



ESTUDOS LITERÁRIOS

ISSN: 1517-7238

Vol. 13 nº 25

2º Sem. 2012

p. 97-124

**DO PALCO À ACADEMIA: A
CONSTRUÇÃO DRAMATÚRGICA
DE *MÃO NA LUYA*, DE
ODUVALDO VIANNA FILHO**

**OF STAGE OF THE ACADEMY:
THE CONSTRUCTION
DRAMATURGICAL OF *MÃO NA
LUYA*, BY ODUVALDO VIANNA
FILHO**

Wagner Corsino Enedino¹

Aline Dessandre Duenha²

¹ Professor Adjunto IV da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Atua nos Programas de Pós-Graduação Mestrado em Letras, *Campus* de Três Lagoas e Mestrado em Estudos de Linguagens, CCHS, Campo Grande.

² Mestre em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, CCHS, Campo Grande. Atualmente cursa Artes Cênicas na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade de Campo Grande.

RESUMO: Ancorando-se nos estudos de Ubersfeld (2005), Ryngaert (1996), Pallottini (1998), Pavis (1999) e Magaldi (1984, 1997) acerca do modo de estruturação do texto teatral, bem como apoiado pela estruturação simbólica de Chevalier e Ghueerbrant (1998), este trabalho tem como objeto a análise das falas das personagens *Ele* e *Ela* contidas no texto dramático *Mão na Luva* (1966), do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho. O trabalho aborda a dinâmica das relações entre as personagens, visando analisar, de forma específica, a construção dramaturgical de Vianna Filho, observando os aspectos peculiares do autor e ressaltando a polêmica relação entre texto e representação. Pretende-se mostrar, por meio das estratégias de construção do texto, a visada poética do dramaturgo, buscando a compreensão das nuances do discurso político-social contidas na peça, que fornece, entre outros aspectos, características relevantes a serem consideradas no âmbito analítico: a identidade, a situação social e financeira em que se encontram os protagonistas, as convicções político-ideológicas e as relações de poder que se manifestam em boa parte dos diálogos. Todas essas questões são fundamentais para o processo de compreensão diegética, uma vez que, inevitavelmente, são fontes geradoras de conflito.

PALAVRAS-CHAVE: teatro brasileiro; Oduvaldo Vianna Filho; personagens.

ABSTRACT: Anchoring on the studies of Ubersfeld (2005), Ryngaert (1996), Pallottini (1998), Pavis (1999), Magaldi (1984, 1997) about the way of structuring of theatrical text, as well as the symbolic structuring of Chevalier and Guerbrant (1998), this work presents as object, the analysis of the characters' speeches *Ele* and *Ela* contained in the dramatic text *Mão na luva* (1966), by the playwright Oduvaldo Vianna Filho. The work approaches the dynamics of the relationships between the characters seeking to analyze in a specific way the dramatic construction of Vianna Filho, observing the author's peculiar aspects and the questionable relationship between text and representation. We want to show, through the strategies of construction of the text, the poetic view of the playwright, looking for the understanding of the nuances of the social-political discourse contained in the piece, that supplies, among other aspects, important characteristics to be considered in the analytic ambit: the identity, the social and financial situation that the protagonists are, the political-ideological convictions and the power relationships observed in a great part of the dialogues. It's important to point out that all these subjects are fundamental for the process of diegetic understanding; once, unavoidably, being generating sources of conflict.

KEY WORDS: brazilian theater; Oduvaldo Vianna Filho; characters.

INTRODUÇÃO

Ancorando-se nos estudos de Ubersfeld (2005), Ryngaert (1996), Pallottini (1998) Pavis (1999) Magaldi (1984, 1997) acerca dos aspectos que circunscrevem o texto teatral e apoiado pela estruturação simbólica de Gheerbrant e Chevalier (1998), este artigo tem como *corpus* de análise a peça *Mão na luva*, de Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), escrito em 1966. O texto ficou 18 anos em obscurecimento, e só veio à cena em 1984, pelas mãos do diretor Aderbal Freire Filho, o qual mostrou ao público uma faceta diferenciada do dramaturgo.

A escolha de *Mão na luva* como *corpus* justifica-se pela importância da obra dentro do compêndio de textos de Vianinha, tendo em vista que se trata de uma obra peculiar, na qual se faz presente um discurso social diferenciado, tendo, como pano de fundo, um discurso amoroso que, nem por isso, se aliena das questões políticas, sempre presentes nas obras do autor. Importa destacar que a análise das falas intensifica-se na proposta de compreender a ação dramática do texto, por meio da abordagem dos elementos simbólicos contidos nos diálogos e nas didascálias.

Originalmente intitulado *Corpo a corpo*, o texto põe em cena um diálogo entre um casal em processo de separação. Apesar de o tema parecer tão comum e fora do contexto da repressão, *Mão na luva* carrega alguns restos e rastros do momento histórico, sendo também uma arma de luta contra o sistema vigente. A peça é uma exceção dentro da produção do autor e possui elementos diferenciais. O dramaturgo rememora, em *Mão na luva*, por meio de uma escrita fragmentada e descontínua, sensações de sufoco, perdas e nostalgia e põe em cena um conflito conjugal, transpassada pelo amor, pelas mágoas causadas na vida a dois e pela saudade de um tempo passado.

A peça não foi encenada por Vianinha, nem pelos grupos dos quais o autor fez parte. Ficou, ao contrário, 18 anos engavetada, tendo sido mostrada ao público pela esposa do dramaturgo e encenada por Aderbal Freire Filho já na década de 1980. Há quem diga que o texto seria um rascunho, já que teria sido o primeiro experimento do artista no uso de *flashbacks*,

técnica que seria aperfeiçoada alguns anos depois em *Rasga coração*. Uma interpretação possível é a de que a peça represente uma espécie de experimento de Vianinha, que não caberia exatamente na proposta de encenação do grupo à época, mas que nem por isso devesse necessariamente ser considerada de menor valor artístico.

