



PÚBLICO E PRIVADO NAS RELAÇÕES FAMILIARES DE *O NOVIÇO*, DE MARTINS PENA, E *NOSSA VIDA EM FAMÍLIA*, DE ODUVALDO VIANNA FILHO¹

Robson Batista dos Santos HASMANN²

João Pedro Barbosa FERREIRA³

RESUMO: Este estudo procura entender, pela análise comparada, a representação da dinâmica social, econômica e moral entre o público e o privado em obras de Martins Pena e Oduvaldo Vianna Filho. Compreendemos, nesse sentido, que as transformações políticas e econômicas (o público) interferem na família (o privado). Pena é tradicionalmente visto como o autor que escreveu obras com o objetivo de criticar as instituições do século XIX no Brasil, com destaque para as comédias baseadas nos costumes que observava de sua época. Já Oduvaldo Vianna Filho escreveu peças nas quais representava as tensões do contexto da contracultura e da repressão imposta a partir do golpe de 1964. Em sua produção Vianna Filho reconheceu a importância de Pena com a peça *Allegro Desbundaccio (ou se Pena fosse vivo)*. Ambos os autores trabalharam as comédias problematizando os costumes e a ordem social. As obras escolhidas para a comparação foram *O noviço*, de Pena e *Nossa vida em Família*, de Oduvaldo Vianna Filho. A questão central que motivou a pesquisa foi compreender como se aproximam ou se distanciam as dimensões do público e do privado nas estruturas familiares. Argumentamos que, em *O noviço*, o público, representado por certas instituições de poder, se revela como moderador dos problemas privados, enquanto que em *Nossa vida em família*, a dimensão econômica, transformada pelas ações políticas, surge como fator determinante da fragmentação familiar.

PALAVRAS-CHAVE: Comédia. Dramaturgia comparada. Teatro nacional.

PUBLIC AND PRIVATE IN FAMILY RELATIONSHIPS IN *O NOVIÇO*, BY MARTINS PENA, AND *NOSSA VIDA EM FAMÍLIA*, BY ODUVALDO VIANNA FILHO

ABSTRACT: This paper aims to understand, through comparative analysis, the representation of social, economic, and moral dynamics between the public and private in plays by Martins Pena and Oduvaldo Vianna Filho. In this sense, we understand that political and economic transformations (the public) in-

¹Agradecimento ao CNPq, por meio do programa PIBIC-EM, que concedeu bolsa para a realização desta pesquisa.

² Doutor em Letras pelo Programa de pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana. Membro do Grupo de Pesquisas cadastrado no CNPq Linguagens, Literatura e Educação do Instituto Federal de São Paulo campus Campos do Jordão. E-mail: <hasmann.robson@gmail.com>.

³ Técnico em Informática pelo IFSP campus Campos do Jordão. E-mail: <joaopedro9a14@gmail.com>.

terfere with the family (the private). Pena is traditionally seen as the author who wrote works with the aim of criticizing the institutions of the 19th century in Brazil, highlighting those comedies of moral customs of his time. In other hand, Oduvaldo Vianna Filho was a playwright in the middle of 20th century, whose works represented the conflicts and restlessness in the context of counterculture and repression of dictatorship initialized in 1964. In his work, Vianna Filho recognized the importance of Pena in his play *Allegro Desbundaccio* (ou se Martins Pena fosse vivo) [*Allegro Desbundaccio* (or if Martins Pena were alive)]. Both playwrights created comedies in order to discuss the manners and social order. For this paper we selected the plays *O noviço* [The Novice], de Martins Pena, e *Nossa vida em família* [Our Life in Family]. The main problem of the research was comprehend how the dimensions of public and private approach or pull away in family structures. We conclude that in *O noviço* the public shows like moderator of the problems, whereas in *Nossa vida em família*, the private sphere emerges as determinate factor to the fragmentation of family.

KEYWORDS: Comedy; Comparative dramaturgy; Nacional theater.

INTRODUÇÃO

“Todas as famílias felizes são parecidas entre si. As infelizes são infelizes cada uma à sua maneira”. Essas palavras com que Leon Tostói abre o romance *Ana Karênina* ecoam àqueles que se debruçam sobre as representações de núcleos familiares na literatura. Na dramaturgia, essa mesma temática, sem deixar de representar a luta do indivíduo contra os deuses, também já estava no centro das tragédias gregas.

Tendo, pois, em vista a relevância do assunto dentro do universo literário, neste trabalho nos dedicamos a compreendê-lo no âmbito da dramaturgia brasileira. Para tanto, escolhemos duas peças escritas em contextos diferentes e igualmente importantes para a cultura nacional e a arte teatral: *O noviço*, de Martins Pena (1815 – 1848), e *Nossa vida em família*, de Oduvaldo Vianna Filho (1936 – 1974). A comparação entre as peças possibilita verificar aspectos temáticos e formais da dramaturgia brasileira pelo viés histórico, bem como contribui para compreender as dinâmicas das transformações sociais do país no que diz respeito ao tema da família e a relação com o Estado.

