



ARTIGO
ARTICLE

Pela América Latina, em nome da Virgem Maria: o teatro de revista na peça *Dura lex sed lex, no cabelo só Gumex*, de Vianninha (1967)

For Latin America, in the name of Virgin Mary: the magazine theater in the play *Dura lex sed lex, no cabelo só Gumex*, by Vianninha (1967)

Letícia Gomes do Nascimento 

Doutoranda em Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro

lgomesnn@gmail.com

NASCIMENTO, Letícia Gomes. Pela América Latina, em nome da Virgem Maria: o teatro de revista na peça *Dura lex sed lex, no cabelo só Gumex*, de Vianninha (1967). *História, histórias*, vol. 9, nº 17, jan./jun. 2021. <http://dx.doi.org/10.26512/rhh.v9i17.39216>

Resumo: Neste artigo, através da análise da peça *Dura lex sed lex, no cabelo só Gumex*, o objetivo é refletir sobre o lugar do riso na produção dramaturgical de Vianninha. Assim, observamos, através do uso de mecanismos do teatro de revista presentes na peça, um dos argumentos estético do autor como forma de coadunar crítica social e uma linguagem que pudesse ser considerada como "popular".

Palavras-chave: História do teatro; Teatro contemporâneo; Teatro brasileiro.

Abstract: In this article, through the analysis of the play *Dura lex sed lex, no cabelo só Gumex*, the objective is to reflect on the place of laughter in Vianninha's dramaturgical production. Thus, we observe, using theater magazine mechanisms present in the play, one of the author's aesthetic arguments as a way to combine social criticism and a language that could be considered as "popular".

Keywords: Theater history; Contemporary theater; Brazilian theater.

Escrita em 1967 por Oduvaldo Vianna Filho, junto com Paulo Pontes e Armando Costa, *Dura lex sed lex, no cabelo só Gumex* foi caracterizada por seus autores como uma revista musical composta de dois atos e oito quadros. Todas as 20 músicas que atravessam a revista foram compostas por Francis Hime, Dorival Caymmi e Sidney Waismann¹; enquanto os cenários ficaram a cargo de Carlos Fontes e Armando Costa. O enredo da peça gira em torno dos impasses da Virgem Maria, mediante ao aceite da proposta de Deus de vir para a América Latina e resolver os problemas do Brasil.

Originalmente, o título da peça seria *Das Grossen Safadezen (sic)*, mas, devido à censura imposta pelo regime ditatorial, foi substituído pelo bordão utilizado no produto para cabelos chamado Gumex, certamente como forma de satirizar o mal-estar ocasionado pela ação dos censores.² A peça foi apontada em alguns jornais como o marco inaugural do Teatro do Autor Brasileiro, o TAB, um grupo fundado por Vianninha e Paulo Pontes, logo após a saída deles do Grupo Opinião, também em 1967.

Se observarmos mais de perto alguns aspectos formais das peças escritas por Vianninha, incluindo *Dura lex sed lex, no cabelo só Gumex*, podemos identificar a permanência de parte do ideário, em consonância com um projeto estético-cultural de reformulação teatral. O uso da tradição do teatro de revista permite a Vianninha uma ampliação dos mecanismos brechtianos por ele valorizados. É possível sustentar, assim, que modelos encontrados, no que passou a se chamar "teatro antigo" brasileiro, geraram novas formas de construção dramática, em diálogo com perspectivas estéticas tais como o brechtianismo, muitos anos após a crise desse modelo de teatro,

Assim, a proposta aqui é a de chamar a atenção para o fato de que Vianninha também escreveu para os próprios pares, o que nos leva a refletir sobre as relações, no domínio teatral, entre os indivíduos e os grupos que compõem a cena. Além do aspecto

¹Na nota 17, Thaís L. Vieira apresenta todas as músicas e seus respectivos compositores. Cf. VIEIRA, Thaís L. *Allegro ma non troppo: ambiguidades do riso na dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho*. 2011. Tese (Doutorado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia. p.149.

²Cf. PONTE PRETA, Stanislaw. *Arte e Manhas. O Cruzeiro: Revista*. Rio de Janeiro, 1967, Edição 0066(1). Disponível no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Uma outra versão para o título da peça é dada por Thaís L. Vieira, em sua tese, afirmando que Vianninha optou por este nome devido ao impacto *non-sense* que o autor sentia em relação ao momento vivenciado. Levando em consideração o contexto de censura, acredita-se ser mais provável ter havido algum corte, ou imposição de mudança, como era comumente realizado no período. Por isso, acredita-se que faça mais sentido o *non-sense* como forma de sátira à censura, do que mero produto da criação do autor. Cf. VIEIRA, Thaís L. *Allegro ma non troppo: ambiguidades do riso na dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho*. *Op. cit.* p. 151.

social de mudança, havia, ao longo da trajetória de Vianna Filho em geral, e em *Dura Lex*, em particular, uma proposta estética de um novo modelo para o teatro brasileiro. A forma escrita é capaz de demarcar, nesse caso, uma posição dentro de um espaço específico de atuação, como tentativa de legitimação do dramaturgo perante seus pares. Longe de desconsiderar a importância das temáticas e dos objetivos sociais na dramaturgia de Vianninha, vale ressaltar, portanto, as estratégias discursivas, especificamente dramatúrgicas, como parte da busca de uma linguagem compatível com o seu projeto estético-teatral, aproximando-se ou distanciando-se dos debates e das disputas presentes no âmbito teatral naquele momento.

O uso particular de Brecht por Vianninha, em *Dura lex sed lex, no cabelo só Gumex*, é repleto de referências ao teatro de revista, com efeitos evidentes nos modos como a crítica recebeu essa peça. Mais do que simplesmente analisar o texto teatral, interessa identificar, aqui, as conexões que o dramaturgo estabelece com os circuitos que permeiam o seu meio de atuação.

