

SERIA TRÁGICO SE NÃO FOSSE CÔMICO: O IMPACTO DO REGIME CIVIL MILITAR SOBRE A ESQUERDA BRASILEIRA EM “DURA LEX SED LEX NO CABELO SÓ GUMEX” (1967)

TRAGIC IF WAS NOT A COMEDY: THE IMPACT OF
CIVIL MILITARY REGIME ON THE LEFT IN BRAZILIAN
“DURA LEX SED LEX NO CABELO SÓ GUMEX” (1967)

Thaís Leão Vieira

Universidade Federal de Mato Grosso

Correspondência:

Endereço: Alamedas das Rosas, n. 141 - Condomínio Terra Nova

Bairro: Parque Sagrada Família - Cep: 78.735.003

Rondonópolis - MT

E-mail: thaisleaovieira@gmail.com

Resumo

O artigo analisa o humor em Oduvaldo Vianna Filho a partir da escolha do teatro de revista no pós-1964. Nessa peça encontra-se a maneira como Vianinha está vendo o período da ditadura civil militar no Brasil: diante da perplexidade produzida pelos acontecimentos ele retoma o teatro de revista, que por não obedecer a uma lógica clássica e linear exprimia os fatos caóticos de seu tempo.

Palavras-chave: Humor, Regime Civil Militar, Teatro.

Abstract

The article examines the humour in Oduvaldo Vianna Filho from the choice of revues in post-1964. In this play lies the way Vianinha are viewing the period of civil military dictatorship in Brazil: before perplexity produced by the events he takes over the theater magazine, for not obeying a classical linear logic and expressed the chaotic events of his time.

Keywords: : Humour, Civil Military Regime, Theater.

Basicamente acho que existe toda uma dinâmica na obra de Vianna: ela evolui de peça para peça, mas, na realidade o que ele conta é um problema só: a impossibilidade do indivíduo no sistema. Há uma fala na “Longa Noite” (que vai fechar meu espetáculo) que define muito bem tudo isso: “Eu sei o que era preciso, sei, mas não sei como conseguir”. Então, todas as peças que fiz do Vianna abordaram esse tema. “Dura Lex Sed Lex” – a mais fraca delas – é uma peça que também mostra essa impossibilidade do indivíduo perante a máquina: ele tinha ou que conchavar com o sistema ou, querendo lutar, lutaria, mas cairia – sempre. No “Allegro Desbum”, havia um tratamento bem mais farsesco de uma pessoa – um publicitário – revoltada contra as coisas que tinha que fazer¹.

— Gracindo Júnior

Quando se aproximou dos moinhos, cujas pás giravam tocadas pelo vento, esbravejou:

- Covardes! Não precisais fugir! Não há razão para medo! É um cavaleiro só que vos enfrenta... embora o mais terrível dos cavaleiros andantes!

— Dom Quixote na *Batalha dos moinhos de vento*²

Este artigo discute a peça de teatro de revista *Dura lex sed lex no cabelo só gumex* escrita por Oduvaldo Vianna Filho no período pós-1964. A partir do referido texto pretendemos mostrar a capacidade de atualização da dramaturgia de Vianinha que, sob o impacto do golpe civil militar, reformula temática e esteticamente sua obra, através do gênero comédia e da alusão a temas contemporâneos que se mostravam mais condizentes com o viés da resistência democrática.

Não é tarefa fácil estudar as obras cômicas de Vianinha, uma vez que se construiu no campo da história do teatro brasileiro, com raras e honrosas exceções, uma sacralização de suas obras dramáticas. Essa linha de interpretação se deveu, sobretudo, ao caráter dado por alguns trabalhos que, no momento de sua produção, não foram capazes de estabelecer uma relação de distanciamento com a documentação construída no campo da crítica teatral, responsável por construir uma memória histórica sobre a dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho que, sob o rótulo do teatro engajado,

1 MARINHO, Flavio. Entrevista a Gracindo Júnior. Uma peça de Vianinha encenada com todas as rubricas. *O Globo*. 25 de agosto de 1976.

2 CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. Tradução e Adaptação Orígenes Lessa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p. 26.

privilegiou seus textos de cunho dramático³. Nesse sentido, faz-se necessário aqui a partir da peça referida e das críticas a ela relacionadas, propor um confronto com essa memória que, além de rotular a obra de Vianinha, acaba por depreciar sua produção cômica.

O confronto entre essa memória e a peça se torna necessário à medida em que o próprio dramaturgo, em 1967, sai em defesa da comédia *Dura lex sed lex no cabelo só gumex*⁴. Em entrevista concedida à jornalista e crítica teatral Germana de Lamare, ele justifica sua opção pela comédia/revista naquele contexto.

Não é fácil responder por que escrever uma revista. Ela teve seu tempo, colagens de fatos como *Opinião*, por exemplo, em 1964. Hoje, que os acontecimentos já foram examinados, a perplexidade está justamente na interpretação de encadeamento dos fatos, logo talvez já seja tarde montar uma revista. De qualquer maneira sempre escrevi na boca do cofre, e não consigo pensar em nada que não possa ser urgente, atualíssimo e imediato, na boca do cofre. E de mais a mais querer uma maior apreensão da realidade, mais rica, densa e profunda, ou seja, uma obra de arte, não basta a vontade de fazê-la. Não tenho dúvidas de que uma obra genial pode atuar muito mais do que uma série de espetáculos normais, mas ninguém pode viver só atrás de obras geniais. Há que viver o processo lógico do movimento, o dia a dia, que é cansativo, estenuante e, sobretudo, miúdo e com isso elaborar toda uma criação, que espero bem, cresça a cada momento⁵.

Denis de Moraes revela algumas questões da relação de Vianinha com a comédia, em especial a revista, mas se pergunta, no que tange à *Dura lex*, por que uma revista? E responde com as palavras do dramaturgo: “O segredo da comunicação da revista

³ A arte teatral que incorpora elementos da estética da revista, da comédia de costumes, pode parecer matéria estranha ao conjunto da obra de Vianinha, interpretada à luz de um viés trágico que, no plano do discurso, construiu uma memória histórica pautada em uma obra-prima de caráter dramático, *Rasga coração*. Sobre as posições assumidas pelos agentes e críticos da obra de Vianinha, conferir o trabalho de Rosângela Patriota. A ênfase recai sobre uma perspectiva histórica em torno de certa mitificação da obra de arte. Patriota questiona os marcos evolutivos realizados pela crítica sobre a obra de Vianinha. Para a autora, os historiadores devem relativizar as análises hegemônicas que hierarquizaram essa dramaturgia e consideraram *Rasga coração* (1974) sua obra-prima: “Os historiadores não podem e não devem furtar-se à evidência de que uma das perspectivas de seus trabalhos é construir diálogos com agentes e documentos de luta. E, valendo-se desta premissa, é possível afirmar que tanto o dramaturgo quanto os que escreveram sobre ele, ou sobre seu trabalho, estão consciente ou inconscientemente, comprometidos com o texto produzido, isto é, há uma historicidade que propiciou a sua confecção”. PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 91.

⁴ Revista de Oduvaldo Vianna Filho, idealização e roteiro de Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa, Música de Dori Caymmi, Francis Hime e Sidney Waisman, direção de Gianni Ratto. Abaixo desses dados na contra capa a indicação: “primeiro espetáculo do TEATRO DO AUTOR BRASILEIRO”. Ao lado, a informação do nome da Revista (Revista do Teatro Mesbla) elaborada pela editora Jockey Diário LTDA. Diretor responsável: Dr. Domingos Pontes Vieira, coordenador geral: Pedro Petersen, departamento jurídico: Geraldo Matheus. Cf.: VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Dura lex sed lex no cabelo só gumex*. Revista do Teatro Mesbla. Rio de Janeiro: Editora Jockey Diário Ltda, s/d

⁵ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Entrevista a Germana de Lamare. *Dura Lex Sed Lex no cabelo só Gumex*. *Jornal Correio da Manhã*. Guanabara. 24 de dezembro de 1967, s/p.

[...] é que os atores e público aceitam uma regra do jogo: falar dos acontecimentos e não do encadeamento deles. (...) a superficialidade da crítica é intimamente compensada pela sua rapidez⁶.