DA CENA AO ATO: A SEMIOLOGIA TEXTUAL

O título provoca no leitor a expectativa das situações dramáticas que se sucederão, tanto no plano da fábula, quanto no do espetáculo, permitindo-lhe relacionar-se de forma absoluta com a percepção de mundo apresentada pelo autor:

Na prática, o título nos interessa como “primeiro sinal” de uma obra, intenção de obedecer ou não às tradições históricas, jogo inicial com um conteúdo a ser revelado do qual ele é a vitrine ou o anúncio, o chamariz ou o selo de qualidade. As informações que ele fornece, por mais frágeis que sejam, merecem ser consideradas (RYNGAERT, 1996, p. 37-38).

Uma das formas de leitura do título e, talvez, a mais evidente se dá por meio do viés erótico e passional contido na obra. Esse encaixe e proteção da luva na mão denotam uma visão sexual do título, reforçando a temática da obra e enfatizando, não só a sintonia de discurso do casal, como também, sua sintonia sexual.

Os momentos em que a personagem *E/le* chama sua companheira de “Mão na luva” são exatamente os de maior passionalidade da peça, nos quais o casal se encontra em total sintonia e cumplicidade:

ELE Aqui na praia, aqui
 ELA Se aparece alguém e...
 ELE Deve rezar é, ajoelha e reza. Vem. (*Deitam-se*). Sabe por que é que eu te amo? O seu tempo é assim, parecido com o tempo das coisas. Você nunca sente aquela necessidade de ser

imprevista. Feito trigo nascendo. Mulher longa. Você é feito tomar banho de cascata. Sabe o que quer, sabe o que te querem, junta os dois juntos. Você é mão na luva. (*chama-a*) Mão na luva.
 ELA Hein?
 ELE Mão na luva.
 ELA Hein?
 (Reversão de luz. Tempo presente).
 (VIANNA FILHO, 1984, p. 127).

Essa atmosfera erótica presente, tanto no título, quanto na relação do casal permeia todo o texto, sendo reforçada, inclusive, por alguns símbolos que fazem parte das falas, como, por exemplo, a constante presença do poeta árcade Tomás Antônio Gonzaga que possui, como sua obra referencial, o poema amoroso *Marília de Dirceu*, criando, de imediato, uma referência à conotação sexual contida no título da peça. Os discursos entrelaçam-se, reafirmando o fato de que não há possibilidade de existir um discurso completamente puro e de que qualquer discurso está repleto de outros discursos, pois:

Se um discurso imita outro discurso, ele não é um sistema fechado em si mesmo, mas é um lugar de trocas enunciativas, em que a história pode inscrever-se, uma vez que é um espaço conflitual e heterogêneo ou um espaço de reprodução. Um discurso pode aceitar, implícita ou explicitamente outro discurso, pode rejeitá-lo, pode repeti-lo num tom irônico ou reverente. Por isso é que o discurso é o espaço da reprodução, do conflito ou da heterogeneidade (FIORIN, 1997, p. 45).

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1988, p. 589), a palavra “mão” exprime as ideias de atividade e, ao mesmo tempo, de dominação e poder. A simbologia de “mão” é muito forte e expressiva e, em diferentes culturas, é representada por simbologias também diversas:

A mão é como uma síntese exclusivamente humana, do masculino e do feminino; ela é passiva naquilo que contém; ativa no que segura. Serve de arma e de utensílio; ela se prolonga através de

seus instrumentos. Mas ela diferencia o homem de todos os animais e serve também para diferenciar os objetos que toca e que modela (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 592).

Sintetizando o masculino e o feminino, a simbologia de “mão” vem associar-se a todo o contexto desenvolvido na obra de Vianinha, representando, ao mesmo tempo, ambas as personagens, no seu estado mais humano. Não diferencia um de outro, assim como, no texto, uma personagem não se sobressai à outra, nem em caráter (no sentido moral), nem em ocupação de espaço dentro do texto.

A simbologia de “luva” refere-se também a um estado mais puro, sendo reforçado pelo caráter de “mão”, que remete à diferença do homem em relação aos outros animais, intensificando seu caráter puramente humano. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1988, p. 567), “O uso de luvas na liturgia católica e o de luvas brancas na maçônica, simbolizam a pureza”. A luva evita o contato com a matéria impura, sendo objeto de proteção.

No caso das personagens, o casal possui, no início do casamento, uma relação de cumplicidade, em que as palavras usadas no trato de um com outro são mais singelas e carregam um sentido de carinho e respeito. Com o passar do tempo, o contato com a “matéria impura” do mundo causa a contaminação desse amor, no sentido mais humanizado da relação, sem que nem um deles seja absolvido da culpa pelo desgaste da relação. Além disso: “O fato de tirar as luvas diante de uma pessoa significaria reconhecer-lhe a superioridade. Aquele que se desenlva homenageia, com isso, o outro e como que se desarma diante dele” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 567).

EM CENA, A AÇÃO DRAMÁTICA E O CONFLITO

O drama é feito de ações, porém essas ações não são referentes a qualquer espécie de ato realizado pela personagem em cena. A ação em teatro requer uma vontade humana de

realizá-la, sendo essencial que a atitude tomada tenha um objetivo consciente como consequência do ato, agregando, na ação, a dramaticidade necessária para que esta seja considerada uma ação dramática. Segundo Pallottini (1998, p. 09), “a ação dramática é a ação de quem, no drama, vai à busca de seus objetivos, consciente do que quer. É a ação de quem quer e faz. Da pessoa moral, consciente, com caráter (não se tomando caráter no sentido ético moderno). Do ser humano livre”.

Há outro fator essencial na construção dos textos teatrais que reforça os pressupostos da ação dramática, já que um fator está intimamente ligado ao outro. Trata-se da existência do *conflito*. Vemos uma ação desencadeada por uma vontade subjetiva, que tem em mira determinado objetivo e que colidirá com alguma vontade ou interesse oposto. Dessas oposições é que nasce o conflito em teatro. Dessa forma:

A ação dramática resulta, portanto, do conflito. Este conflito tem o seu curso: há o momento, digamos, do seu nascimento, o momento do seu desenvolvimento, o da sua eclosão (ponto crucial) e, depois, o da sua resolução. A natureza dinâmica da colisão está claramente exposta e bem assim, portanto, a natureza dinâmica da ação dramática (PALLOTTINI, 1998, p. 12).