O teatro de revista brasileiro

O teatro de revista, enquanto braço do teatro de comédia³, alcançou grande proeminência nos palcos brasileiros durante as primeiras décadas do século XX. Em *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*, Neyde Veneziano enquadra o teatro de revista, no Brasil, como uma vertente do teatro 'popular'. Para a autora, o

³No *Dicionário de teatro*, de Patrice Pavis, o gênero *Comédia* é dividido em vários verbetes. Aqui, optou-se por uma das definições que atribuída a este gênero. A comédia "[...] se dedica à realidade cotidiana e prosaica das pessoas comuns: daí a sua capacidade de adaptação a qualquer sociedade, a infinita diversidade de suas manifestações e a dificuldade de deduzir uma teoria coerente da comédia. [...] A comédia vive da ideia repentina, das mudanças de ritmo, do acaso, da inventividade dramatúrgica e cênica. [...] MARMONTEL dá uma definição muito geral, mas bastante completa, da comédia: "É a imitação dos costumes, posta em ação: imitação de costumes no que difere da tragédia e do poema heroico; imitação da ação, no que difere do poema didático moral e do simples diálogo." [...] A fábula da comédia passa pelas fases de *equilíbrio, desequilíbrio, novo equilíbrio*. A comédia pressupõe uma visão contrastada, até contraditória do mundo: um mundo normal, geralmente reflexo do mundo do público espectador, julga caçoa do mundo anormal das personagens consideradas diferente, originais, ridículas e, portanto, cômicas. Tais personagens são necessariamente simplificadas e generalizadas, uma vez que encarnam de modo esquemático e pedagógico uma extravagância ou uma visão inusitada do mundo. [...] A comédia, diferentemente da tragédia, presta-se facilmente aos efeitos de distanciamento e se autoparodia de bom grado, pondo assim seus procedimentos e sua forma de ficção em exergo. Desse modo, ela é o gênero que apresenta grande consciência de si, que frequentemente funciona como *metalinguagem* crítica e como *teatro dentro do teatro*." Cf. Verbetes COMÉDIA In: PAVIS, Patrice. *Op. cit.* São Paulo: Perspectiva, 2017. p. 52-54.

gênero revista é a marca característica de uma época em meio a um processo de formação identitária, pois as leis dramáticas que regem o funcionamento do teatro de revista são "leis que se casaram com a brasilidade".⁴ Pelo visto, esta forma teatral, ao longo da história, desenvolveu-se em paralelo a um teatro considerado superior, convencionado através de uma dramaturgia específica. Não obstante, Veneziano mostra que o teatro popular não está diretamente relacionado a uma cultura popular, uma vez que o teatro de revista e o popular não visam necessariamente um mesmo público; o primeiro seria feito para o povo, o segundo pelo povo.⁵

O teatro de revista colocou em questão, de diferentes formas, a brasilidade. Desde o século XIX até a primeira metade do século XX, foi tido como uma representação do Brasil por dramaturgos e atores. Veneziano já indica, ao tratar do teatro de revista, um modo de distanciamento desta cena teatral, distinto daquele proposto por Brecht, chamando a atenção para seu caráter particularmente brasileiro:

[...] com o teatro do distanciamento acontece algo peculiar. Poderíamos dizer que desembocam num mesmo resultado duas correntes de origem diversa. A ideia de Brecht, elaboração precisa de uma separação entre gesto e palavra, forma e conteúdo (tentando traduzir por analogia e essência de uma produtividade contemporânea) teve e tem sua tradução "*ipsis literis*" cá entre nós. Porém, cá entre nós também, o desenvolvimento do deboche enquanto recurso estilístico, que tempera picantemente nossa chanchada, nossa comédia de costumes, nosso Teatro de Revista, para citar alguns gêneros de história já consagrada, e que ainda funcionam não apenas como precursores, mas como fonte de inspiração, cópia e citação, dotou o teatro brasileiro de uma face própria, que se assemelha àquela do teatro épico (aquele que se utiliza do efeito de distanciamento). A confluência de perspectivas (a crítica social, a sátira) relativas ao conteúdo da encenação parecem convergir para a relação distanciada entre ator e personagem.⁶

O teatro de revista trata do presente. A escrita voltada às atualidades de uma época é o que permite a este gênero teatral uma constante mutabilidade, seja na sua mensagem, seja na sua forma.⁷ Até os anos 1940, o fio condutor dos espetáculos do teatro de revista tinha por função retratar um acontecimento da atualidade, que poderia ser político. Veneziano ainda afirma que o gênero revista propiciou o surgimento de

⁴Cf. VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes, Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991. p. 15-17. Citação direta na página 17.

⁵Cf. *Ibidem*. p. 19-20.

⁶Cf. FERNANDES; MEICHES, 1988, p. 7-8 *apud* VENEZIANO, Neyde. A arte do ator no teatro de revista... *Caderno de Registros Macu (Pesquisa)*. Campinas, v. 12, n. 7, 2015. p. 75.