A preocupação de Vianinha em explicar sua opção com certeza se fazia necessária, já que nem todos os críticos foram tão condescendentes com a peça *Dura lex*. O crítico paulista Yan Michalski, embora tenha considerado interessante a tentativa de reabilitação do teatro de revista, o aponta como gênero menor que carecia de correção quanto aos excessos e à vulgaridade.

A idéia que inspirou a Oduvaldo Vianna Filho a experiência de *Dura Lex Sed Lex, No Cabelo Só Gumex* – a reabilitação do teatro-revista, através da correção dos seus conhecidos excessos de vulgaridade e mau gosto – é válida e interessante. Poucos gêneros teatrais, ou talvez nenhum, atingiram até hoje no Rio a autêntica comunicação popular que caracterizou, durante muitas décadas, os espetáculos de revista. Este fato não deve ser esquecido e desprezado sob o simples pretexto de que se tratou sempre de um gênero artisticamente menor, e que hoje em dia se encontra num estado de irreversível decadência, esmagado que foi, por um lado, pela evolução do gosto do público e, por outro lado, pelo florescimento de determinados programas de televisão. Pelo contrário, creio que vale a pena tentar salvar esse potencial de popularidade, procurando canalizá-lo numa direção artística e intelectualmente defensável.⁷

Na sequencia, Michalski reafirma sua visão hierarquizada da revista, mesmo enaltecendo a capacidade do dramaturgo. Ele insinua que o sucesso do gênero estaria associado à vulgarização do gosto e ao riso fácil e alienante.

O êxito da experiência foi parcial e, na verdade, talvez mais relativo do que seria de se esperar. *Dura Lex* deixa a impressão de um produto híbrido, diluído e artificial, a tal ponto que parece legítimo indagar se a essência do êxito do gênero revista não está, afinal, indissoluvelmente ligada à sua vulgaridade e ao seu primarismo, não suportando, portanto, um tratamento forçosamente mais sofisticado e intelectualizado que um dramaturgo talentoso e inteligente como Oduvaldo Vianna Filho possa lhe dar.⁸

Patriota analisa *Dura Lex* no intuito de revelar a historicidade desse texto na obra de Vianinha e indica uma continuidade da luta do dramaturgo na resistência democrática, destacando a importância da reflexão naquele contexto.

6 MORAES, Denis de. *Vianinha: Cúmplice da Paixão*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991, p. 174.

7 MICHALSKI, Yan. Da Lei Áurea a Dura Lex. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07/01/1968.

8 Ibidem.

Vianinha ao justificar a peça, recuperou a importância do trabalho intelectual, tanto que no programa do espetáculo afirmou: “*a intelectualidade brasileira, como um todo, pode se orgulhar de ser um dos setores da população que mais contribuiu para tirar qualquer possibilidade de renda psicológica do movimento de abril de 64. Tudo pode ter caído – e toda a organização popular realmente foi desmantelada – menos a consciência social, maciça, compacta, contra a seqüência e o endereço político do movimento*”⁹.

Em 1967, após a experiência do Opinião, Vianinha se depara cada vez mais com a realidade de uma atuação cultural dentro das circunstâncias de mercado. A fruição da obra foi algo que sempre permeou o universo de preocupações do dramaturgo. A experiência do teatro de revista no Brasil do início do século XX revela para Vianinha uma adequação do teatro à necessidade da sociedade de massas e ele parte em busca de formas de comunicação ditas populares, como a revista.¹⁰

Na revista, os atores e público sabem-se levianos e tem imenso prazer nesta cumplicidade, todo mundo aceita as regras do jogo, ou seja falar dos fatos e não do encadeamento deles e sabe também que uma aproximação tão junta à realidade só permite a apreensão de aspectos isolados.¹¹

Vianinha aponta, nesse texto, para uma mudança significativa na estrutura do país. O golpe civil militar¹² de 1964, apesar de não ter surpreendido as esquerdas uma vez que havia sido denunciada sua preparação, deixou-as no mínimo perplexas diante da ausência de reação, seja do dispositivo militar de João Goulart, seja das forças atri-

9 PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 119.

10 A forma do teatro de revista é importante para a dramaturgia engajada, seja pela repercussão do acontecimento político e de outros temas do presente que a linguagem cênica promove e/ou pelo fato de conduzir a reflexão do espectador aos problemas dele, às questões de seu tempo. A estética da revista terá forte atuação sobre Erwin Piscator. Na obra *Teatro político*, ele se refere à experiência da *Revista Clamor Vermelho* (rrr: *Revue Roter Rummel*) e conclui: a revista político-proletária — como ele assim a denominou — se contrapõe à “forma dramática burguesa” por não ter unidade na ação; além disso, a estrutura própria de situações sobrepostas torna-a, segundo Piscator, ingênua na simplicidade das apresentações. (Piscator, Erwin. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 73.) “*La forma de la revista que lo atrae por su falta de un continuum narrativo, por su división en episodios, todos ellos significativos por sí mismos, por la falta de una tensión dramática unívoca, por su posibilidad de un coloquio directo con el público: pero también por sus posibilidades de “síntesis”, de rapidez expositiva*”. Cf.: *Os começos de Piscator* (mimeo), p. 67.

11 VIANNA FILHO, Oduvaldo. Entrevista a Germana de Lamare. Dura Lex Sed Lex no cabelo só Gumex. *Jornal Correio da Manhã*. Guanabara. 24 de dezembro de 1967, s/p.

12 “Durante muito tempo falou-se em golpe militar para se referir à deposição do governo institucional de João Goulart. Desde a publicação da tese de René Dreifuss, no início da década de 1980, os historiadores e cientistas políticos têm-se referido ao golpe como civil-militar, destacando a participação decisiva de setores civis na queda de Goulart e na violação da Constituição democrática de 1946”. Cf. 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.

buídas aos movimentos sociais progressistas no país. Afinal, o “clima” golpista estava presente no Brasil desde o início dos anos 1950, durante o governo democrático de Getúlio Vargas, com a tentativa de não dar posse aos candidatos eleitos Juscelino Kubitschek e João Goulart, agravando-se quando da renúncia de Jânio da Silva Quadros em 1961. A ausência, em 1964, da “frente pela legalidade” que garantiu a posse de Jango, pode ser uma explicação para a perplexidade da esquerda.

De uma hora para outra, o discurso progressista e revolucionário ficava emudecido pelo alarido conservador, pela voz da Ordem, da Moralidade, da Pátria, da Família, das tradições-mais-caras-ao-nosso-povo. Surpresa e perplexidade tomavam conta de intelectuais e militantes. Passava-se da euforia à dúvida, da ofensiva ao recuo.¹³

A rápida vitória do golpe militar gerou uma interpretação de surpresa da derrota¹⁴. Em meio à perplexidade e “desorientação”, um processo de construção de memória começou a se formar. Essa percepção de surpresa esteve presente em considerável parte da esquerda do período e notamos tal sentimento na fala de Vianinha. Era preciso encontrar uma forma (estética, não apenas política) que expressasse a perturbação daquele momento e que, ao mesmo tempo, possibilitasse interpretar os fatos. E Vianinha achou o caminho se apropriando de elementos da revista.

Sob outra perspectiva, a ideia de que antes de 1964 vivia-se em um apogeu dos movimentos sociais e a sensação de que a qualquer momento aquilo iria irromper e gerar o caldo da revolução transmitiram uma noção trágica, haja vista que os acontecimentos passavam da prosperidade para a adversidade¹⁵. Tal interpretação do período da ditadura militar tem similar na ação trágica. Mas o que Vianinha propunha era uma interpretação não afetada pelas características da tragédia. Simplesmente contar a história não bastava, tampouco apelar para a revista na forma como ela vinha sendo elaborada. O dramaturgo queria outra linguagem.

Nesse sentido, o fato é trágico na interpretação realizada pela esquerda sobre os eventos de 1964. O que deve ser percebido nessa concepção do fato é que o suposto período de prosperidade vivenciado pelos movimentos sociais no país e a adversidade não surgiram, portanto, como algo inesperado. Se a historiografia analisou durante muito tempo essa interpretação do golpe de 1964 como um acontecimento inesperado aproximando este fato à noção de tragédia, Vianinha queria encarar essa tragédia de frente e resignificá-la.

Assim, o modo de configurar uma imagem da ditadura foi o de um momento próspero que se irrompeu para um momento adverso como algo inesperado e impro-

13 BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa; GONÇALVES, Marcos. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 14.