Não há um grande tema no qual a peça esteja apoiada, porém há um contexto exposto, por meio do qual todo o texto se desenvolve: um casal tenta dar fim ao seu casamento de nove anos. A peça inicia-se com esse rompante, isto é, já se inicia em conflito. Duas vontades distintas: *Ela* quer partir, enquanto *Ele* insiste para que sua parceira retroceda em sua decisão e resolva ficar. O que ocorre a partir daí, é, porém, a percepção de que ambos estão em crise conjugal e começam, de maneira repentina, a fazer uma espécie de “balanço” da relação, por meio de lembranças de fatos do passado.

Algumas lembranças carregam o casal a momentos bons e o fazem redimensionar as decisões, entretanto o que é mais relevante no texto é o fato de que a possibilidade da separação tão próxima faz emergirem fatos passados que nunca haviam sido expostos, tais como mentiras e traições. Nota-se, portanto,

que, por meio de um conflito maior (a separação), o casal começa a esboçar um jogo doloroso de pequenos conflitos (microações), sobrepondo vários pequenos temas ao tema principal.

No interior desses subtemas, encontram-se as discussões mais pertinentes contidas em *Mão na luva*, como, por exemplo, a submissão da mulher dentro do casamento, as convenções sociais que acabam sufocando qualquer relação, a opressão do trabalho na vida do homem comum, tirando sua liberdade e fazendo que este se torne uma máquina funcionando a favor do sistema e sem autonomia.

Mão na luva é uma arena de conflitos internos que surgem a partir de problemas causados por circunstâncias externas. Vianinha coloca em cena duas personagens que se relacionam com suas fraquezas e com as fraquezas do outro, levando às últimas consequências as discussões sobre os limites e mesquinhas que corrompem e distorcem os ideais dos seres humanos.

O conflito existente entre o casal tem início, meio e fim, mas não há uma proposta clara de solução que condicione o texto a um final feliz. As feridas que se abrem no decorrer dos diálogos permanecem abertas. Apesar disso, o texto inicia-se em uma separação, mas com um diálogo brando e aparentemente tranquilo. A tensão aumenta conforme as memórias do casal começam a tomar forma e as verdades escondidas começam a surgir. A tensão chega ao ponto máximo e logo em seguida se dilui, reforçando os apontamentos feitos por Pallottini (1998), em relação ao percurso do conflito no interior da peça. Ao final do texto, ocorre a reconciliação do casal, porém não mais pelo amor ou qualquer outro valor que justifique uma união, e sim pela necessidade de os dois permanecerem próximos, uma vez que se julgam “condenados um ao outro” (VIANNA FILHO, 1984, p. 160).

NO PROSCÊNIO DA CRÍTICA

Segundo Ribeiro (2002), a primeira vez que a peça

chegou a ser representada foi em 1984, pelo diretor Aderbal Freire Filho, e surpreendeu o público e a crítica ao trazer para a cena um Vianinha lírico e desconhecido do grande público. O texto nunca havia sido encenado, tendo passado dezoito anos em completo obscurecimento.

A crítica sobre a primeira montagem de *Mão na luva* foi, de forma geral, positiva e reforçou a posição de Vianinha como um dos maiores dramaturgos brasileiros. Por se tratar de um texto de temática e formato diferentes das peças anteriores, dividiu, entretanto, a crítica, que considerou o texto um tanto mal resolvido em alguns momentos. Para Magaldi (1984):

Se o flashback tem a virtude de dar flexibilidade ao desenrolar dos episódios, evitando as preparações prosaicas, às vezes Vianinha não dispôs tempo suficiente para uma cena ganhar corpo. Por isso a narrativa claudica um pouco até configurar-se o perfil completo dos acontecimentos (MAGALDI, 1984, p. 10).

Apesar disso, Sábato Magaldi sempre foi um grande admirador da obra de Vianinha e, por isso, nunca deixou de perceber as nuances poéticas e políticas contidas nas obras do dramaturgo. Mesmo percebendo as limitações na montagem primeira do texto, o ensaísta termina sua crítica com um fervoroso elogio ao autor: “Um autor que, morto há dez anos, lança uma peça inédita, com valores tão atuais e inquietantes, comprova pela enésima vez que tem conquistado um lugar definitivo na História do Teatro Brasileiro” (MAGALDI, 1984, p. 10).

Ocorre, todavia, que tal linha de pensamento não foi totalmente aceita por parte da opinião crítica. O crítico de teatro Edelcio Mostaço intitulou seu artigo publicado na *Folha de S. Paulo* do dia 15 de setembro de 1984 com a seguinte frase: “Tédio no palco, irritação na platéia”. Além do título enfático, o crítico retoma os aspectos do espetáculo mais indesejáveis, para transpor para o jornal toda a sua decepção ao assistir o espetáculo de Aderbal Freire Filho. Para Mostaço (1984):

O assunto, como se vê, apenas tornar-se-ia suportável se o contorno dramático possuísse algum tratamento artístico que

amenizasse o corte marcadamente pessoal dos conflitos. Não é o caso. Indo e voltando no tempo, surpreendendo o presente e o passado daquelas vidas, na tentativa de captar-lhes o movimento, Vianna não foi além do esboço, tanto da ação quanto da definição psicológica e existencial dos dois personagens (MOSTAÇO, 1984, p.07).

Esse é, no entanto, o único artigo que menciona falhas no texto como sendo um erro do autor e tratando a peça como um “esboço” mal acabado. Todas as outras críticas da época analisam o texto como uma obra finalizada, observando seus limites e também seus pontos positivos. No *Jornal do Brasil* do dia 7 de setembro de 1984, o jornalista Macksen Luiz ressalta o comprometimento do autor, mesmo em um espetáculo com temática amorosa:

Embutido em cada um de seus textos, Vianna Filho, sempre discutiu o individual colocando seus personagens, especialmente o homem, numa posição de fraqueza, às vezes ideológica, outras emocional. A traição de alguns ideais em nome da sobrevivência, o medo de enfrentar a si mesmo diante de uma questão ética e a figura da mulher como elemento oprimido pelo brilho e inteligência do seu parceiro, mas igualmente lúcida a respeito de suas limitações, estão presentes, aqui e ali, ao longo de sua dramaturgia. *Mão na luva*, no entanto, traz, tal como uma lente de ampliação, esses problemas para frente da cena, deixando um homem e uma mulher, frente a frente, sós, num corpo-a-corpo sem máscaras (LUIZ, 1984, p. 08).