⁷Cf. *Ibidem*. p. 115.

produções caracteristicamente nacionais, com assuntos diretamente relacionados ao "cotidiano popular", pois, para ela,

Há um modo de se fazer revista à francesa, um à portuguesa, um à inglesa e, é claro, um à brasileira. Cada uma dessas nações a reivindicar dela uma representatividade essencialmente local e nacionalista. Já se disse ser a revista um gênero tipicamente francês, inglês, americano. E tudo isto pode ser verdade. Ao colocar em cena os disparates, as tolices, as asneiras dos políticos, dos poderosos, combiná-los à música própria da terra e desenhar um painel dos acontecimentos imediatos, este gênero nasceu para servir, sob medida, à nacionalidade de quem o adotar.⁸

No Brasil, a recepção do teatro épico teve uma aproximação com o teatro de revista, sobretudo através da noção de que cada cena existe por si mesma, rompendo com a necessidade de encadeamento presente na forma dramática.⁹ Através do ridículo, entre a música e a farsa, a revista se estabeleceu como um gênero teatral. Ainda segundo Veneziano,

[...] a revista de ano brasileira, [...] consistia num resumo crítico dos acontecimentos do ano anterior. Às vistas do público, desfilavam os principais fatos do ano findo relativos ao dia-a-dia, à moda, à política, à economia, ao transporte, aos grandes inventos, aos pequenos crimes, às desgraças, à imprensa, ao teatro, à cidade, ao país. Era uma história miniaturizada sob o painel anual, em linguagem popular, teatralizada. Equilibrava-se entre o registro factual e a ficcionalização cômica. [...] O fio condutor garantia a unidade do texto. [...] A ação revisteira [...] difere desta concepção aristotélica da ação dramática. Enquanto esta é desencadeada por conflitos internos e externos dos personagens e recheada de Emoções até subjetivas, aquela costuma ser impulsionada pelo movimento (físico) e mostra, ao narrar e comentar os fatos, um semblante próximo do épico-brechtiano.¹⁰

Na trajetória de Vianninha, os diferentes sentidos, muitas vezes conflitantes, da noção de "popular" vêm à tona. Se teatro do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes buscou valorizar, uma "cultura popular" produzida por operários, camponeses, estudantes, etc., os trabalhos de Vianninha, junto ao grupo

⁸Cf. VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar: teatro revista brasileiro...* Oba! Campinas: Editora da UNICAMP, 1996. p. 34.

⁹Costa tem por argumento assinalar que *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal e *A mais-valia vai acabar seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho, foram pioneiras na experiência de recepção da abordagem brechtiana no Brasil. Ela indica que *Eles não usam black-tie* foi um marco para a dramaturgia brasileira e abriu caminho para a peça *Revolução na América do Sul*, como já afirmado no corpo do texto. Ainda afirma que Vianninha foi o responsável por desenvolver as questões trazidas pela peça de Boal e que, possivelmente, o fato de Vianna Filho ter atuado na peça o tenha favorecido nesta reflexão. Ademais, para Costa, Vianninha, com *A mais valia vai acabar, seu Edgar* trouxe como novidade uma modificação à função da cena através do uso de alegorias. Cf. COSTA, Iná C. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 76.

¹⁰Cf. VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Op. cit. p. 88-91.

Opinião, direcionaram o sentido de "popular" para esta noção de teatro feito para o povo, recorrendo a modos de diversão tradicionais no Brasil. A dramaturgia de Vianna Filho pode, assim, ser pensada não somente a partir da incorporação de elementos épicos em suas peças – processo que se deu ao longo de sua trajetória cepecista –, e de outras referências teatrais, como o teatro de revista: recorria ao coro, à música, aos slides, aos arquétipos sociais como forma de caracterização das personagens, às vozes, como um modo de aproximação de um tipo de fazer teatral, tendo como horizonte a criação de um estilo de representação que abarcasse os aspectos de uma suposta teatralidade brasileira.

Como visto, podemos identificar, de saída, duas vertentes do gênero: a revista enquanto espetáculo e a revista satírica. A primeira é marcada pelos "quadros relacionados à atualidade, prevalecem os elementos externos, ligados à riqueza dos cenários e figurinos, como a beleza dos componentes dos corpos de baile, a popularidade das vedetes e a eficiência da orquestra e das coreografias". A segunda, também conhecida como revista de "costumes, que dá absoluta primazia texto, reduzindo a segundo plano a cenografia, a música, a coreografia, mas que, por sua própria natureza, permite os atores grandes momentos na interpretação".¹¹ Em termos estruturais, como componente obrigatório do gênero revisteiro, a apoteose teve por muito tempo um viés patriótico. Durante os períodos da Primeira e Segunda Grande Guerra, a tônica regional-nacionalista foi um atributo marcante deste tipo de convenção do teatro de revista.¹²

Outro aspecto importante é o uso de alegorias que, segundo Veneziano, é uma convenção retomada do teatro popular medieval pelo teatro de revista. Isso é o que permite a organização do gênero dentro de uma estrutura formal permeada de contrastes. Esta forma é o que torna possível a existência de um jogo entre a realidade e a fantasia, entre naturalismo e alegoria. Do mesmo modo, é através das alegorias que é possível identificar as personificações de classes e grupos sociais, de instituições, ou ainda, de outros gêneros teatrais.¹³

¹¹Cf. VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. *Op. cit.* p. 33.

¹²Cf. VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar: teatro revista brasileiro... Oba!* *Op. cit.* p. 110-111.

¹³Cf. *Ibidem.* p. 138-139.

Ao longo do tempo, as alegorias revisteiras perderam o tom moralizante¹⁴ e ganharam um tom satírico. A intenção era rir, não ensinar. Neste sentido, era possível despertar o interesse no público pela chave da comicidade e também da crítica, uma vez que a alegoria é " elemento dessacralizado, a serviço da sátira. Menos universal, mais característica. Menos Bem, Mal, Poder, Inveja. Mais pindaíbas, doenças, golpes do baú, males em profusão".¹⁵

Em *Dura lex sed lex, no cabelo só Gumex* estes mecanismos podem ser evidenciados em várias passagens. Em uma delas, os problemas específicos da América Latina são retratados com doses satíricas tipicamente revisteiras, como no trecho reproduzido a seguir, em que o personagem Surdo, responsável por introduzir interrupções nos diálogos, aparentemente digressivas, que, na realidade, remetem aos problemas da produção agrícola brasileira, à época, em torno dos dois produtos, o café e a laranja, que comandavam o mercado de exportação brasileiro para outros países da América e da Europa.