14 REIS FILHO, Daniel Aarão. *A revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

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

vável. No que diz respeito a essa ideia de ruptura histórica, Paulo Sérgio Pinheiro¹⁶ analisa a ditadura militar no Brasil como situação de continuidade correspondente a uma longa história do autoritarismo no país, cujos antecedentes remontam ao passado colonial, império e primeira república.

A ideia é não encarar a ditadura militar como algo que aparece subitamente, haja vista a solidez de sua sustentação. Dessa feita, o argumento do autor é de que, havendo grande respaldo social estruturado em hábitos comportamentais, a ditadura militar surgia como um fantasma do passado, uma vez que os horrores e atrocidades do passado surgiam ali nas atitudes dos militares de forma naturalizada. Essa visão cria um antecedente para além da curta duração. Pinheiro se preocupa em ver na ditadura militar uma tradição e, ao fazer isto, retira a visão dos agentes como heróis trágicos. Ao retirar do fato seu caráter conjuntural imediato, Pinheiro o identifica no campo processual que se constitui de elementos que se transformam, variáveis. Essa visão inspira no campo cultural a desvendar a estrutura da tragédia presente no fato de 64. Uma formulação estética desta perspectiva remeteria aos elementos constitutivos de uma ação trágica, esta última vivendo o isolamento do herói e sua transição da "prosperidade para a adversidade". A noção presente em Vianinha remete a ação do herói ao homem comum, tendo de cumprir o seu destino a despeito das adversidades – e, em larga medida, transformada esta ação pelo caráter cômico impingido aos indivíduos e suas vivências em cena, nem sempre conseguindo realizar estas transformações assim como a Virgem Maria não consegue.

16 Coadunando com a perspectiva adotada por Jaime Ginzburg: “Na perspectiva dada pelos sociólogos mencionados – Pinheiro, Vieira, Dellasopa, Segatto – a resposta deve remeter à ideia de uma continuidade do autoritarismo entre nós, cujo eixo de sustentação se fundamenta no passado colonial e escravista. Como formação social, tornamos graus intoleráveis de violência elementos toleráveis e mesmo rotineiros. De algum modo, é necessário compreender, em termos de psicologia social, como esse paradoxo se mantém firme e resistente às tentativas de mudança”. Cf.: GINZBURG, Jaime. *Escritas da Tortura: Diálogos Latinoamericanos*, número 3, Universidad de Aarhus Aarhus, Latinoamericanistas, 2001, p. 131-146. Acesso em: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/html/162/16200306/16200306.html>

PINHEIRO, Paulo Sérgio. Autoritarismo e transição. *Revista USP*. São Paulo: USP, 1991. n.9. 18.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. *Escritos indignados*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. Tortura sempre. In: VÁRIOS. *Democracia x Violência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

RIBEIRO, Renato Janine. A dor e a injustiça. In: COSTA, Jurandir Freire. *Razões públicas, emoções privadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999

SEGATTO, Jose Antonio. Cidadania e ficção. In: VÁRIOS. *Sociedade e literatura no Brasil*. São Paulo: UNESP, 1999.

VIEIRA, Oscar Vilhena. Sociedade x Estado. *Revista USP*. São Paulo: USP, 1991. DELLASOPPA, Emílio. Reflexões sobre a violência, autoridade e autoritarismo. *Revista USP*. São Paulo: USP, 1991. n.9.

Estrutura de enredo em *Dura lex sed lex no cabelo só gumex*: a Virgem Maria nos moinhos de vento

Escrita por Vianinha em 1967, *Dura lex sed lex no cabelo só gumex*¹⁷ retrata os impasses da Virgem Maria que aceita a proposta de Deus para vir à América Latina resolver os problemas do Brasil. *Dura lex* é uma revista de enredo, uma vez que tem um fio condutor específico e origina quadros episódicos a partir dele. É composta por dois atos e oito quadros que delimitam o local e o tema que será tratado em questão. São apresentadas oito músicas no primeiro ato e doze no segundo ato, compostas por Francis Hime, Dori Caymmi e Sidney Waismann¹⁸. Em *Dura lex* a questão que faz com que a Virgem Maria venha à América Latina é indicada no prólogo, onde todas as personagens são apresentadas¹⁹. O conteúdo do prólogo é a revelação das mazelas da América Latina e dos clamores aos céus por ajuda. Para atender aos pedidos, Deus (o Altíssimo) envia à Terra uma representante:

Ave Maria

Ave Maria olhai por nós
 Todo rosto o mesmo rosto
 A mesma falta de destino
 Todo rosto o mesmo rosto
 Chuva, noite, sol a pino
 Todo rosto o mesmo rosto
 Igual como batida de sino
 Ave Maria, Ave Maria
 Escutai nossa gente
 Vira mês, vira ano, vira tempo
 Vira noite, vira dia
 Não sabemos mais
 Continuar nossa alegria
 Chuva, noite, sol a pino

17 VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Dura lex sed lex no cabelo só gumex*. Revista do Teatro Mesbla. Rio de Janeiro: Editora Jockey Diário Ltda, s/d.

18 “1ª Parte: Ave-Maria – Francis Hime; Chegou-Chegou – Dori Caymmi e Sidney Waismann; Somos Todos Desempregados – Francis Hime; Desafio – Dori Caymmi; Apresentação do Quadro da Classe Média – Francis Hime; Porteiro, Abre a Torneira, mas isso vai acabar, A Feira, A Canção do Dinheiro, Canção do Ônibus – Dori Caymmi; É com o pé, é com a mão, Ministério, Comercial – Sidney Waismann; Encerramento da Primeira Parte – Dori Caymmi.” “2ª Parte: Defende a tua Pátria – Francis Hime; Pelo Mundo, pelo Mundo – Sidney Waismann; Ai que Saudade – Francis Hime; Vote na Dona Isabel – Francis Hime; Não vim trazer a paz, mas a espada – Sidney Waismann; Abaixo a Princesa Isabel – Francis Hime; É cravo com canela – Francis Hime; Ai não sou feliz – Francis Hime; Meu pai, meu pai – Dori Caymmi; Já perdi dez vezes – Sidney Waismann; Aqui termina esta revista – Dori Caymmi; Não chora não que tem mais – Francis Hime”. Cf.: VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Dura Lex Sed Lex no Cabelo Só Gumex*. Revista do Teatro Mesbla. Rio de Janeiro: Editora Jockey Diário Ltda, s/d.

19 “No prólogo se acionava o motor que conduziria o fio condutor. Era comum que a motivação dessa mirada em perspectiva fosse gerada pela presença em cena de um personagem estranho à própria cidade. Era de tradição tipicamente francesa, por exemplo, encontrar no prólogo deuses do Olimpo prestes a transfigurarem-se temporariamente para umas andanças entre mortais cidadãos. Cf.: MENCARELLI, Fernando Antonio. *A cena aberta*. A absolvição de um Bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas: Ed. da Unicamp, 1999, p. 168.

Todo rosto o mesmo rosto
 Ave Maria
 Ave Maria,
 rogamos por nós:
 Nos dê uma terra mansa
 Ou levai pra sempre
 Nossa maldita esperança
 Ave Maria²⁰

A canção situa num tom preciso: “olhai por nós” e, por piedade, o Altíssimo, representado pela Voz, envia a Virgem Maria. Ela, sem saber como faz para chegar à América Latina, recebe a ajuda da Voz:

A VOZ – Está vendo aquele Posto Esso lá embaixo nos Estados Unidos?
 MARIA – Estou
 A VOZ – Vai de Posto Esso em Posto Esso que você chega lá.²¹

A piada sobre a influência norte-americana na América Latina é apresentada em vários momentos na peça. Elemento básico da estrutura das revistas brasileiras, o prólogo, de acordo com Neide Veneziano, transforma-se no fio condutor para a apresentação de toda a companhia²². Na indicação da rubrica em *Dura lex* entra no palco toda a companhia: “Chacrinha, Tiradentes, Generais, Loucos, uma Escola de Samba, uma Dupla Caipira, Estandartes, Alegorias, Cristo Redentor com as Mãos na Cabeça, uma Estátua eqüestre com o soldado montado ao contrário”²³.