Apesar das controvérsias (sempre presentes na trajetória do artista), Vianinha sempre foi considerado figura de grande importância entre os dramaturgos brasileiros. E mesmo que, em *Mão na luva*, tenha se permitido adentrar em um universo até então não explorado por ele mesmo; suas marcas o acompanham, deixando visíveis seus propósitos enquanto dramaturgo, bem como sua clareza de linguagem. Ainda que o texto tenha limitações, ou que tenha sido “esquecido” pelo autor, havendo sempre a possibilidade de que Vianinha ainda realizasse lapidações em *Mão na luva*, o texto resolve-se em si mesmo,

não necessitando de justificativas maiores para admitir sua importância, pois:

Em numerosas obras Vianinha teve a oportunidade de externar seu temperamento delicado, em que a posição ideológica inflexível não dobrava as personagens a uma palavra de ordem. Conduzido pela militância política, ele escreveu, em certo momento, peças de combate, enquadradas no programa dos Centros Populares de Cultura. Aí não estava, porém, seu profundo empenho artístico. O sentimento mais espontâneo do autor o fez debruçar com carinho sobre as criaturas que as circunstâncias desviaram dos sonhos acalentados na adolescência (MAGALDI, 1997, p. 310).

Ao mencionar a maneira cuidadosa com a qual Vianinha tratou as personagens de suas obras, dando a elas as características necessárias para que conduzissem as transformações dramáticas, sem deixar escapar a profundidade humana de cada uma delas, Magaldi ressalta a importância de Vianinha no compêndio do teatro brasileiro, enfatizando as marcas fundamentais de suas obras.

Dentre essas características, podemos destacar a forma como o autor realiza a construção das personagens (de forma a concretizá-las cenicamente), sempre se calcando em uma coerência constante. Tais fatores conduzem o espectador-leitor à fruição da obra por meio da identificação com as personagens, bem como com seus medos, suas fraquezas, suas virtudes, isto é, com tudo aquilo que as torna essencialmente humanas.

ELE *VERSUS* ELA: UM CONFRONTO SEM VENCEDOR

O conceito e a noção de personagem em teatro são requisitos básicos para a análise de qualquer obra, uma vez que as personagens são o fio condutor de qualquer dramaturgia, bem como da ação dramática a ser desenvolvida. No teatro grego, tem-se a personagem como a máscara usada pelo ator, não adentrando no espaço da personagem criada pelo autor dramático. O ator é visto apenas como o executante da ação,

estando nitidamente separado de sua personagem. Essa visão a respeito da personagem em teatro tem sido cada vez menos utilizada no ocidente, pois:

Toda a sequencia da evolução do teatro ocidental será marcada pela completa inversão dessa perspectiva: a personagem vai-se identificar cada vez mais com o ator que a encarna e transmutar-se em entidade psicológica e moral, semelhante aos outros homens, entidade essa encarregada de produzir no espectador um efeito de identificação (PAVIS, 1999, p. 285).

Apesar de continuar sendo submetida às transformações e rupturas necessárias e possíveis, a personagem está presente e continua tendo seu lugar dentro do jogo teatral, sendo elemento referencial de análise e de encenação. Para isso, a compreensão elementar do conceito de personagem torna-se o ponto de partida para uma busca dos elementos contidos no texto dramático, sendo base fundamental também para a compreensão de outros elementos da própria ação dramática.

Assim, os elementos constitutivos da personagem ora se completam, ora se distorcem e ora se contrapõem, dependendo do contexto, porém, por mais que isso pareça resultar no desmantelamento completo do conceito, não é o que necessariamente ocorre, uma vez que:

Dessas sucessivas decomposições resulta não uma destruição da noção de personagem, mas uma classificação de acordo com seus traços e, principalmente, um relacionamento de todos os protagonistas do drama: estes, na verdade, são levados a um conjunto de traços complementares, chegando-se mesmo a uma noção de interpersonagem, muito mais útil para a análise do que a antiga visão mítica da individualidade do caráter (PAVIS, 1999, p 287).

O fato é que, apesar de todas essas contraditórias funções, a personagem não pode estar desvinculada do discurso que lhe é intrínseco. Acaba por tornar-se uma síntese relativamente harmoniosa entre várias formações discursivas. Nessa

perspectiva, cumpre ressaltar que:

A análise da personagem desemboca, portanto, na análise de seus discursos: trata-se de compreender como a personagem é, ao mesmo tempo, fonte de seus discursos (ela os enuncia em função de sua situação e de seu caráter) e seu produto (ela não é, senão a figuração humana de seus discursos) (PAVIS, 1999, p. 289).

Tratando especificamente da personagem textual, há algumas particularidades que devem ser levadas em consideração. A personagem dentro do texto teatral nunca está completamente isolada, tendo em vista que sempre se encontra rodeada dos discursos a seu respeito; estes, infinitamente variáveis. Analisamos, pois, a personagem a partir do que ela faz, de suas ações, porém essas ações não podem ser separadas das relações entre as personagens e destas com o mundo ao redor.

Construir um discurso psicologizante da personagem, ao invés de colaborar para sua construção (no caso de um ator em processo), acaba por limitar a instância “personagem” a uma visão petrificada, uma vez que esta se presta mais como um “lugar poético” do que, necessariamente, uma entidade cristalizada em si. Assim, acompanhando a tradição dos manuais, Prado (1972) estabelece três critérios de caracterização da personagem teatral: o que ela revela sobre si mesma; o que faz; o que os outros dizem a seu respeito. Trata-se de uma relação de situação e não somente do “indivíduo” personagem.

Anne Ubersfeld (2000) ressalta que os sentimentos realizados em cena não são sentidos por ninguém: nem pela personagem virtual (que é um ser de papel) nem pelo ator e nem pelo público (que vivencia as emoções). A autora afirma também que:

Para compreender a relação entre a personagem e seu discurso, sem dúvida, é preciso dissipar a névoa, não apenas não ver no discurso da personagem, o estoque de informações que permitirá decifrar seu caráter e sua psique, mas, ao contrário, ver como é o conjunto de seus traços distintivos, suas relações com as demais

personagens, em suma, sua situação de fala, que permite elucidar um discurso, afinal de contas, indeterminado (UBERSFELD, 2000, p. 82).