PRESIDENTE – E seguem-se então todas as mazelas
sociais de imensas áreas geográficas –
moléstias, desemprego, as endemias,
criminalidade, falta de fé.
SURDO – O senhor dá licença de um aparte?
PRESIDENTE – Pois não, Excelência.
SURDO – Cadê o café?
VELHO 2 – Na América Latina morre uma
criança cada quarenta segundos.
Na América Latina não existe
superpovoação, terra desolada.
PRESIDENTE – Mas nasce uma em cada dez segundos.
Quatro a um. Ganhei de goleada.
SURDO – Laranjada, não, prefiro café.
VELHO 3 – É? Não existe superpovoação?
Na minha casa, na praça da Sé,
só de irmão da minha mulher tem trinta,
quinze são José, quinze só de Zé.
Eu não consigo ir no banheiro –
às vezes eu fico sem urinar
um mês inteiro, bato – "quem está
aí? " – sempre respondem – "É o José!"¹⁶

¹⁴Neyde Veneziano afirma que o tom moralizante advém do teatro popular medieval, mas que foi ressignificado junto ao desenvolvimento do teatro de revista no Brasil. Cf. *Ibidem*. p. 138.

¹⁵Cf. VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar: teatro revista brasileiro... Oba! Op. cit.* p. 141.

¹⁶Cf. VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Dura lex sed lex, no cabelo só Gumex*. Coleção Vianninha Digital. Volume 11, 2007. p. 16-17.

Na continuidade da cena, o debate entre as personagens traz referências sobre a relação com a cultura estadunidense, fazendo menção ao imperialismo e à pílula anticoncepcional, que durante os anos 1960 eram assuntos relevantes. Além disso, há uma referência direta a um dos traços culturais mais evidentes do Brasil, e uma das maiores paixões de Vianna Filho: o futebol.

SURDO – Café fraco?
 PRESIDENTE – Seria possível Vossa Excelência parar de encher o saco?
 VELHO 5 – Vossa Excelência desvia nossa linha:
 nosso mal não é o superpovoamento,
 nosso grande mal é o imperialismo...
 VELHO 4 – Que Vossa Excelência quer omitir
 Com um toque mágico de varinha!
 PRESIDENTE – Excelência, imperialista é
 a vossa veneranda mamãezinha!
 VELHO 5 – Sim, o senhor é um testa de ferro
 do capitalismo internacional
 que produz esta pílula anti-cristo (*sic*)!
 PRESIDENTE – Não, a pílula não é anti-cristo (*sic*),
 meu senhor, é anticoncepcional.
 SURDO – Quero falar.
 PRESIDENTE – Ih, vai virar FlaFlu... Manda.¹⁷

A metalinguagem, ou o teatro dentro do teatro, também foi uma técnica utilizada no teatro revista no Brasil, mecanismo de auto explicação, cujo efeito era uma tentativa de aproximação e de validação do texto perante o público. Aos poucos, essa técnica seria abandonada, apesar da figura do *monsieur de parterre* não deixar de existir e continuar permeando a cena; o didatismo cedeu lugar, então, ao gracejo, ao riso.

Em *Dura lex sed lex, no cabelo só Gumex*, não há uma única figura que desempenhe esse papel, mas há trechos em que a função auto explicativa, acrescida à chave cômica, se faz presente no texto.

ATRIZ – Hei, minha senhora, acorde
 o seu marido e avise
 que até que enfim chegou a
 hora do *strip-tease*.
Slide. Um casal em foco.
 SLIDE – Como toda geladeira
 moderna tem seu *freezer*
 toda revista porreta
 tem que ter

¹⁷Cf. VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Dura lex sed lex, no cabelo só Gumex*. Op. cit. p. 17.

Strip-tease.

OUTRO SLIDE – *Strip-tease.*

Luz aumenta no casal. Os dois tiram a roupa. Brincos, relógios.

ELAS – Tem que tirar tudo?

ELES – Tudo... (*Tiram tudo. Ele de ceroula. Um tempo, Tio Sam entra. Pega tudo e asi. Os dois olham o público desconsolados. Um tempo. Entram todos nus. Chacrinha nu.*)

CHACRINHA – Depois deste primeiro *strip-tease* participante, com todo mundo nu, antes que degenere, terminamos a primeira parte.

CORO – Palmas para a gente, que estamos nus.

Termina a primeira parte

com todo mundo nu

aproveite o intervalo

e vá tomar café!¹⁸

De Edgar à Virgem Maria

Como visto, para Vianninha, o teatro de revista funciona como um mecanismo capaz de conjugar uma perspectiva crítica a uma forma "popular" de linguagem, deia presente desde os tempos de sua atuação no CPC da UNE, recorrente até o seu último trabalho, a peça *Rasga coração*.

A primeira peça escrita em formato de revista por Vianna Filho a ter uma grande projeção foi *A mais-valia vai acabar seu Edgar*, encenada, pela primeira vez, através do Teatro Jovem, na cidade do Rio de Janeiro, em 1961, sob a direção de Chico de Assis. Ela é considerada o marco fundador da experiência do CPC. Para Iná Camargo Costa¹⁹, o texto em questão fez parte do início do movimento do teatro épico no Brasil. Para ela, as peças pioneiras da experiência de recepção brasileira da abordagem brechtiana foram *Eles não usam black-tie* (1959), de Gianfrancesco Guarnieri, *Revolução na América do Sul* (1960), de Augusto Boal, e *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* (1960), de Oduvaldo Vianna Filho, De forma geral, esta última peça é caracterizada como uma revista brechtiana.²⁰ Entre ela e *Dura lex sed lex, no cabelo só Gumex*, destaca-se uma mudança de direcionamento, uma vez que, na primeira, a revista pretendia um tom didático e panfletário, e, na segunda, a atualidade dos acontecimentos é o que determina o fio condutor da peça, remetendo ao

¹⁸Cf. VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Dura lex sed lex, no cabelo só Gumex*. Op. cit. p. 25-26.