Ao final da apresentação musical do grupo há um longo silêncio e aparece Maria em um diálogo que anuncia o primeiro quadro, quando é dito o título da peça:

MARIA – Muito estranho. Strangers in the night... Eles variam da alegria extrema à mais profunda depressão. Reações infantis. Muito inconseqüentes.
 A VOZ – Não, Maria, não Inha. É a esperança que os faz assim. Ando pensando muito em incluir a esperança entre os pecados.
 MARIA – Não respeitam nada, nada. Sabe o que dizem? Dura Lex, sed Lex... no cabelo só Gumex...
 A VOZ – Gumex...? (*Tempo*) Será que é bom... Evita queda de cabelo...?²⁴

20 VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Dura lex sed lex no cabelo só gumex*, op. cit., p. 8-9.

21 Idem, p. 10.

22 VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, SP: Pontes: Editora da Unicamp, 1991, p. 94.

23 VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Dura lex sed lex no cabelo só gumex*, op. cit., p. 10.

24 Idem, p. 14.

De acordo com Vianinha, o título “maluco” da peça é dado por uma frase que ouviu a vida toda²⁵: “o *non-sense* do título vai da mania de se decidir as coisas de formas absurdas. É o surrealismo deste país”²⁶. Há, portanto, uma relação direta entre a percepção do dramaturgo da realidade do país no contexto do pós-1964 e o jogo construído na revista. O retorno da Virgem Maria é uma solução identificada com o campo do fantástico, do *non-sense*: “minha intenção nesta revista [...] é tentar captar, em diversos aspectos, o abafamento de todo o potencial, de todo o cemitério de ações que é este país”²⁷.

O primeiro quadro se dedica ao *lumpen* proletariado e o local da ação é uma “agência de empregos” situada na Praça dos Estrepado, no interior da qual o Agente oferece empregos diversificados, como o de marginal “barra pesada” e “barra leve”, “assalto de patota” ou avulso, em quadrilha, acagüete de polícia, de aluguel de filhos, galã na rua, amiguinho de bicha velha, relações pública de bordel. Maria considera essa situação uma humilhação inaceitável e faz uma reivindicação para que isso acabe:

MARIA – Não me deixe, meu pai, implorou Cristo muito aflito no horto da Oliveira, quero aqui proceder de igual maneira diante do argumento bem lançado – mas garanto pior que o desgraçado é quem faz da desgraça sua feira.

[...]

VOZES – Explorador! Reacionário! Menchevique! Você nunca perguntou qual era a minha vocação! – Só dão vez prá quem tem mais de um metro e sessenta! – A posteridade me fará justiça! – Eu queria ser ventríloquo, entendeu? Ventríloquo! – Estou nesta situação porque nunca fui de bajular ninguém!

AGENTE – Ambiciosos! Inconformados. Angrymen. Revisionistas... trinta e oito sentando o rabo nessa cadeira... você prá lá, você em tal lugar... ajeitando o povo... agora me aparece uma Sandra Cavalcanti qualquer e... (*Vai Saindo*) não tem mais agência... se virem... se virem... vou viver de renda...

LUMPEN – Seu Ramirinho, a gente não quis magoar o senhor. Eu lhe garanto – é científico – qualquer libertação repentina da libido abafada dá nesse cu de boi.²⁸

A voz fala para Maria que é melhor ela se retirar, mas ela é pega pela polícia e vai presa:

25 A propaganda divulgada nos bondes do fixador de cabelo Gumex, utilizado para esculpir os cabelos masculinos, utilizou um dos bordões mais conhecidos da publicidade: *Dura Lex Sed Lex no Cabelo só Gumex*. Cf.: VIEIRA, Lula. *Incomodada ficava a sua avó: anúncios que marcaram época e curiosidades da propaganda*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

26 VIANNA FILHO, Oduvaldo. Entrevista a Germana de Lamare. *Jornal Correio da Manhã*. Guanabara 24 de dezembro de 1967.

27 Ibidem.

28 VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Dura lex sed lex no cabelo só gumex*, op. cit., p. 20-21.

LOCUTOR – (*Em Play Back*) E atenção, bafafá em Niterói. Presa e autuada em flagrante pernicioso piranha que bagunçava o coreto na Praça dos estrepados, incentivando a massa. A perigosa piranha, cheia de bola na cuca, dizendo-se enviada do céu, desmandava-se em impérios contra a lei e a natureza humana.²⁹

O segundo quadro é ambientado na delegacia, onde Maria, motivada pelo sentimento de que o que está se passando ali é uma injustiça e reprovando a maneira como o Comissário trata os sujeitos que ali chegam, questiona a Voz, que decide intervir, fazendo com Maria uma aposta de que ela não conseguiria fazer melhor do que o Comissário:

MARIA – (*Falando com o céu*) Você viu o Comissário? Que coisa desumana. Frio.

A VOZ – Frio é o salário dele. Uns duzentos por mês. O resto é assim – se virando.

MARIA – Olha que eu tenho mania de perdoar todo mundo mas você é demais.

A VOZ – Você acha que fazia melhor?

MARIA – Claro, né?

A VOZ – Estou apostando. Quer valer uma Brahma?

MARIA – está valendo.

A VOZ – Casco escuro.³⁰

Durante a estada de Maria na delegacia como Comissária, ela recebe um telefonema de uma mulher que está sendo assaltada. Ao tentar enviar uma radiopatrulha para realizar a prisão, Maria se depara com as condições objetivas da delegacia e do sistema. A primeira radiopatrulha está sem gasolina, a outra não tem recursos para colocar combustível e a terceira está com a pintura errada. A cena é marcada por uma confusão que acontece numa situação paralela. Enquanto Maria tenta arrumar uma radiopatrulha para a mulher que está sendo assaltada, uma Velhinha surge solicitando uma radiopatrulha para que a levasse em casa, assustada que está, pois tem medo de assombração. A crítica à estrutura do sistema, aos aspectos alarmantes dos males da segurança, é confrontada pela personagem da Velhinha, que é tratada com indiferença por Maria. É apresentada uma dupla armadilha à Maria: entre a mulher e a Velhinha, ela não consegue resolver nenhum dos problemas. A visão cômica aparece no jogo de idéias entre a personagem vinda do céu e a Velhinha:

MARIA – Entende, minha senhora, não existe assombração e não tem radiopatrulha.

VELHINHA – Vou nos jornais reclamar. A senhora pode não ver assombração mas eu vejo. Problema meu.³¹

29 Idem, p. 21.

30 Idem, p. 26.

31 VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Dura lex sed lex no cabelo só gumex*, op. cit., p. 31.

A Voz relembra a aposta e a dívida de Maria, que lhe deve uma Brahma. Daí em diante os demais quadros servirão para confirmar a impossibilidade de Maria de agir.

O vínculo da revista com a atualidade: O boom da Jovem Guarda e o fim das eleições diretas

O vínculo ativo com temas da atualidade deu à revista um “compromisso com a realidade social, de comentar os fatos presentes”³². No quarto quadro, ao final do primeiro ato, anterior à cena do *strip-tease*³³, Maria aparece como uma vendedora de imóveis tentando vender um apartamento para Velhinho. Como o texto revisteiro exige atualidade, dá-se a conhecer a discussão sobre a Jovem Guarda:

MARIA – Mas o senhor quer mesmo mudar?

VELHINHO – Quero.

MARIA – Mas o senhor compreende, nem todos os apartamentos estão vendidos. O seu nome figura na lista dos moradores que interessam muito à nossa imobiliária. O senhor não está satisfeito por quê?

VELHINHO – Porque no apartamento do lado tem um conjunto de iê-iê-iê que toca o dia todo.

MARIA – O senhor se muda para o décimo andar.

VELHINHO – No décimo andar também tem um conjunto de iê-iê-iê.

MARIA – Tem um apartamento vago ainda no décimo sexto.

VELHINHO – Tem um conjunto de iê-iê-iê também.

MARIA – Bem... olhe... no primeiro andar... ao lado mora um casal... é ótimo.

VELHINHO – Primeiro andar?... não, a sala é muito pequena...

MARIA – É só um pouco menor.