Mão na luva possui apenas duas personagens que dialogam entre si. Os diálogos são, em sua maioria, curtos e diretos, com exceção de alguns poucos momentos em que pequenos monólogos são inseridos e, por meio destes, conhecemos cada uma das personagens. O casal em processo de separação relata sua vida, atravessada por momentos de amor e dor, e refaz, diante do espectador-leitor, a trajetória completa de sua vida até aquele momento.

A personagem *Ele* é um jornalista frustrado, que não tem coragem de abandonar seu emprego em busca de uma ocupação que o satisfaça, submetendo-se aos desvios e corrupções ocorridas no trabalho e a um chefe desonesto e manipulador. *Ele* é o perfeito retrato do trabalhador de classe média que se contenta em suportar uma situação incômoda durante toda sua vida, evitando qualquer processo de mudança e adiando sua verdadeira vontade.

Já a personagem *Ela* é uma dona de casa que um dia foi artista plástica, mas que abandonou seu trabalho para dedicar-se ao casamento e aos filhos. Sua frustração é constante, tendo em vista que o casamento não corresponde a tudo aquilo que almejou, e passa a cuidar tão somente dos afazeres domésticos e a se preocupar cada vez mais com futilidades, como, por exemplo, a qualidade do piso do assoalho da casa.

O retrato da decadência é reforçado pela linguagem simples de Vianinha, que tem seu texto sustentado por um diálogo cotidiano, na qual as personagens se expressam de maneira coloquial. Assim, o texto é tomado por momentos leves, mas de intensidade profunda, nos quais o casal encontra-se em perfeita harmonia, como, por exemplo, nos *flashbacks* do início do casamento:

ELE Aqui na praia, aqui.

ELA Se aparecer alguém e...

ELE Deve rezar é, ajoelha e reza. Vem (deitam-se). Sabe por que é que eu te amo? O teu tempo é assim, parecido com o tempo das coisas. Você nunca sente aquela necessidade de ser imprevista. Feito trigo nascendo, mulher longa. Você é feito tomar banho de cascata. Sabe o que quer, sabe o que te querem, junta os dois juntos. Você é mão na luva. (chama-a). Mão na luva.

ELA Hein?

ELE Mão na luva.

ELE Hein? (se beijam)

(MIANNA FILHO, 1984, p. 127).

O diálogo expressa a simetria entre o casal no início da relação, seus desejos, seu amor, sua cumplicidade. Quando *E/* diz: “Deve rezar é, ajoelha e reza”, permite uma interpretação de que a personagem carrega em si a força necessária para fazer tudo o que deseja, levando às últimas consequências a sua vontade. As concessões que ambos fazem a todo o momento retratam, no entanto, o contrário; justificando o fato de a relação ter-se desgastado a ponto de cometerem as maiores crueldades um com o outro. Em um diálogo que acontece na sequência deste, podemos perceber tal transformação:

ELE Lamentável! Você ficou lamentável! O que quis? Nada, nunca tentou nada, feito planta no sol, resolveu pintar fugiu vou ser gráfica fugiu, - não, não, tornou-se a mais famosa consertadora de cisterna de Teresópolis, é mesmo, não...

ELA Quero ir embora, sabe por quê? Por que não agüento mais você, essa segurança que você não tem, não em...

ELE Eu é que não agüento mais você!

(MIANNA FILHO, 1984, p. 127).

Além de ser visível a amargura do casal, esta cena demonstra que, com o passar dos anos e em decorrência do processo de desgaste da relação, ambos passaram a debochar da mediocridade do outro, tornando-se parceiros da dor, deixando para trás toda aquela cumplicidade inicial. A atmosfera das cenas transforma-se bruscamente, de acordo com as propostas de reversões de luz, feitas pelo autor nas didascálias.

A batalha do casal, em *Mão na luva*, não deixa, no

entanto, nenhuma das personagens impune. Tanto *Ele* quanto *Ela* se mostram descontentes com o casamento desde o início e travam uma luta na qual ambos sairão derrotados. É certo que, no início, é a personagem feminina que decide ir embora, enquanto a personagem masculina questiona esta decisão, porém, no desenvolvimento da obra, as razões pelas quais a esposa está deixando o marido vão ficando claras, uma vez que as traições cometidas por Ele são mais explícitas e Ela precisou conviver com essa realidade durante toda a vida:

ELE Olha, estou terrivelmente apaixonado por outra mulher.
(reversão de luz. Tempo presente).

ELA Claudinha tinha o que? Dois anos, Marcinho tinha acabado de nascer.

(reversão de luz. Flash-back).

ELE Olha, estou terrivelmente apaixonado por outra mulher.
(reversão de luz. Tempo presente).

ELE Você nunca me perdoou.

ELA Que raiva me deu separar você daquela mulher, que raiva, você pensava que era por minha causa, era por você, aquela vaca. Vou embora como? Eu pensava. Com criança? Solta? Como? Você sorrindo superior das minhas mesquinhas, não sair de casa, me enfeitava, alcachofra, a vaca!

ELE Foi Ana Maura, sim.

ELA Pensou que era por paixão que eu fazia isso por você? Era por higiene!

ELE Meu amor, isso acabou, vamos...

(VIANNA FILHO, 1984, p. 139).

A posição da mulher como vítima dura, porém, pouco tempo, pois as verdades vão saindo da boca das personagens de maneira violenta e progressiva. Importa destacar que a cada vez que *Ele* a magoava, *Ela* passava por um processo vingativo, procurando atingi-lo das piores formas: traindo-o com seu melhor amigo e, posteriormente, com seu chefe. O melhor amigo, no caso, é a personagem Portela, que representa o modelo ideal da personagem *Ele*. Portela teve coragem de deixar a revista onde trabalhara, mesmo tendo que enfrentar

dificuldades, enquanto *Ele* sucumbiu aos desmandos do chefe Bandeira Pessoa. Este sim, desde o início, traz todas as características de uma personagem desonesta e opressora. É por meio dessa personagem que *Ele* se vê preso na revista e não consegue realizar seus anseios.