¹⁹ Cf. COSTA, Iná C. *A hora do teatro épico no Brasil*. Op. cit.

²⁰Sobre as produções de Vianninha durante sua fase cepecista, a autora afirma que *Brasil versão brasileira* consolidou a opção estética presente em *A mais-valia vai acabar seu Edgar*. Entretanto, os dispositivos do teatro de revista aparecem, mais ou menos vezes, em outras peças e autos escritos por Vianninha no CPC da UNE, como *Quadra quadras de terra*, *Os Azeredo mais os Benevides* e *O auto dos 99%*. Cf. COSTA, Iná C. *A hora do teatro épico no Brasil*. Op. cit.; VILLARES, Rafael de S. *Por uma dramaturgia nacional-popular: o teatro de Oduvaldo Vianna Filho no CPC da UNE (1960-1964)*. Op. cit.

fazer teatral revisteiro próprio do início do século XX. É o que se pode observar analisando logo o primeiro slide apresentado na peça.

Abre o pano. Escuro. Todas as mulheres da companhia cobertas com véus negros, estão ajoelhadas no palco. Um tempo. É projetado um "slide".

SLIDE – "Vocês não imaginam – dizia ontem uma das figuras de maior prestígio dentro do governo – como o presidente sofre quando sabe que um estudante foi espancado pela polícia". Jornal do Brasil 27.7.67. ²¹

A rubrica já indica um sinal de luto, com mulheres cobertas por véus negros, possivelmente remetendo às carpideiras. O conteúdo do slide refere-se a uma nota do Jornal do Brasil, sobre a prisão do jornalista Hélio Fernandes e a garantia do cumprimento, por parte do governo, da sentença judicial sem nenhuma contestação, pois o então presidente Costa e Silva seria contra qualquer tipo de agressão e arbitrariedade. É importante salientar que na ocasião, em 1967, já haviam sido instituídos quatro Atos Institucionais, o quinto sendo outorgado no ano seguinte, dando início ao período mais tenebroso da ditadura civil-militar que assolou o país.²²

Após um pedido de súplica direcionado à América Latina, há uma sequência de quatro slides anunciando a chegada da Virgem Maria como solução para as mazelas brasileiras.

SLIDE 1 – Fez-se tamanho escarcéu
aqui na América Latina
que as súplicas ouvidas
agora neste teatro
também chegaram ao céu.

SLIDE 2 – Eis que o Altíssimo ouve,
Ouve, mas fica tranquilo –
não tem que mandar ninguém –
pois sempre vê lá de cima
seu time em ótima forma
com Frei Chico, Hélder Câmara
e Alceu de Amoroso Lima.

SLIDE 3 – Porém desta vez resolve
nos mandar um mensageiro.
Sim, sabe que sua turma briga
bem na América Latina,
mas ele fica indignado
com a total falta de auxílio
para o teatro brasileiro.

SLIDE 4 – Eis que ele nos envia –

²¹Cf. VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Dura lex sed lex, no cabelo só Gumex. Op. cit.* p. 4.

²²Cf. JORNAL DO BRASIL. O presidente da OAB nega entrevista. Rio de Janeiro, 27 de julho de 1967, Edição 00095(1). Disponível no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

com todo o devido respeito
e permissão da censura –
nos manda a própria Maria.²³

A falta de auxílio ao teatro brasileiro, como tratada especificamente nos últimos dois slides, foi comentada por Vianninha em dois de seus ensaios: *Perspectivas do teatro em 1965* (1965) e *A questão do autor nacional* (1966-1967), escritos bem próximos ao momento da peça. Um dos pontos principais que levantava era a ausência de democracia no Brasil, sobre o que Vianninha defende o seguinte:

Para que o teatro possa atuar, possa divertir – possa reunir um mundo de sensações novas, originais, recém-reveladas – a condição política básica é a existência da democracia; a liberdade de expressão e de manifestação de pensamento. Para que o teatro possa ter uma estrutura econômica que permita aos artistas brasileiros a aventura, a descoberta e a grande participação, é preciso um regime econômico que defenda os interesses nacionais, que planeje a produção nacional, que traga para a realidade efetiva o imenso potencial econômico da nação brasileira. Essa política econômica só pode se sustentar na democracia, na consciência social liberta para criticar, exigir e auto criticar-se permanentemente.²⁴

A falta de condições materiais adequadas para a produção teatral brasileira era problemática, segundo o dramaturgo, em dois níveis: (1) no âmbito do Estado e (2) no próprio circuito teatral, ou da "empresa teatro". Para ele, o governo não investia suficientemente na cultura e na educação, se fossem comparados os gastos feitos com o orçamento militar. Especificamente em relação ao teatro, o Serviço Nacional de Teatro (SNT) não distribuía a verba recebida de modo equânime, privilegiando a manutenção e a construção de espaços pouco proveitosos, tidos como "elefantes brancos" pelo autor. Afora isso, Vianninha faz uma crítica, nesses ensaios, à postura paternalista do SNT, alegando que ela impedia uma distribuição de verba capaz de garantir a subvenção necessária a todas as companhias profissionais de teatro no Brasil. Isso ainda somado à diminuição anual do orçamento do SNT e à restrição da construção de teatros no Rio de Janeiro fora da zona sul da cidade. Se por um lado, o teatro havia se aprimorado culturalmente, economicamente ele desfaleceu, no Brasil. Isso para Vianninha foi um grande impasse, uma vez que o ritmo econômico não acompanhava o crescimento do

²³Cf. VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Dura lex sed lex, no cabelo só Gumex. Op. cit.* p.5.