VELHINHO – É, mas não dá espaço prá ensaiar o meu conjunto de iê-iê.³⁴

A sátira à Jovem Guarda, de acordo com Marcos Napolitano, foi compartilhada por vários artistas e intelectuais. “No começo de 1966, os músicos e aficionados pela MPB se deram conta do ‘fenômeno Roberto Carlos’”³⁵. Segundo Napolitano, instalou-se nesse período uma série de impasses que tiveram como eixo as contradições e os limites da realização do nacional-popular dentro da indústria cultural. O es-

32 VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, SP: Pontes: Editora da Unicamp, 1991, p. 165.

33 De acordo com Neyde Veneziano os números de strip-tease foram popularizados na revista a partir da década de 1960. Cf.: VENEZIANO, Neyde. *De Penas Para o Ar: Teatro de Revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p. 277.

34 VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Dura lex sed lex no cabelo só gumex*, op. cit., p. 50-51.

35 Napolitano, Marcos. “Seguindo a canção”: *engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2001, p. 95.

paço inicial dado à Jovem Guarda na televisão foi associado ao conservadorismo do regime e esse “movimento” era relacionado aos efeitos de “entreguismo” cultural e “alienação” política no seio da juventude e, nesse sentido, a ponta de lança dos militares na guerrilha cultural que o país parecia vivenciar³⁶. Essa tese que via na Jovem Guarda uma manipulação do sistema ideológico vigente deve, para Napolitano, ser analisada com cuidado, sem, no entanto, desconsiderar os embates e lutas por espaço dos próprios agentes envolvidos no processo. A explosão da Jovem Guarda associada à perspectiva de alienação é aludida em *Dura lex...*

UM – Ai, não sou feliz, iê-iê-iê
 Não levo a vida como quis iê-iê-iê
 De meu mesmo iê-iê-iê
 Só tenho boca, dois olhos e um nariz iê-iê-iê
 Onde está a alegria? iê-iê-iê
 (*A música diminui. Todos continuam se movimentando*)
 Esperança não tenho, não
 Que esperança não é só esperar, iê
 Saudade, não tenho não
 Que quando aqui cheguei
 Tudo já estava no mesmo mesmo mesmo lugar
 E amores não tenho, não
 Que não sei onde vou chegar
 De meu mesmo
 Só tenho boca dois olhos e um nariz iê, iê
 E essa vontade de cantar iê-iê-iê.³⁷

O sucesso popular indicado pelo Velhinho, que também quer um espaço para seu grupo de iê-iê-iê, é vinculado a uma imagem de ausência de perspectiva. Na canção está tudo da forma como não deveria estar, mas continua-se cantando iê-iê-iê. A idéia de alienação — presente na frase “esperança eu não tenho...eu não sei onde chegar... iê” —diante dos problemas enfrentados foi vista como a antítese do engajamento.

A jovem guarda tinha sua qualidade questionada e suas “intenções” colocadas em xeque pelos artistas e intelectuais de esquerda. [...] A incorporação, ainda que tímida, de timbres eletrônicos nos arranjos, à base de teclados e guitarras, também não era bem-vista, pois a MPB deveria se manter fiel ao violão e aos instrumentos de percussão ligados ao samba e outros gêneros “autênticos”. [...]As percepções dos artistas e intelectuais ligados à MPB, em meados de 1966, apontavam para um novo impasse. O sucesso popular de Roberto Carlos e outros cantores “jovens” obrigou os artistas engajados a debater as contradições da música como produto industrial e cultural. A configuração definitiva deste impasse só viria mais tarde, com a febre televisiva dos

36 Idem.

37 VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Dura lex sed lex no cabelo só gumex*, op. cit., p. 83.

festivais, que coincidiram com acirramento dos impasses político-institucionais do regime militar e das estratégias políticas da esquerda. Antes disso, do início de 1966 até a realização do *II Festival de Música Popular Brasileira*, em outubro daquele ano, um novo debate surgia. Um debate mais agressivo e radicalizado do que os anteriores: *MPB* versus *Jovem Guarda*.³⁸

O sexto e sétimo quadros tratam das eleições e da política. Como ponto de partida tem-se a apresentação de um tempo em que não há mais eleições, marcado pela saudade:

SLIDE 1 – Maria atendendo a súplica
dos autores desta peça
resolveu se tornar a
Presidente da República

SLIDE 2 – Assim o sexto capítulo
Ah! Será sobre eleições
Uma eleição de verdade
pode matar a saudade.³⁹

CORO – Ai que saudade, saudade
do partido alto, batido no chão
de avenida larga, de terno branco
de Cinelândia em dia de discussão
saudade, saudade
do povo da rua
a sorte que é minha
a sorte que é tua
e tudo se enlaça
e tudo se abraça
o povo na praça
a sorte que é tua
saudade, saudade
é o povo, amigo
trocando receio
trocando perigo
saudade saudade
saudade saudade
do claro do dia
começo do dia
janela aberta
pois é meio dia

38 Napolitano, Marcos. “*Seguindo a canção*”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). Op. Cit., p. 97. “No dia 18 de julho de 1967, a “passeata” pela MPB, “contra as guitarras elétricas”, saiu do Largo São Francisco, no Centro de São Paulo e seguiu até o “templo da bossa”, o Teatro Paramount. Tendo à frente Elis Regina, Gilberto Gil, Jair Rodrigues, Edu Lobo, o conjunto MPB-4, a passeata na verdade visava promover o lançamento do novo programa da TV Record, *Noite de MPB*, que deveria suceder *O Fim*. Porém, a passeata acabou sendo vista como uma manifestação ideológica contra o Iê-iê-iê” Cf.: Ibidem, p. 168.

39 VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Dura lex sed lex no cabelo só gumex*, op. cit., p. 66.

e nenhum escuro
 o povo na praça
 marcando o futuro
 e tudo se enlaça
 e tudo se abraça
 no claro do dia
 saudade saudade
 saudade saudade
 saudade saudade⁴⁰

Em nome da mencionada saudade, realiza-se na peça uma eleição “de verdade”. Em outubro de 1965 a publicação do Ato Institucional nº 2 (AI-2) dissolvera os partidos e criara o bipartidarismo: a Aliança Renovadora Nacional (Arena) e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB). Esse ato representou, de acordo com Adriano Codato, uma consumação dos expurgos políticos que ocorrem entre 1966 e 1967 a partir da publicação do AI-2 e gerou o impacto do AI-3, de fevereiro de 1966, que fixou o calendário eleitoral, eliminou as eleições diretas para governadores e regimentou a nomeação dos prefeitos das capitais⁴¹:

O Ato Institucional n. 2 (de outubro de 1965) marca uma inflexão: suprime os partidos populistas (Art. 18)¹⁷ e determina que todas as eleições presidenciais serão, a partir de então, indiretas (Art. 9.o). O Ato 3 (Art. 1.o) estipula, em fevereiro de 1966, em nome dos “superiores objetivos da Revolução”, o mesmo regime eleitoral para os governadores e a nomeação dos prefeitos das capitais pelos últimos (Art. 4.o) As duas decisões consideravam a “necessidade de preservar a tranquilidade e a harmonia política e social do país” (Ato 3, Preâmbulo) e estavam motivadas muito mais pela visão propriamente militar do processo político do que pelos princípios liberal-democráticos dos setores civis da coalizão golpista.⁴²

Enquanto Maria revela em seu discurso que “não veio trazer a paz, mas a guerra”, o coro continua cantando o tema da saudade. Baseado no princípio da diversidade, o coro diz ter saudade “de comício, briga boa e algazarra, do vai mas não vai do PSD”. A imagem do Partido Social Democrático satirizada a partir da tendência à construir alianças é feita por meio da paródia do discurso do PSD:

O DO PSD – Bem, o PSD vê como bons olhos a candidatura Virgem Maria. Sem dúvida é uma senhora, perdão, senhorita, que já prestou

40 Idem, p. 67.

41 SORJ, Bernardo; ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de (Orgs.). *Sociedade e política no Brasil pós-64*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983; FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Revista Brasileira de História*, vol. 24, nº 47. São Paulo, 2004; GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

42 CODATO, Adriano N. O golpe de 1964 e o regime de 1968: Aspectos conjunturais e variáveis históricas. *História: Questões & Debates*, ano 21, n.40, Editora UFPR: Curitiba, 2004, p. 19-20.

importantes serviços à humanidade, posso citar entre outros, o fato dela ser mãe de Deus. Mas isso não desmerece a candidatura do Brigadeiro, que é o pai da FAB. Deus e a FAB são duas coisas do céu que o PSD respeita e aplaude.⁴³

Nota-se que a associação de Deus à Força Aérea Brasileira é utilizada para ressaltar a importância da candidatura do Brigadeiro. A comparação da Força Aérea a Deus é um recurso hiperbólico que gera o riso pelo efeito de sair dos limites do real. Na entrevista das atrizes com Maria, um diálogo descabido sobre a vida da virgem Maria revela um discurso sem sentido. O diálogo “disfuncional” apresenta uma linguagem ligada ao fantástico:

ATRIZ 1 – Que emoção sentiu ao ver seu filho crucificado?