A comparação se torna mais pertinente quando lembramos que em 1973, Vianinha escreveria *Allegro desbundaccio ou Se Martins Pena fosse vivo*. Nesse sentido, vale resgatar o ensaio de Bevilacqua e Betti (2021), no qual consideram que a retomada da tradição histórica teatral feita pelo dramaturgo é fruto da busca por novas formas estéticas ao mesmo tempo que representa uma resposta às condições impostas pelas várias mudanças provocadas pelos movimentos de contracultura e, paradoxalmente, pela ditadura civil-militar. Nas próprias palavras dos pesquisadores:

O uso estratégico de estruturas formais ditas convencionais, em um contexto de sucessivas proibições de seus trabalhos, representava ao mesmo tempo uma perspectiva de sobrevivência e um desafio de criação, já que o setor teatral se encontrava, cada vez mais, sob o impacto de diferentes estilos de experimentalismo (Bevilacqua Sobrinho; Betti, 2021, p. 93).

Visando, então, dar clareza à comparação que propomos, estruturamos o artigo em duas seções. Na primeira, “A família brasileira”, buscamos apresentar e compreender os ideais e laços contidos dentro da categoria “famílias brasileiras”. Nessa seção, passamos pelas análises sociológicas presentes em *Raízes do Brasil* (1995), de Sérgio Buarque de Holanda e outros pesquisadores dessa temática, com ênfase na relação público e privado.

Na segunda seção, analisamos *O noviço*, de Martins Pena, e *Nossa vida em família*, de Oduvaldo Vianna Filho com foco nas tensões provocadas no ambiente privado (a família) frente ao público (o Estado). O objetivo é compreender como funcionava o modelo familiar descrito na peça, quais valores eram destacados e se é possível inferir uma opinião sobre os contextos sócio-históricos em que ambos os autores estavam inseridos. A fim de tecermos as aproximações entre os dois dramaturgos aqui em tela, tomamos de empréstimo a categoria que Arêas (1990) denominou *polarização* para refletir acerca das dimensões cênicas da tragédia e da comédia. De acordo com ela, a polarização instaura-se na tragédia através da luta entre os indivíduos e o destino, por exemplo. Já a comédia se caracterizaria pela simetria dos elementos.

Por meio do método comparativo, cremos ser possível alcançar a compreensão de características que diferenciam e aproximam as peças em termos de contexto histórico, de traços temáticos e de estrutura social na qual foram produzidas.

A FAMÍLIA BRASILEIRA

No âmbito das Teorias do Estado, uma das linhas defende que o surgimento e a organização estatal teria uma origem “natural”, entendendo por esse termo que estaria ausente desse processo a vontade dos homens para que ele se constituísse. Essa linha possui algumas classificações, dentre as quais se destaca aquela que pressupõe ter sido a família a instituição de que o Estado se origina. Nesse sentido, a evolução das sociedades estaria intimamente relacionada com as mudanças “naturais” das formas familiares.

Pensar essa relação entre a formação estatal e a família implica considerar as dimensões do público e do privado sob vários vieses, tais como o Direito, a Economia, a Sociologia e, mais modernamente, a Psicologia. Observando esse tópico no processo histórico brasileiro, encontraremos no “homem cordial” de Sérgio Buarque de Holanda (1995) o auxílio

para compreendermos a representação dessa tensão nas obras dramáticas estudadas neste trabalho. De acordo com ele, o Estado brasileiro construiu-se sobre a ausência de limites entre a família e o Estado, sendo este a representação da esfera pública e aquela representante da ordem privada. Ele defende também que, embora entre essas duas entidades não haja uma gradação, no processo colonizador e histórico de nosso país, o Estado foi tomado como uma ampliação das relações familiares.

Essa dinâmica dos processos formativos da nação se encontra ainda na categoria de família patriarcal, conforme descrita por Gilberto Freyre em *Casa-Grande & Senzala* (2019). Mais do que o ensaio anteriormente mencionado, a interpretação dada por Freyre poderia ser tomada como modelo de nossa sociedade. Compreendemos, por outro lado, que este ensaio, uma vez que estava inserido em um universo no qual ainda se debatiam os traços identitários da brasilidade, busca uma síntese amistosa da formação nacional. Para recuperar as próprias palavras de Freyre (2019, s/p), recordemos o trecho da introdução: “A formação patriarcal do Brasil explica-se, tanto nas suas virtudes como nos seus defeitos, menos em termos de ‘raça’ e de ‘religião’ do que em termos econômicos, de experiências de cultura e de organização da família, que foi aqui a unidade colonizadora”. Percebemos que a ideia de unidade, de síntese, se apresenta, aproveitando a esteira das concepções que moveram boa parte da intelectualidade nas quatro primeiras décadas do século XX.