Apesar de fragmentada, a trama desenvolve-se de forma contundente. A personagem *Ele* se enfraquece diante do poder e, por causa disso, *Ela* se decepciona com o marido. Nesse sentido, *Ele* percebe sua decepção e, por extensão, a trai. Com efeito, *Ela*, percebendo sua traição, sente-se no direito de se vingar.

Há relações de poder na trama de *Vianinha*, já que o autor nunca deixa de propor uma reflexão sobre o contexto social, e de expor as relações que esse contexto obriga os sujeitos a exercer. Assim, o autor recria, por meio da escrita, elementos presentes e incrustados na sociedade contemporânea, como, por exemplo, as relações de poder e verdade, fatores que limitam a atividade do ser humano dentro das instituições sociais. Diante desse contexto, torna-se relevante afirmar que:

Para caracterizar não seu mecanismo, mas sua intensidade e constância, poderia dizer que somos obrigados pelo poder a produzir a verdade, somos obrigados ou condenados a confessar a verdade ou encontrá-la. O poder não pára de nos interrogar, de indagar, registrar e institucionalizar a busca da verdade. Profissionaliza-a e a recompensa (FOUCAULT, 1979, p. 243).

O teórico trata, especificamente, das relações de poder estabelecidas socialmente, porém, tomando, como ponto principal, as relações da verdade como lei e dos “discursos verdadeiros” ou chamados verdadeiros. Apesar de ser um campo mais abrangente que a análise das personagens da peça, há relações estreitas de poder contidas no embate ideológico entre *Ele* e *Ela*, uma vez que estas representam instâncias de força ou opressão.

No caso das relações em *Mão na luva*, apesar de ainda se tratar de uma opressão ocorrida por meio do sistema

econômico, social e político, as escolhas do sujeito poderiam transformar a situação, porém este não possui forças suficientes para enfrentá-lo e, por ele, decide aprisionar-se. A fraqueza do sujeito diante do poder faz que se estabeleçam relações, nas quais o sujeito se deixa oprimir, permitindo que a situação o mantenha estático, apático e que, dessa forma, a ordem seja estabelecida:

ELE Portela saiu da revista faz um ano, muito bem, deixou de almoçar aqui, muito bem, mas está escrevendo uma série de artigos aí "Introdução ao homem de duas faces" Você leu?

ELA Li.

ELE E todo mundo me encontra na rua "é com você isso?" diz que é comigo "Não vai responder?"

ELA Responde.

ELE Pra esse ah! Que é isso, não é comigo, não tomo conhecimento.

ELA Se não é, não responde.

ELE Um radical espanhol, foi o que ele ficou, publicou o romance, arranjou um nome assim, vive à custa dele mesmo agora, pode ser, que enquanto estava na revista engoliu muito sapo.

ELA Você também engole.

ELE O que é que você quer dizer com isso?

ELA Quero dizer que você me diz isso todo dia.

(VIANNA FILHO, 1984, p. 134).

A relação de poder que Bandeira Pessoa exerce sobre o jornalista ocorre de maneira implícita, constituindo-se por uma opressão indireta, reforçando a ideia de que sempre há uma escolha a ser feita, porém a personagem mostra indignação apenas quando está com a mulher, estando submetida às vontades do chefe quando no trabalho. Isso ocorre também por meio da relação de poder, com a qual a personagem escolhe conviver. Importa mencionar que tão opção permite que *Ele* não perca seu posto e, pelo contrário, melhore cada vez mais sua situação dentro da empresa:

ELE Você não vê o Portela há um ano quase!

ELA Mas leio, não virou romancista só, como você disse, no

jornal que vocês iam fazer juntos...
ELE Que está falindo, um jornal que jornal? Vai fechar, quem lê?
Quem? Eu disse isso pra ele...
ELA Disse também que ia pedir demissão da revista!
ELE Mas era uma besteira, já falamos isso, ele mesmo concordou
que era, fui lá no jornal ajudar, mas...
ELA Ficou no lugar dele na revista.
ELE Não queria, que é isso? Bandeira Pessoa insistiu seis meses
comigo, você não lembra que pelo amor de Deus, não fala
comigo dessa maneira!
ELA Então responde pra ele.
ELE Mas o que você está querendo? Mas meu Deus! Mas está
desconfiando de mim? Han? Já não expliquei tudo, mas o que,
han? Onde nós estamos?
(VIANNA FILHO, 1984, p. 135).

Ele não responde ao Portela porque não tem o que responder. *Ela* não diz o que pensa do marido por percebê-lo fraco diante da situação, e o início da crise mais aguda do casal dá-se exatamente nesse momento, em que o marido fraqueja diante do chefe, não pede demissão e ainda assume o lugar do amigo na revista. Ao perceber que, de alguma forma, a mulher não apoia sua decisão, *Ele* se vê oprimido por suas próprias atitudes e consegue enxergar seus efeitos por meio das falas da esposa, ficando solitário e frustrado: “Foi antes da Ana Maura que a gente deixou de se falar. Foi antes. Aquela história do Portela, eu tive medo de você” (VIANNA FILHO, 1984, p. 135).

A personagem *Ela*, por outro lado, critica-o. Ocorre, todavia, que não abre mão de alguns luxos como reformar a casa do sítio e colocar um assoalho de qualidade superior ao que a esposa de Bandeira Pessoa colocou. Por causa de tantas concessões e decepções, os acontecimentos vão gerando traições e mentiras que permeiam a vida do casal até o momento da separação.

Há formas constantes e variadas de o poder opressor exercer sua força dentro da sociedade atual, e Vianinha demonstra, em *Mão na luva*, que esse poder pode surgir de

variadas formas, impelindo os seres humanos a submeterem-se a tais formas, mesmo que estes não estejam completamente conscientes de estarem sendo coagidos. A essência da questão encontra-se exatamente nesse ponto. As personagens fraquejam diante do poder, porque fraquejam diante de si mesmas:

O que vou dizer não passa de uma hipótese: todo mundo a todo mundo. Não há, dados de forma imediata, sujeitos que seriam o proletariado e a burguesia. Quem luta contra quem? Nós lutamos todos contra todos. Existe sempre algo em nós que luta contra outra coisa em nós (FOUCAULT, 1979, p. 257).