MARIA – Eu comecei a chorar. Ele disse: Não chore, mãe, em verdade ainda não viste a câmara de gás.

ATRIZ 2 – É verdade que era ele quem fazia os milagres mas que os scripts eram de sua autoria?

MARIA – Não. Os scripts eram dele e Pedro, tradução de Millôr Fernandes.

ATRIZ 3 – E o milagre da multiplicação dos pães?

MARIA – Não é absolutamente verdade que tenha sido feito com a colaboração das Casas da Banha como estão dizendo.

ATRIZ 4 – E a respeito de sua virgindade?

MARIA – E a respeito da sua?

ATRIZ 5 – E a Madalena? Era só amizade mesmo?⁴⁴

O diálogo quebra as bases lógicas do discurso do real, um dos procedimentos utilizados na narrativa para dissipar a atmosfera de respeitabilidade dada pela entrevista. A solenidade da entrevista é subvertida pelo absurdo da atitude mecanizada das atrizes ao fazer perguntas que fariam para obter informações de qualquer outra pessoa. A transposição da própria linguagem do campo do real para o do fantástico é que gera a comicidade. Por fim, para fazer o planejamento do governo, Maria convoca os ministros para uma reunião, da qual se espera um tipo de funcionamento determinado:

MARIA – Muito bem, senhores ministros. Vamos fazer nosso planejamento de governo. Para a agricultura, senhor Ministro da Fazenda, qual a verba que podemos aplicar?

MINISTRO – Nenhum tostão.

MARIA – Pois não. E para a pasta da Saúde?

MINISTRO – Nenhum tostão.

MARIA – Pois não. No setor de energia, senhor Ministro?

MINISTRO – Nenhum tostão.

MARIA – Ótimo. Na Educação?

MINISTRO – Nenhum tostão.

43 VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Dura lex sed lex no cabelo só gumex*, op. cit., p. 69.

44 Idem, p. 70.

MARIA – Muito bem. Então está tudo planejado. Alguém quer usar a palavra? Está encerrada a reunião. Muito obrigada.⁴⁵

A sátira política presente nessa reunião é reforçada pelo ritmo leve e uma alusão ao cenário político. O riso provocado pelo ridículo remete a tudo que dá contraste a uma ordem estabelecida, “uma particularidade ou estranheza que distingue uma pessoa do meio que a circunda”⁴⁶. O risível, nesse caso, é dado pelo ridículo da hipocrisia e incompetência dos políticos. A estrutura da repetição da trajetória de Maria por toda a revista gera a noção de impotência, do abafamento do campo de lutas no contexto ditatorial, daí a imagem construída por Vianinha do “cemitério de ações”. A estrutura cômica da repetição se realiza com Maria (A) que tenta fazer algo e encontra um impedimento de “B”, que se resigna. No entanto, o riso provocado por Maria é quixotesco, afastando-a do cômico da caricatura e da sátira feita aos norte-americanos, aos políticos e ao iê-iê-iê.

Maria é cômica, faz rir, mas a comicidade não é a voltada para o outro, como é a da zombaria da caricatura; o cômico é traduzido pelo absurdo dos descaminhos que Maria encontra e dos empecilhos ao longo da peça. Maria é a alegoria da classe média que inevitavelmente ri de si mesma. O texto⁴⁷ de Vianinha está marcado pelo período da ditadura militar não apenas pela censura. Se, por um lado, no período anterior ao golpe, Vianna Filho tinha como foco o tema da revolução democrática, após o golpe civil-militar ele continua a pensar essas questões, mas de forma mais ampla. Em outros termos, o capitalismo continua a ser o tema central de seu combate e a questão de como se movimentar nesse sistema condicionado. Assim, o tema do capitalismo e seu aprofundamento no campo cultural no Brasil com a cultura de massas perpassa toda a obra do dramaturgo, mesmo que com nuances identificadas pela temporalidade de sua atuação. Em 1967, com *Dura Lex*, Vianinha conseguiu relacionar a luta da Virgem Maria à causa dos intelectuais e artistas que, como Dom Quixote, lutam contra os moinhos de vento.

A ideia de Vianinha é mais engajada na transformação social e política do que nunca, pois, para o dramaturgo, apesar da clara opção pela resistência democrática posterior ao golpe, vivendo-se, portanto, uma estrutura diferenciada (marcada pela conjuntura de exceção), mas combinada (capitalismo e como se movimentar dentro dele), ele percebeu que nos elementos de sátira e composição críticas do passado poderia estar a chave para se falar diretamente no período ditatorial. É importante considerar isso, haja vista a relevância que para Vianinha tem o fato de seus textos serem encenados, ainda que para isso ele precise buscar novas formas. Usa então a forma da

45 Idem, p. 75-76.

46 PROPP, Vladimir. *Op. Cit.*, p. 59.

47 Durante o período da ditadura militar no Brasil deve-se levar em conta que não se fez produção cultural sem considerar a censura, a própria protagonista de *Dura Lex Sed Lex* Maria teve de ser trocada em cena pela Princesa Isabel. Cf.: MORAES, Dênis de. *Op. Cit.*, 245.

revista para evidenciar a perplexidade diante dos acontecimentos que se encadearam com o golpe civil-militar.

Do ponto de vista do enredo fica-se com a ideia de que Vianinha, a partir de *Dura Lex*, quer revelar que a partir do desajustamento das ideias se pode perceber a tragédia vivida na América Latina:

A VOZ – A mensagem da peça – vejamos. Você está nessa fossa porque não resolveu os problemas que parecem tão simples de resolver, não é? Mas é sempre simples para quem não está no fogo. Andar é simples, não é? Mas pra aquele cara que não sabia andar é a coisa mais complicada do mundo. É isso, minha santa. Tu chegou há duas semanas, deu uma espiada, e queria resolver tudo... porque parece simples? Calma. Eu disse calma... Tá certo, na América Latina eu escrevi certo por linhas tortas demais... fiz ela por último, já estava meio grogue... mas calma... Nada de desespero, não. Você já fez coisa a bessa. Aprendeu! Vai, vamos terminar essa revista animada... é revista, não é Antonionni, não... Vamos lá... Vou botar o maior partido alto...⁴⁸

Os elementos aglutinadores no cômico, compreendidos a partir de personagens excludentes e excluídas em *Dura lex sed lex*, revelam um quadro desordenado — a (des)ordem social na América Latina — na forma de denúncia de tal situação. Configura-se, assim, um grupo de excluídos que busca se manter nesse meio social e de agentes da ordem (o agente, Maria) vivendo em um círculo vicioso das forças sociais em jogo. Maria tenta se livrar disso, mas cai no esquema.

É importante mencionar que a forma como Vianinha descreve esse aspecto demonstra uma afinidade da produção da revista ao período da ditadura militar⁴⁹. *Dura lex sed lex* deve ser pensada como colocação da discussão de uma ordem social remetendo diretamente à exclusão da/na América Latina. A ordem social no período da ditadura é evidenciada sem encadeamento; daí a forma ter relação direta com o contexto, uma vez que a composição da cena carrega uma ideia de que as coisas não estão encadeadas, não estão na sua “ordem natural”. Nesse sentido, a forma da revista servia para revelar uma das características que Vianinha via no pós-golpe: a impotência do indivíduo diante do desajustamento do regime.