²⁴Cf. VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Perspectivas do teatro em 1965. In: VIANNA FILHO, Oduvaldo. Vianninha: teatro, televisão e política. Seleção, organização e notas: Fernando Peixoto. São Paulo, Brasiliense, 1983. p.103.*

potencial do teatro e a inviabilização geral da cultura não permitia a expansão do público teatral.

De volta a *Dura lex sed lex, no cabelo só Gumex*, na imagem da Virgem Maria, nos trajes de Princesa Isabel²⁵, por que Vianninha teria mantido a opção da revista, se o trabalho que pretendia naquele momento era diferente do movimento realizado no CPC? É uma pergunta que o dramaturgo responde no programa teatral da peça, ao dizer que

[...] o segredo está na comunicação da revista. [...] falar dos acontecimentos e não do encadeamento deles. [...] A superficialidade da crítica é intimamente compensada pela sua rapidez. "Essa gente não deixa passar nada" é o lema da revista, que representa a consciência social no seu policiamento diário.²⁶

A possibilidade de uma linguagem rápida, imediata e urgente ainda agradava Vianninha, mesmo a partir de uma tentativa de afastamento da experiência "sectária" do CPC. Foi a incessante busca por uma nova linguagem que o moveu, por tantas vezes, no sentido de descobrir as relações humanas que presidem esse país e o convívio do homem brasileiro".²⁷

O riso na revista é sempre acompanhado de uma linguagem mais livre, com gírias, regionalismos e neologismos. Desde os primórdios da revista no Brasil, a sátira sempre foi carregada de um tom político e nacional. Para Veneziano, o teatro de revista é a marca característica de uma época em meio a um processo de formação identitária, pois, como foi visto, as "leis dramáticas" que regem o funcionamento do teatro de revista são amarradas com a brasilidade.²⁸ Ao longo de *Dura lex sed lex, no cabelo só Gumex*, é possível perceber essa ênfase nas questões referentes ao Brasil, em que a sátira ganha espaço como forma de apontar a mendacidade da política.

Abre a luz. Virgem Maria com a faixa presidencial.

MARIA – Bem, vou tomar minha primeira providência. Vou regulamentar a remessa de lucros. (Entra um sujeito com braços descomunais dando bananas.)

SUJEITO – Aqui ó. Aqui ó. Aqui ó.

MARIA – Bem, já que há alguma oposição, primeiro vou formar meu Ministério. Um ministério técnico sem influências político partidárias. (Entra o da Paraíba.)

PARAÍBA – O Ministério da Agricultura para a Paraíba, Presidente. Foi onde Vossa

²⁵Devido à censura do governo militar, durante a encenação de *Dura lex sed lex, no cabelo só Gumex*, a Virgem Maria foi substituída pela princesa Isabel. Cf. VIEIRA, Thaís L. *Allegro ma non troppo*: ambiguidades do riso na dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho. *Op. cit.* p.159, nota 46.

²⁶Cf. MORAES, Dênis de. *Vianinha, cúmplice da paixão*: uma biografia de Oduvaldo Vianna Filho. Rio de Janeiro: Record, 2000. *Op. cit.* p. 243.

²⁷Cf. *Ibidem.* p. 244.

²⁸Cf. VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil*: dramaturgia e convenções. *Op.cit.* p. 15-17.

Excelência teve maior votação relativa.

MARIA – Você é técnico em agricultura?

PARAÍBA – Em agricultura propriamente não, mas sou técnico do Paraíba Esporte Clube. (Entra o do Paraná.)

PARANÁ – Perdão, mas a Paraíba só tem três deputados federais, nós do Paraná temos cinco.

MARIA – E o senhor é técnico em agricultura?

PARANÁ – Não. Mas adoro a vida no campo. (Entra o de São Paulo.)

SÃO PAULO – Perdão, o Paraná tem cinco deputados federais, mas um é fresco. Nós de São Paulo temos cinco também, mas nenhum nega fogo. (Entra a assessora vestida de anjo)

ASSESSORA – Excelência, os excedentes de Medicina pedem uma audiência.

MARIA – Já vai. E você é técnico em agricultura?

SÃO PAULO – Claro, fui campeão de plantar bananeiras pelo Harmonia Tênis Clube. (Volta assessora.)

ASSESSORA – Excelência, os excedentes de Engenharia pedem uma audiência.

MARIA – Já vai. (Aponta para os três) Minha mãe mandou bater neste daqui... Agricultura fica com São Paulo.²⁹

O trecho selecionado refere-se ao momento em que a Virgem Maria é eleita presidente e passa a distribuir os setores de governança do país, sem avançar nenhuma qualificação técnica por parte dos contemplados, representando uma disputa no âmbito de um discurso de poder esvaziado de sentido, abrindo espaço ao ridículo da situação: a escolha de Maria como presidente da república era, de saída, uma brincadeira infantil. E a situação se estende, reforçando a ideia do jogo farsesco.

PARAÍBA – No que a bancada da Paraíba se retira da situação.

PARANÁ – E o Paraná tchibum, direto na oposição.

ASSESSORA – (*Voltando*) Excelência, os excedentes do Curso de Corte e Costura pedem uma audiência.

MARIA – Aôôôô. Já vai! Calma. Você fica com a saúde e você com a Fazenda. (Entra um forte)

FORTE – Saúde é meu que eu sou saudável. (*Entra Tio Sam*)

TIO SAM – O da Fazenda é meu, perdão. É uma tradição compreende? Tradição. (*Volta a assessora*)

ASSESSORA – Excelência, os excedentes do Curso de Expressão Corporal pedem uma audiência.