Nesse segmento, é necessário tocar em outro ponto crucial da trama de *Vianinha*: a identidade das personagens. Os nomes de ambas permanecem ocultos até um momento específico, no fim do texto, em que *Ele* e *Ela*, por meio de curtos monólogos de cunho extremamente agressivo, abrem o jogo um com o outro, proferindo as últimas e derradeiras mágoas.

Na ocasião, os nomes de ambas são revelados e, finalmente, o espectador-leitor conhece a identidade de *Ele* e *Ela*, que atendem pela “alrunha”, respectivamente, de Lúcio Paulo Freitas e Sílvia. Discutir as questões sobre identidade na contemporaneidade é assunto um tanto delicado, uma vez que suscitam tantas outras, capazes de abalar as estruturas dos conceitos cristalizados, ocasionando profundas transformações. Nesse segmento:

Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento - descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo (HALL, 2003, p. 09).

Definir o que é identidade, apesar de parecer simples e

trivial, torna-se uma função cada vez mais complexa, tendo em vista que as concepções a respeito desse conceito, especialmente após os avanços alcançados pelos Estudos Culturais, têm se tornado muito relevantes, posto que somos parte de uma cultura cada vez mais individualista e híbrida na questão identitária, uma vez que:

Além de serem interdependentes, identidade e diferença partilham uma importante característica: elas são o resultado de atos de criação lingüística. Dizer que são o resultado de atos de criação significa dizer que não são “elementos” da natureza, que não são essências, que não são coisas que estejam simplesmente aí, à espera de serem reveladas ou descobertas, respeitadas ou toleradas (SILVA, 2000, p.76).

A identidade e a diferença são, grosso modo, o resultado de um processo de produção simbólica e discursiva, significando que a identidade e a diferença são frutos de relações sociais e, portanto, estão sujeitas a vetores de força e às relações de poder, uma vez que: “Elas não são simplesmente definidas, elas são impostas; Elas não convivem harmoniosamente, lado a lado em um campo sem hierarquias, elas são disputadas” (SILVA, 2000, p. 81).

É evidente que na disputa pela identidade está envolvida uma disputa mais ampla por outros recursos simbólicos e materiais da sociedade, e afirmar a identidade ou a diferença é traduzir um desejo de diferentes grupos sociais, assimetricamente situados e tentando garantir acesso aos bens sociais. A partir daí, percebe-se que tanto a identidade quanto a diferença encontram-se extremamente conectadas com as relações de poder.

Nessa esfera, Moita Lopes (2001, p. 306), citando Shotter & Gergen, afirma que as identidades sociais são construídas por meio de nossas práticas discursivas com o outro: “as pessoas têm suas identidades construídas de acordo com o modo através do qual se vinculam a um discurso no seu próprio e nos discursos dos outros”. Onde existe diferenciação, existe relação de poder, sendo este o processo central pelo qual a

identidade e a diferença são produzidas, implicando sempre as operações de incluir e excluir, uma vez que:

Fixar uma determinada identidade como a norma é uma das formas privilegiadas de hierarquização das identidades e das diferenças. A normalização é um dos processos mais sutis pelos quais o poder se manifesta nos campos da identidade e da diferença. Normalizar significa eleger arbitrariamente uma identidade específica como parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas (SILVA, 2000, p. 83).

Durante toda a sua explanação, o autor ressalta a importância de se analisar o processo de identidade como uma produção social, para que se mantenha o objetivo de tratar as relações entre diferentes culturas não como uma questão de consenso, de comunicação e diálogo e sim como uma questão que envolve, essencialmente, as relações de poder.

Em *Mão na luva*, as personagens não apresentam nome durante a maior parte do texto, mas possuem uma identificação, sendo chamadas pelos pronomes pessoais em terceira pessoa do singular do caso reto *Ele* e *Ela*. Tal processo de identificação acaba tornando-se um elemento que é percebido apenas pelo leitor do texto, pois, no ato da materialização do texto (encenação/representação), as personagens não se identificarão, permanecendo ocultas até o ato final. Ao chamar suas personagens pelos pronomes e não por seus nomes, Vianinha traz para o texto uma atmosfera de banalização da identidade, recriando, diante do leitor, a ideia de que aquelas personagens podem representar quaisquer seres humanos, não especificando fatos e nem nomes que as identifiquem como seres únicos, individuais e portadores de uma identificação particular que as diferenciaria de outras pessoas, de outros casais.

Importa mencionar o que Émile Benveniste (1995) discorre acerca da problemática que envolve a terceira pessoa na formação discursiva. Segundo o autor, a legitimação da terceira pessoa como "pessoa" se torna questionável, uma vez que comporta uma indicação de enunciado sobre alguém ou

alguma coisa, mas não referida a uma “pessoa” específica. A partir dessa teoria de Benveniste, torna-se ainda mais claro o problema da identidade em *Mão na luva*, uma vez que reforça o caráter de “não-pessoa” existente em *Ele* e *Ela*. Segundo Benveniste:

A consequência deve formular-se com nitidez: a “terceira pessoa” não é uma “pessoa”; é inclusive a forma verbal que tem por função exprimir a “não-pessoa”. A essa definição correspondem: a ausência de todo pronome da terceira pessoa, fato fundamental, que é suficiente lembrar, e a situação muito particular da terceira pessoa no verbo da maioria das línguas, de que daremos alguns exemplos (BENVENISTE, 1995, p. 250-251).

Na esteira da identidade e da diferença, podemos refletir que ambas são entidades interdependentes, ligadas aos sistemas de significações. Para a teoria cultural contemporânea, a identidade e a diferença estão estreitamente associadas a sistemas de representação, os quais, por sua vez, consistem também em sistemas linguísticos e culturais, portanto, também ligados às relações de poder:

É também por meio da representação que a identidade e a diferença se ligam a sistemas de poder. Quem tem o poder de representar, tem o poder de definir e determinar a identidade. É por isso que a representação ocupa um lugar tão central na teorização contemporânea sobre identidade e nos movimentos sociais ligados à identidade. Questionar a identidade e a diferença significa, neste contexto, questionar os sistemas de representação que lhe dão suporte e sustentação (SILVA, 2000, p. 91).

O que caracteriza o período no qual as personagens de *Mão na luva* revelam seus nomes não é nada muito diferente do restante da peça, porém trata-se do momento mais intenso da luta entre o casal e acontece nas proximidades do fim do espetáculo:

ELE (pára de dançar) É sério. Devia ter um tribunal pra quem não conserva o amor. Você quer?