As intenções de Vianinha ao vincular teatro e política, bem como toda sua trajetória de militância, compreende sua necessidade em intervir no seu tempo. Assim, a análise da historicidade das suas peças cômicas revela que elas são diferentes, que possuem elementos de comicidade ora ligadas à tradição clássica, ora se distan-

48 VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Dura lex sed lex no cabelo só gumex*, Op. cit., p. 95.

49 Nesse aspecto, é importante mencionar a análise de Sírely Cristina Oliveira para quem no período da ditadura militar não há como na maioria das interpretações sobre o teatro de revista uma decadência do gênero musical, ao contrário, há um reavivamento deste gênero marcado para a autora pelo engajamento. Cf.: OLIVEIRA, Sírely Cristina. *O Encontro do Teatro Musical com a Arte Engajada de Esquerda: em Cena, o Show Opinião (1964)*. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal de Uberlândia. 2011.

ciando dela, e respondem a questões presentes em cada momento da produção. Dessa feita, a produção dramaturgicamente cômica de Vianinha, que no conjunto podemos considerar grande, revela a importância do riso, da forma cômica, para expressar sua visão da realidade.

Assim, no contexto de sua obra podemos aferir que a comicidade, não apenas tematicamente, revela a maneira como vê a realidade que o cerca, sobretudo a partir das escolhas da revista e da comédia de costumes no pós-1964 – o conteúdo, assim, torna-se forma. Nessas peças encontra-se a maneira como Vianinha está vendo o período da ditadura civil militar. É diante da perplexidade produzida pelos acontecimentos que ele retoma o teatro de revista, que por não obedecer a uma lógica clássica e linear exprime os fatos caóticos de seu tempo. Assim, a opção pelo cômico tem um nexo histórico: a situação encaminhada a partir do golpe e as contradições advindas dele são apreendidas por Vianinha por meio do humor. Analisar a dramaturgia de Vianinha, nas condições sócio-históricas em que se formam e a que dão forma, revela que a seleção do cômico neste autor evidencia a apreensão da realidade por meio da linguagem.

Ao retornar às experiências de nosso passado cênico, pela herança dramaturgicamente do teatro de revista, Vianinha percebe a força política da crítica social característica desta forma. Assim, consideramos que a díade arte e política não pode ser, em Vianinha, perdida da concepção do dialogismo. É retomando as experiências cômicas que encontra o lugar de sua obra, a partir do engajamento. Tendo tamanha importância na sua dramaturgia não se pode negligenciar o teatro de revista e costumes do início do século XX para o teatro engajado em Vianinha. Considerando alguns trabalhos que se valeram da discussão do teatro engajado no século XX, reportando-nos à experiência do CPC da UNE, ressaltamos que as interpretações têm olvidado o fato de que o teatro de revista e de costumes não é apenas um elemento nodal na obra de alguns desses dramaturgos, a exemplo de Vianinha, como também a experiência do teatro de cunho “nacional” a qual eles recorrem. A ideia de trabalhar com o humor em Vianinha revela um tipo composicional de dialogismo entre a dramaturgia engajada e o teatro cômico do início do século XX.

De acordo com Adriano de Assis Ferreira, dizer que o teatro moderno no Brasil foi construído na década de 1940 revela uma interpretação para a qual os grupos ligados ao amadorismo que se profissionalizaram nessa década foram considerados de vanguarda associada a uma ideia de qualidade artística.

Um dos grandes motes dessa historiografia é a reconstrução do processo que denomina de modernização do teatro brasileiro, fazendo-a decorrer de um contínuo cujo ponto de partida é o surgimento dos grupos amadores e cujo nascimento deriva da profissionalização desses grupos, sem qualquer interferência ou participação do teatro ligeiro, que morreria.

Já no início de 1940, ainda simultaneamente ao processo de consolidação dos grupos amadores, Álvaro Lins constata que começam a

contar com um público: “o pequeno público literário de que dispõem os romancistas e os poetas”, produzindo um teatro com preocupações artísticas. Trata-se de “pioneiros”, que empreendem a “difícil passagem do velho para o novo”, na visão de Décio de Almeida Prado.

Em momento algum, contudo, é dado o devido destaque à circunstância de que os grupos amadores que constituem, inegavelmente, um novo modo de produção teatral, são subvencionados pelo Serviço Nacional de Teatro. Mais do que isso: a formação de novos segmentos de público para o teatro e o incentivo a grupos amadores dos mais diversos gêneros (grupos de moças, de estudantes secundários, de universitários...) fazem parte de uma política sistemática de atuação do órgão estatal. Mas esse fato parece irrelevante para os historiadores, interessados em ressaltar o caráter pioneiro dos jovens.

Esse pioneirismo transforma-se num ciclo idêntico ao dos principais centros teatrais do mundo: a existência de um teatro excessivamente comercial leva à formação de grupos de vanguarda à sua margem que, por sua vez, contribuem para o estabelecimento de um público jovem que prevalece, levando ao surgimento de um novo profissionalismo, em bases diversas⁵⁰.

A posição que Ferreira ressalta da crítica que coloca o grupo de jovens ligado a um pioneirismo que se contraporia a um suposto teatro comercial é muito próxima à de algumas interpretações que fazem a releitura sobre os cepecistas, para quem, numa tentativa de positivação da arte engajada, quando muito fazem referência a elementos da revista no teatro do CPC, creditando ao teatro construído a partir das experiências do teatro de Arena a inauguração do “verdadeiro” teatro nacional.

A experiência de Vianinha revela outra perspectiva interpretativa. A relação entre a comicidade e o riso, de cunho pedagógico, e o riso irrestrito, amplo, “anárquico”, da primeira metade do século passado, se encontram em Vianinha e tornam-se uma marca em sua dramaturgia cômica. A aproximação com essa dramaturgia o distancia do humor “clássico” (*utilitas* e pedagógico), se voltando para o riso zombeteiro, porque a partir de determinadas obras podemos perceber que é possível rir de tudo, inclusive de nós mesmos. Percebemos com isso na análise da virgem Maria, em *Dura Lex Sed Lex no Cabelo só Gumex*, revelando um riso que irrompe a tradição clássica, uma vez que produz um *sentimento do contrário*⁵¹. Vianinha se distancia da visão clássica, implodindo a superioridade e o distanciamento, permitindo a ele através do humor que representasse seu próprio lugar.

Dessa maneira, a forma cômica não é contrária à singularidade dos acontecimentos dados a partir de 1964; o humorismo no pós-golpe possibilitou revelar, muitas vezes derivado do trágico, um comportamento e situações absurdas, de modo a expressar no estilo narrativo um olhar para si mesmo, numa sociedade de consumo.

⁵⁰ FERREIRA, Adriano de Assis. *Teatro Ligeiro Cômico no Rio de Janeiro: a década de 1930*. 2010. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010, p. 223.

⁵¹ PIRANDELLO, Luigi. *O Humorismo*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.

Sob o peso do fracasso e da perplexidade diante do golpe, Vianinha transforma-se num crítico de si mesmo e as personagens alegóricas do pós-golpe expressam o sentimento do contrário; noutras palavras, a percepção de um particular que é o oposto do que se deveria ser. Assim, o humorismo é provocado pela reflexão porque conserva a possibilidade do contrário, mas elimina nosso distanciamento e nossa superioridade e por isso mesmo podemos sorrir pelos mesmos motivos pelos quais podemos chorar.

Em seu ensaio *O humorismo*, o dramaturgo Luigi Pirandello define o humorismo como o sentimento do contrário. Pirandello se reporta a uma personagem emblemática para distinguir humor de comicidade: Dom Quixote. Para o dramaturgo, a personagem de Cervantes cria em nós uma sensação de pena e admiração, o que ele chama de “sentimento do contrário”, dado quando, através da reflexão, enuncia-se o humor para nós. O humorismo em Pirandello é a reflexão que se exercita antes e depois do ato cômico que considera a possibilidade do contrário, mas nega a superioridade e o distanciamento.

Para Pirandello, o humor necessita necessariamente de um exercício de reflexão, provocando o riso, mas não da repulsa, o da compreensão. Apesar de existir desde a Antiguidade, é a natureza ambígua do homem moderno que caracteriza o humor, segundo Pirandello. A personagem humorística sente e sofre, porque o riso no humor muitas vezes provém do sofrimento e não da comicidade.

Pirandello chama a atenção para um equívoco na interpretação do humorismo. Para ele, pensar que o escritor humorista é aquele que faz rir é um erro, pois o cômico, a sátira, o grotesco, a farsa, a caricatura, não se confundem com o humor.

