lhe uma vaga de emprego na agência de publicidade americana em que ele trabalha. Mesmo preocupado com a situação da mãe e com todas as pendências em aberto que ele havia deixado para serem resolvidas posteriormente, ele não pestaneja ao decidir viajar. Novamente com Betti, vemos que

O apaziguamento trazido com o amanhecer resultava de uma capitulação sintomaticamente travestida de senso de oportunidade. Vivacqua lutava com ele próprio em um processo vertiginoso de divisão interior, mas incorria, ao fim, em várias formas de cooptação (2012, p. 182).

Essa conduta de Vivacqua evidencia sua divisão e a limitação de sua consciência política, que o impede de tomar uma opção que privilegie uma causa “maior”. Não é fácil romper com o individualismo numa sociedade estabelecida pela competitividade e pelo lucro. A total cooptação da personagem nos leva a duas abordagens diferentes, no plano individual e no plano coletivo: no plano individual, revela que a sua consciência política era superficial e estava somente na aparência; no plano coletivo, revela a crise política pela qual a sociedade estava passando, com o abandono dos projetos coletivos e a instauração de uma nova ordem mundial em que prevalece o individualismo.

A forma como se delineiam as situações da peça, os conflitos e as proposições de solução deixam evidente que “sua estratégia era começar aparentemente subscrevendo as ideias que, em seguida, colocaria sob foco crítico” (BETTI, 2012, p. 192). Ou seja, quando Vianna expõe essas problemáticas, ele está pretendendo, na verdade, criticar a postura daqueles que “[...] se pautavam pela (re) afirmação de valores ditos universais, mas defendiam



ao mesmo tempo o mergulho individual no irracional e inconsciente” (ibidem, p. 192).

Dessa forma, pudemos perceber que o monólogo “Corpo a corpo” possui em si o exato reflexo da sociedade daquela época: um tecido social, político e histórico retalhado, fracassado e composto, sobretudo, por indivíduos perdidos e imersos nos seus próprios colapsos, além do caos conjuntural que o circunda e cuja solução lhe foge ao alcance. Ainda com Betti,

Vianna reafirmava no prólogo os princípios estéticos e políticos apresentados e discutidos em ‘O meu corpo a corpo’ e defendia no teatro as formas de trabalho que pudessem, em alguma medida, agregar e desenvolver conhecimento e pensamento crítico (ibidem, p. 198).

Com isso é possível depreender que Vianna põe no monólogo (e em toda a sua dramaturgia, em alguma medida) processos dialéticos que confrontam a individualidade obscura dos personagens com os lapsos de consciência social e política, inserindo neles a possibilidade de aprendizagem por retratarem em si as contradições da realidade. “Corpo a corpo” nos mostra este complexo momento em que os artistas se vêem sem saída num país que inaugura seus passos diante da nova ordem mundial, em direção a um modelo dependente.

Marcelo Ridente aponta esse processo de “modernização conservadora” aplicada sob o governo Medici:

(...) por um lado a presença castradora da censura e a constante repressão a quem ousava protestar, que implicou a prisão, o exílio e até a morte de alguns deles; por outro lado, cresceu e consolidou-se uma indústria cultural que deu emprego e bons contratos aos artistas, inclusive aos de esquerda, com o próprio Estado atuando como

financiador de produções artísticas e criador de leis protecionistas aos empreendimentos culturais nacionais (RIDENTI, 2000, p. 323).

Tornou-se comum, por exemplo, o emprego de artistas (cineastas, poetas, músicos, atores, artistas gráficos e plásticos) e intelectuais (sociólogos, psicólogos e outros cientistas sociais) nas agências de publicidade, que cresceram em um ritmo alucinante a partir dos anos 70, quando o governo também passou a ser um dos principais anunciantes na florescente indústria dos meios de comunicação de massa (RIDENTI, 2000, p. 332).

Se em 68 os artistas estavam divididos como nos mostra Vianna ou, usando o termo que ele aplica, existia uma espécie de paralelismo da atuação artística, em 74 já estavam mesmo desterrados, lutando, cada qual em seu corpo a corpo diante de uma insurgente indústria cultural.

A análise da peça “Corpo a corpo” e a surpreendente atualidade que as discussões acerca do seu chão histórico elucidam, alumiam para uma conclusão preponderante: a maneira como a classe teatral foi perseguida durante este período nefasto da nossa recente história, nos faz mensurar o poder simbólico e estratégico que a arte tem em uma sociedade e que não devemos nunca nos abster desta força. Se hoje, em pleno século 21, palavras desditosas como golpe, ditadura, obscurantismo e censura voltam a fazer parte de nosso cotidiano, mais motivos temos para abrir os olhos para uma realidade que urge por transformação.

## REFERÊNCIAS

BETTI, Maria Sílvia. A Politização do Teatro: Do Arena ao CPC. *In*: FARIA, João Roberto. **História do Teatro Brasileiro: Do Modernismo às Tendências Contemporâneas**. vol. 2. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BETTI, Maria Sílvia. O corpo a corpo de um dramaturgo em tempos sombrios: concepções dramáticas no trabalho de Oduvaldo Vianna Filho na fase pós-

AI-5. 2012. In: PARANHOS, Katia (org). **História, teatro e política**. São Paulo: Boitempo, 2012.

BUONICORE, Augusto César. Centro Popular de Cultura da UNE: crítica a uma crítica (3ª parte), 21 jan. 2015. Disponível em <<http://www.grabois.org.br/portal/autores/148726-39935/2015-01-21/centro-popular-de-cultura-da-une-critica-a-uma-critica-3-parte>>. Acesso em 01/02/2021.

FREDERICO, Celso. A política cultural dos comunistas. In: MORAES, João Quartim de (org.). **História do marxismo no Brasil**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998, p. 275 – 304.

GULLAR, Ferreira. **Cultura Posta em Questão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

HERMANN, Jennifer. Reformas, Endividamento Externo e o “Milagre” Econômico, 2005, p. 69 – 92. In: GIAMBIAGI, Fábio; CASTRO, Lavinia; HERMANN, Jenifer. **Economia Brasileira Contemporânea (1945 – 2004)**. Rio de Janeiro: Elsevier Campus, 2005.

MICHALSKI, Yan. A longa noite da verdade. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18/03/1975.

NEIVA, Sara Mello. O Teatro Paulista do Estudante nas origens do nacional popular. São Paulo, 2016, Dissertação (Mestrado), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2016, 223 f.

PEIXOTO, Fernando. **Vianinha: teatro, televisão e política**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Brasil: radiografia de um modelo**. Petrópolis: Vozes, 1974.

SOUZA, Nilson Araújo. **Revolução Brasileira de Tiradentes a Tancredo**. São Paulo: Global, 1989.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Apresentação do Auto do Relatório**. In: PEIXOTO, Fernando. **Vianinha: teatro televisão e política**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Corpo a Corpo**, v. 15, 2007.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Do Arena ao CPC**. In: PEIXOTO Fernando. **Vianinha-teatro televisão e política**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **O meu corpo a corpo**. Revista da SBAT. Rio de Janeiro, 1972.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém**. In: Revista Civilização Brasileira Caderno Especial, número 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, set-nov. 1968.