ELA Quero.

ELE Por favor, estou falando sério.

ELA Meu amor.

ELE Não faz, responde.

ELA Mas...

ELE Responde...

ELA Lembra do Martin Luther King? "Sonho que um dia todos os vales serão exaltados, todos os montes e montanhas serão rebaixados, os lugares inóspitos serão aplainados." A multidão dando-se as mãos gritava: sonhe mais! Sonhe mais. Sonhe mais. E cantava: "We shall over come, we shal..."

ELE Estou falando sério.

ELA Vai.

ELE Estou dizendo, um raio me abriu no meio, meu amor; você me partiu hoje de noite, agora. Sério, sério, sério...

ELA Não seja assim...

ELE Assim o que?

ELA ...demagogo...não era sem aflição?

(VIANNA FILHO, 1984, 155).

Nenhum argumento que a personagem masculina usa para persuadir a esposa a ficar funciona para tal fim, e faz que o desespero tome conta de ambos e a aflição sutil do início da discussão se transforme em um violento diálogo, no qual as máscaras caem e a repulsa entre os dois se torne exposta:

ELA Vou embora.

ELE Dou porrada em você.

ELA .vou embora...

ELE ...não dá um passo fora...

ELA ...vou que vou...

ELE ...te cubro de porrada...(Ela pega a valise. Os dois lutam.)

ELE ...deixa...

ELE já disse que não sai, Sílvia, não sai...

ELA ...larga...

ELE Vai tentar o canto do cisne, está muito velha, hein, muito...

ELA Vou embora por que te odeio, te odeio, te odeio, Lúcio...

ELE pára com isso...

ELA Te odeio Lúcio Paulo Freitas
ELE Você acorda as crianças, os vizinhos...
ELA Fodam-se, te detesto, detesto, odeio, raiva...
(VIANNA FILHO, 1984, p. 157).

A partir desse momento, Sílvia revela ao marido o caso amoroso que manteve escondido com o dono da revista, Bandeira Pessoa. O ódio de Lúcio diante da situação faz que este tente estrangular a esposa, porém sem sucesso. A cena termina com Sílvia indo embora e Lúcio transtornado, falando sozinho algumas coisas sem sentido.

No final revelador de *Mão na luva*, é possível perceber a coerência e lucidez de Vianinha, que abre todas as feridas, ainda que não proponha uma solução. O casal termina como se nada houvesse ocorrido dentro daquele apartamento. Assim, Vianinha reforça as características de suas personagens apáticas e sem poder de transformação diante da realidade, com a célebre frase: “Estamos condenados um ao outro” (VIANNA FILHO, 1984, p. 160). E ainda revela, por meio do último diálogo do casal, a frase que reforça aquilo que desde o início do texto permeia as personagens Sílvia e Lúcio: “Nós vamos discutir a noite toda e os dois vão ter razão, eu e você” (VIANNA FILHO, 1984, p.161).

Por meio dessa frase, Vianinha brinda o final dessa peça com o que há de mais vivo e presente em suas obras: o reconhecimento de que existem sempre dois lados de uma só questão. E que não há razão pura ou verdade absoluta, reforçando seu pensamento dialético sobre o mundo e os valores sociais nele contidos. Além disso, o final da peça reforça o que vem sendo mostrado durante todos os diálogos: os discursos de Sílvia e Lúcio não são antagônicos, eles se assemelham e se completam, fazendo que o espetáculo torne-se uma arena de luta na qual não há vencedores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A temática de *Mão na luva* delinea um caminho para discussões profundas e personagens complexas, embora os diálogos sejam curtos e diretos. Não sendo constituída por uma única discussão pertinente, a peça é formada por uma série de embates ideológicos em torno de uma questão mais ampla, por meio da qual acompanhamos cada etapa de evolução do conflito, que é, ao mesmo tempo, uma sobreposição de vários conflitos. Entremeados ao grande tema da crise conjugal estão os subtemas, em torno dos quais estão presentes as discussões mais pertinentes de *Mão na luva*, bem como, o incansável debate de Vianinha sobre as opressões e convenções sociais que acabam sufocando os seres humanos.

Mais do que um duelo sobre o amor, a peça explora aspectos da realidade, apontando a apatia e a mediocridade como importantes características para manter uma sociedade estática, com uma população sem iniciativa e sem coragem para mudar. Vianinha, mais uma vez, revelou-se como um autor sensível, capaz de revisitar as profundezas da alma humana sem deixar de lado as consequências sociais contidas em cada atitude individual. Sem defender uma verdade universal e reforçando seu pensamento dialético sobre os valores socioculturais existentes, Vianinha deu ao espectador-leitor, uma obra que não reluta em discutir as angústias de se viver em sociedade.

REFERÊNCIAS

BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral I*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes, 1995.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. São Paulo, Ática, 1997.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Dp&A, 2003.

LUIZ, Macksen. O jogo teatral em estado pleno. *Jornal do Brasil*. 7 de dezembro de 1984.

MAGALDI, Sábado. Mão na luva, a enésima prova do talento de Vianinha. *Jornal da Tarde*. 22 de setembro de 1984.

_____. *Panorama do teatro brasileiro*. 3 ed. rev. e ampl. São Paulo: Global Editora, 1997.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. Discursos de identidade em sala de leitura de L1: a construção da diferença. In: SIGNORINI, Inês (Org.). *Língua(gem) e identidade*. 2. reimp. Campinas: Mercado de Letras, 2001, p. 303-330.

MOSTAÇO, Edelcio. Tédio no palco, irritação na platéia. *Folha de S. Paulo*. 15 de setembro de 1984.

PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo, Ática, 1998.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 83-101.

RIBEIRO, Joana. *Mão na luva quando o teatro dança: uma preparação corporal de Klauss Vianna*. Universidade do Rio de Janeiro (Dissertação de Mestrado), Rio de Janeiro, 2002.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves; Revisão da trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *A identidade e a diferença: a perspectiva*

dos Estudos Culturais. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões, São Paulo: Perspectiva, 2005.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Mão na luva. In: _____. *O melhor teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Global, 1984.