No processo de criação humorística, o sentimento do contrário é essencial para Pirandello porque parte-se do princípio da intervenção da reflexão que coloca em evidência o contrário de qualquer ilusão. Assim, o riso do humorismo é acompanhado de uma reflexão.

Na concepção de toda obra humorística, a reflexão não se esconde, não permanece invisível, isto é, não permanece quase uma forma de sentimento, quase um espelho no qual o sentimento se mira; mas se lhe põe diante, como um juiz; analisa-o, desligando-se dele; descompõe a sua imagem; desta análise, desta descomposição, porém, surge e emana um outro sentimento: aquele que poderia chamar-se, e que eu de fato chamo o *sentimento do contrário*.⁵²

Pirandello cita o exemplo da anciã que tingem os cabelos e se veste com roupas jovens e nisto pode provocar o riso: aquilo que não condiz com o que a senhora usa para parecer mais jovem provoca o que Pirandello chama de “advertência” do contrário, provocador do riso. Aí consistiria o ato cômico. No entanto, se refletirmos sobre o ato da senhora, os motivos pelos quais ela adotou tais procedimentos, se refletirmos

⁵² Idem, p. 132.

sobre sua situação e sua luta contra o tempo, surgirá então um sorriso amargo, e da advertência surge um sentimento do contrário⁵³. A personagem não está mais distante de mim, mas eu tento entrar em seu universo. O riso se transformaria em um sorriso, misturando-se com a piedade. Pirandello acentua que para passar do cômico ao humorístico é necessário passar do distanciamento e da superioridade, características clássicas do cômico.⁵⁴

Elias Thomé Saliba argumenta que a quebra do paradigma da superioridade e do distanciamento em relação ao cômico é contrária à tradição clássica, que em Pirandello serviu para o que mais tarde o dramaturgo Bertolt Brecht teorizou como “estranhamento ou desfamiliarização” ou “efeito de distanciamento”.⁵⁵

Possibilitando ao sujeito representar o mundo como se estivesse representando a si próprio, o humorismo transformava-se na mais importante atitude estética, talvez a única capaz de servir de guia naquela obscura atmosfera *fin-de-siècle* de ruína das noções públicas da linguagem, incapazes de acompanhar o ritmo vertiginoso das mudanças.⁵⁶

No sentimento do contrário está contida uma atividade que a reflexão assume na concepção das obras de arte humorísticas. E a atividade de reflexão é “fruto da tristíssima experiência da vida, experiência que determinou a disposição humorística do poeta”⁵⁷. As obras humorísticas deveriam, na perspectiva de Pirandello, ser entremeadas por digressões e despertar a associação por contrários: “o humorismo desordena, discorda”⁵⁸. Outra característica é a necessidade de intimidade de estilo, levando o espectador a uma liberdade de percepção.

Este estado de espírito, toda vez que me encontro diante de uma representação realmente humorística, é de perplexidade: eu me sinto como se mantido entre duas: gostaria de rir, rio, mas o riso me é turbado e impedido por alguma coisa que emana da própria representação.⁵⁹

O estado de espírito que Cervantes quis atingir em *Dom Quixote* é para Pirandello muito além de um sentido cômico:

⁵³ PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*, op. cit., p. 132.

⁵⁴ ECO, Umberto. Pirandello Ridens. In: ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 253.

⁵⁵ SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso*, op. cit.

⁵⁶ Idem, p. 26.

⁵⁷ PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*, op. cit., p. 134-135.

⁵⁸ Idem, p. 51.

⁵⁹ Idem, p. 136.

Nós gostaríamos de rir de tudo que há de cômico na representação desse pobre alienado que mascara a si mesmo com sua loucura, os outros e todas as outras coisas; gostaríamos de rir, mas o riso não nos vem aos lábios genuíno e fácil, sentimos que alguma coisa o turba e o impede; é um sentido de comiseração, de pena e também de admiração, sim, pois se as heróicas aventuras desse pobre fidalgo são ridículas, mesmo assim não há dúvida de que ele em sua ridicularia é realmente heróico.⁶⁰

Pirandello considera que Cervantes consegue esse intento, pois desperta o sentimento do contrário em nós porque este se desperta nele. O dramaturgo dispõe do argumento de que Cervantes também poderia ser Dom Quixote. Miguel de Cervantes, tendo ele mesmo retornado de Lepanto e de Terceira, ao invés de cantar a natureza heróica e épica dos acontecimentos, criou uma personagem como Dom Quixote, um cavaleiro de triste figura. Pirandello se arrisca a dizer que a razão em Dom Quixote está no contraste, que em nós é constante, “entre as tendências poéticas e as prosaicas da nossa natureza, entre as ilusões da generosidade e do heroísmo e as duras experiências da realidade”⁶¹.

Mas isso por si só não explicaria as razões pelas quais o livro foi composto. Pirandello se pergunta então: como nasceu em Cervantes a ideia de extrair vivo e real de seu próprio país e tempo um herói como Dom Quixote? Na análise de Pirandello, não se pode sustentar que a composição do livro se dá com a intenção de Cervantes, utilizando como artifício o ridículo, a fim de fazer uma crítica e questionar a autoridade dos livros de cavalaria. É o sentimento de pena que inspira a própria imagem de Cervantes que, quando materializada pela própria dor, torna-se ridícula, e assim o faz, pois “fruto de amaríssima experiência, sugeriu ao autor o sentimento do contrário, pelo qual reconhece o seu erro e quer punir-se com o escárnio que os outros farão dele”⁶². Assim, para Pirandello, os humoristas põem em relevo a verdadeira realidade, a materialidade da vida que sabe o humorista ser complexa e variada, à qual não cabe uma lógica harmoniosa concebida aos escritores comuns.⁶³

O humorismo consiste no sentimento do contrário, provocado pela especial atividade de reflexão que não se esconde, que não se torna, como comumente na arte, uma forma do sentimento, mas o seu contrário, mesmo seguindo passo a passo o sentimento como a sombra segue o corpo. O artista comum cuida do corpo somente: o humorista cuida do corpo e da sombra, e às vezes mais da sombra do que do corpo.⁶⁴

⁶⁰ Idem, p. 134.

⁶¹ Idem, p. 102.

⁶² Idem, p. 105.

⁶³ Idem, p. 169.

⁶⁴ Idem, p. 169-170.

Por fim, para Vianinha o humor é um esteio provocador de reflexões críticas, elemento fundamental na teoria do cômico de Pirandello. As ideias de Vianinha são contrárias a uma historiografia produtora de uma suposta hierarquia não apenas em relação à sua obra, mas também em relação ao teatro cômico (que se interconecta com o de Vianinha). Assim, discutiu-se aqui a relação existente entre as ideias de cômico e do teatro que Vianinha possui, bem como suas influências e relações que constrói especialmente com o teatro de revista⁶⁵. O humor é um elemento central em sua obra, seja quando os elementos de comicidade, a exemplo do trocadilho, malogro de vontade, qüiproquós, utilizados por meio da sátira, da ironia e do grotesco, são recorridos com fins pedagógicos, aproximando o riso dos padrões clássicos, ou quando o humor se caracteriza pela renúncia do distanciamento. Evidencia-se a relação, indissociável na obra de Oduvaldo Vianna Filho, entre estética e política posto que o dramaturgo utiliza os temas contemporâneos como mote para a construção de suas peças.

Artigo recebido em 20 de janeiro de 2014.

Aprovado em 1º de abril de 2014.

⁶⁵ Vianinha possui uma singular formação familiar, marcada pela dupla vivência de seu pai Oduvaldo Vianna como membro do Partido Comunista e dramaturgo — atuante na escrita de revistas, comédias de costumes e de radionovelas — e de sua mãe Deocélia, escritora de radionovelas, apresentadora e diretora de programas de rádio. Ambos se dedicavam, portanto, à produção de um tipo de cultura ligada a grandes públicos. Cf.: VIANNA, *Deocélia*. Companheiros de viagem. São Paulo: Brasiliense, 1984; MADEIRA, Wagner Martins. *Formas do Teatro de Comédia: A Obra de Oduvaldo Vianna*. São Paulo, 2003. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira), FFLCH, USP; PROJETO Memória das Artes. Deocélia Vianna: Uma companheira de viagem. *Funarte*. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/familia-vianna/deocelia-vianna-uma-companheira-de-viagem/>>. Acesso em: 22 mar. 2011.