MARIA – Aôôôô. Então o do Transportes para você.

PARAÍBA – Transportes não que eu enjoo muito. Quero o da Justiça. (*Entra um de Minas*)

MINAS – Justiça é coisa mineira. Justiça é coisa mineira. (*Volta assessora*)

ASSESSORA – Excelência, os excedentes do Jardim de Infância Pernalonga pedem uma audiência.

MARIA – Calma, calma, eu disse calma. Não tem mais ministério. Não tem mais. (*Entram mais pessoas*)

VOZES – Não é possível! – O meu estado! – E o Piauí? E o Piauí? – Manhê (*sic*) me dá

²⁹Cf. VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Dura lex sed lex, no cabelo só Gumex. Op. cit.* p. 33-34.

um ministério. Eu quero um ministério.

MARIA – Não tem mais ministério.

VOZES – Vou para a oposição – E o Piauí? E o Piauí? Manhê (*sic*) me dá um ministério? Eu quero um ministério!

MARIA – Está bem, está bem! Você fica com o ministério do In, você com o Ministério de Dústria, você com o Ministério de Co, você, Ministério de Mércio; você, Edu, você Cação; você Trans, você Portes... Ministério de Trânsito, Ministério da História em Quadrinhos, Ministério de Documentários do Jean Manzon...³⁰

No âmbito das convenções, a tipificação das personagens foi um traço que acompanhou o teatro de revista no Brasil, desde seu início, e pode ser considerada fruto da comédia de costumes e do panorama político-social, buscando representar o tom cosmopolita e os anseios progressistas.³¹ Na abordagem brechtiana, a tipificação das personagens também tem seu espaço reservado, o que permite que o épico e a revista, no Brasil, se aproximem, com afinidades atestadas entre as duas vertentes teatrais.

Interessante notar que Vianninha manteve a figura de um narrador, tanto em *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* quanto em *Dura lex sed lex, no cabelo só Gumex*. Na primeira peça, ele se apresenta através do personagem Sujeito e tem por função criticar a própria peça no decorrer dos acontecimentos, como um tipo de *alter-ego* do autor, como afirma Costa.³² Já na segunda, quem exerce essa função é a Voz, que representa Deus, guiando a Virgem Maria. Ao final, o Altíssimo identifica a moral da história, retomando a noção de fábula.

A VOZ – Está bem... está bem... fui eu... Foi a moral da peça, manja? Uma parábola, entende? Moralidade, mora? 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 pra quem não tem o problema, pra 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 (*sic*) há duas semanas, deu uma espada, 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 à beça (*sic*). Aprendeu! Vai, vamos terminar essa revista animada... é revista, não é Antonionni, não... Vamos lá... Vou botar o maior partido alto... vou botar um partido alto... Vamos lá... (*Começa a cantar*)³³

Por fim, vale ressaltar que durante a peça, a crítica da censura sofrida no país é bastante presente através da sátira de figuras militares. Além disso, a ironia em relação

³⁰Cf. VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Dura lex sed lex, no cabelo só Gumex*. *Op. cit.* p. 34-35.

³¹Cf. VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. *Op. cit.* p. 121-122.

³²Cf. COSTA, Iná C. *A hora do teatro épico no Brasil*. *Op. cit.* p. 88-89.

³³Cf. VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Dura lex sed lex, no cabelo só Gumex*. *Op. cit.* p. 42-43.

ao sentimento de anticomunismo pulsante daquela época caminha lado a lado com a chacota do imperialismo estadunidense frente às mazelas sociais enfrentadas no país (desemprego, corrupção, contexto antidemocrático, a liberdade cerceada etc.); e, por fim, a Virgem Maria não teria sido capaz de nenhum ato revolucionário grandioso para dar conta dos problemas enfrentados. Nem mesmo Deus conseguira encontrar soluções, a não ser ensinar que a esperança do futuro residiria nas brechas do cotidiano, embora, individualmente, isso não fosse o suficiente para uma transformação social efetiva.

Considerações finais

O duplo movimento pensado por Vianninha, ao projetar as bases do CPC, consistiu em uma resposta aos próprios pares quanto à necessidade de repensar o fazer teatral, atrelada a uma vontade em promover algum tipo de mudança social de forma substancial através da arte. É neste sentido que se buscou compreender as suas opções estéticas, a partir dos mecanismos de construção dramatúrgica mobilizados e do seu efeito em sua obra, produzida em um ambiente social e em um momento histórico particulares.

Arelado a isso, o reconhecimento da importância da tradição do teatro de revista como parte do projeto estético-político de Oduvaldo Vianna Filho corrobora seu discurso em torno de noções fulcrais como "nacional" e "popular". Isso porque a história do teatro brasileiro no século XX foi muito marcada pela oposição entre um "teatro antigo" e um "teatro moderno". Em termos mais explícitos, as companhias teatrais mais antigas, cuja prática girava em torno da comédia, sobretudo da revista, perderam espaço para companhias relacionadas a um repertório teatral moderno, na segunda metade do século. Essa disputa por um lugar na modernidade gerou grandes embates públicos entre críticos, autores, encenadores, dentre outros profissionais de teatro.³⁴

No interior desse embate, *Dura lex sed lex, no cabelo só Gumex* surgiu como um "panorama cômico satírico e crítico da vida atual do Brasil", e Vianninha como um reformulador do gênero, elaborador de um "teatro alegre", no Rio de Janeiro. Em uma única frase: "um grande de sucesso", como escreveria, em 1967, o crítico Bricio de

Abreu.³⁵ Logo a seguir, ainda no mesmo ano, seria considerada por Yan Michalski como "boa, mas não o suficiente pelo seu primarismo nas falas e nas situações", pelas razões que expunha, relacionadas, justamente, ao gênero misto: "a estrutura da peça é bastante frouxa: a pretexto de escrever uma revista, o autor não dedicou os devidos cuidados à carpintaria dramática, e acabou por fazer uma obra que não é nem bem uma peça, nem bem uma revista".³⁶

O texto de *Dura lex sed lex, no cabelo só Gumex* ficou entre um dos musicais finalistas no I Seminário de Dramaturgia Carioca, organizado pela Secretária de Turismo do então Estado da Guanabara. O crítico Fausto Wolff, ao comentar sobre o Seminário, descreveu suas impressões da peça: "urgente e se mantém na primeira linha. Não pretende ser mais que periférica e atinge as suas pretensões"³⁷. Mas também apontou as falhas em sua estrutura:

[...] seu fôlego, entretanto, através da leitura pareceu-me curto, exatamente pelo fato do autor pretender englobar na sua crítica, que ele mesmo classifica de leviana todos os aspectos caricaturais dos principais, ou pelo menos, dos mais populares acontecimentos brasileiros: revolução, desemprego, corrupção, chacrinha, futebol, JK, inflação, et-cetera. E para tudo isso, o autor foi obrigado a lançar mão de apenas 13 atores para desempenhar, em média, cada um, cerca de 10 personagens. Isso, evidentemente, confunde e se aproxima o texto da revista (ocasião em que os figurinos são da maior importância, bem como uma excelente caracterização), o afasta da comédia musical, convencionalmente, presa a um roteiro, via de regra, rígido³⁸

Pelo visto, as disputas sobre a validade do uso da revista, na cena teatral brasileira, se conectaram, também, com os anseios da crítica por legitimar ou não um modelo de teatro com ares modernizadores. Isso traduziu-se no rebaixamento do dito "teatro antigo", como uma forma de superação dos "velhos" modelos teatrais. A tônica moralizante de grande parte da crítica dos anos 1960 invadiu as páginas dos periódicos e

³⁵Cf. ABREU, Bricio. Teatro. *O Jornal. Rio de Janeiro*, 1967, Edição 14191(1). Disponível no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

³⁶Cf. MICHALSKI, Yan. O seminário de dramaturgia carioca (II). Teatro. *O Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 de dezembro de 1967, Edição 00227(1). Disponível no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

³⁷Cf. WOLFF, Fausto. O que foi o I Seminário (III). *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 05 de janeiro de 1968, Edição 05463(2). Disponível no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

³⁸Cf. WOLFF, Fausto. O que foi o I Seminário (III). *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 05 de janeiro de 1968, Edição 05463(2). Disponível no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

marcou o declínio da revista no Brasil, muitas vezes empurrando-a para os programas televisivos.³⁹

A dramaturgia de Vianninha teve a particularidade de se colocar no sentido oposto ao movimento mais geral da crítica, ao considerar o teatro de revista, no final dos anos 1960, como uma forma ainda capaz de produzir significado, aliando-a a modalidades do teatro brechtiano então em voga. Seu projeto estético encontrou, assim, nessa experiência teatral considerada local e pregressa, e que a crítica passava a designar como “rebaixada”, a possibilidade de legitimar o seu tom moderno na crítica social.

Referências bibliográficas

ABREU, Bricio. *Teatro*. O Jornal. Crítica. Rio de Janeiro, 1967, Edição 14191(1). Disponível no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

COSTA, Iná C. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

JORNAL DO BRASIL. *O presidente da OAB nega entrevista*. Nota. Rio de Janeiro, 27 de julho de 1967, Edição 00095(1). Disponível no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

MEDEIROS, Christine J. L. de. *Yan Michalski e a consolidação da crítica moderna carioca no início dos anos 60: a trajetória da crítica no teatro brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

MICHALSKI, Yan. *O seminário de dramaturgia carioca (II)*. Teatro. Crítica. O Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 27 de dezembro de 1967, Edição 00227(1). Disponível no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

MORAES, Dênis de. *Vianinha, cúmplice da paixão: uma biografia de Oduvaldo Vianna Filho*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PONTE PRETA, Stanislaw. *Arte e Manhas*. O Cruzeiro: Revista. Nota. Rio de Janeiro, 1967, Edição 0066(1). Disponível no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

VENEZIANO, Neyde. A arte do ator no teatro de revista... *Caderno de Registros Macu (Pesquisa)*. Campinas, v. 12, n. 7, p. 72-81, 2015 | https://www.macunaima.com.br/cadernos/caderno_07/caderno_07_dossie12.pdf

VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar: teatro revista brasileiro...* Oba! Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes, Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

³⁹Cf. MEDEIROS, Christine J. L. de. *Yan Michalski e a consolidação da crítica moderna carioca no início dos anos 60: a trajetória da crítica no teatro brasileiro*. *Op. cit.* p. 126-131.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Dura lex sed lex, no cabelo só Gumex*. Coleção Vianninha Digital. Volume 11, 2007.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Vianinha: teatro, televisão e política*. Seleção, organização e notas: Fernando Peixoto. São Paulo, Brasiliense, 1983.

VIEIRA, Thaís L. *Allegro ma non troppo: ambiguidades do riso na dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

VILLARES, Rafael de S. *Por uma dramaturgia nacional-popular: o teatro de Oduvaldo Vianna Filho no CPC da UNE (1960-1964)*. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

WOLFF, Fausto. *O que foi o I Seminário (III)*. Crítica. Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro, 05 de janeiro de 1968, Edição 05463(2). Disponível no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Recebido em 9 de julho de 2021
Aprovado em 12 de agosto de 2021