Por outro lado, diversos estudos posteriores a esse clássico da sociologia, o qual é de 1933, mostram que o modelo patriarcal soma-se a outras diversas estruturas familiares presentes. Ocorre que tal modelo exerce poder simbólico sobre outras formas. Essa visão de que a família patriarcal é o elemento organizacional que serve de base de segurança para os indivíduos remonta ao período do Romantismo na literatura. No Brasil especificamente, os romances e folhetins consolidam, na esfera cultural, o casamento como símbolo dessa ordem, na medida em que a maior parte das histórias românticas constrói por meio do casamento a

felicidade e o retorno a certa ordem desarranjada. Toda uma cultura foi desenvolvida ao redor desse ideal romântico em que se associam as relações familiares à idealização do amor.

Tendo em vista essas ponderações, é plausível perguntar acerca dessa mesma unidade institucional, ou seja, a família nas zonas urbanas, principalmente nas primeiras décadas do século XIX, uma vez que tanto para Holanda (1995) quanto para Freyre (2019), o período analisado é anterior aos anos de 1900.

Um desses estudos é o de Samara (1992), que apresenta dados sobre a constituição familiar no estado de São Paulo no século XIX a partir de testamentos, inventários e processos eclesiásticos. Ela constata que a categoria de “família patriarcal” rígida e permanente não se realizava de maneira fixa. Havia fissuras sociais em que, por exemplo, a mulher era responsável pela administração dos negócios e da casa. Nas palavras da própria autora:

Assim, fica difícil conceber que o conceito genérico de “família patriarcal” possa ser aplicado nos diversos momentos da nossa história e para famílias dos diferentes segmentos sociais, mesmo considerando o modelo apreendido em Freyre como construção ideológica, constituída de traços básicos do comportamento familiar brasileiro (Samara, 1992, p. 65).

Se, portanto, o ideal de uma família opera socialmente mais no plano simbólico do que real, como se dariam essas constituições na medida em que, para ser nomeada como família, a união social precisa da chancela estatal?

Para responder a esse questionamento, recorreremos ao campo da filosofia. Hannah Arendt, por exemplo, expressa com profundidade a estreita relação entre o público e o privado no estado moderno, em especial na formação do estado nacional:

A distinção entre uma esfera de vida privada e uma esfera pública corresponde à existência das esferas da família e da política com entidades diferentes e separadas, pelo menos desde o surgimento da antiga cidade-estado; mas a

ascendência da esfera social, que não era nem privada nem pública no sentido restrito do termo, é um fenômeno relativamente novo, cuja origem coincidiu com o surgimento da era moderna e que encontrou sua forma política no estado nacional (Arendt, 2007, p. 37).

Partindo, pois, de que a categoria de família possui implicações das mais diferentes e considerando que por meio dela podem ser estudadas as dinâmicas e transformações sociais, é que analisamos as representações familiares de *O noviço* e *Nossa vida em família*, em especial a dinâmica da passagem e intersecção do público e privado. Para além da temática em comum, acreditamos que ambas as peças situam-se, cada uma a sua maneira, em momentos-chave das transformações sociais do Estado e, consequentemente, da família no Brasil.

RELAÇÕES FAMILIARES EM *O NOVIÇO*, DE MARTINS PENA

A unidade familiar representada em *O noviço* (uma comédia em três atos) constitui-se de alguns traços da família patriarcal. A trama em que está envolvida se desenrola na casa de Florência, viúva, mãe de dois filhos e tutora de Carlos, um sobrinho que ficara órfão na infância. Quando a peça inicia, ela está casada há cerca de seis meses com o segundo marido, Ambrósio. A descrição do ambiente onde se passam os dois primeiros atos, oferecida pela rubrica, revela se tratar de uma família de posses: “Sala ricamente adornada” (Pena, 1997, p. 11).

A personagem à qual se lança a luz inicial é justamente o segundo marido, Ambrósio, que assume a função de organizar e dirigir a família, uma vez que Florência não “atura procuradores” (Pena, 1997, p. 13) e, ao mesmo tempo, se espera do homem que assuma a direção da casa. Na cena I, ele faz um monólogo através do qual se explicitam alguns de seus valores, dentre os quais está a riqueza, a meritocracia e a certeza de que as leis punitivas são para os pobres, conforme se verifica pelo trecho abaixo:

No mundo a fortuna é para quem sabe adquiri-la [...] Todo homem pode ser rico, se atinar com o verdadeiro caminho da fortuna. Vontade forte, perseverança e pertinácia são poderosos auxiliares. [...] Se em algum tempo tiver de responder pelos meus atos, o ouro justificar-me-á e serei limpo de culpa. As leis criminais fizeram-se para os pobres [...] (Pena, 1997, p. 11).

Ainda neste monólogo fica implícita a possibilidade de que esses valores, em especial a riqueza, têm origens duvidosas. Essa hipótese se confirma com a descoberta de que ele é bígamo e que se apropriara dos bens da primeira esposa. Além disso, a confirmação de que a sinceridade e os bons sentimentos escondem a artimanha do enriquecimento ilícito se manifesta quando Carlos, o sobrinho tutelado por Florência, descobre que o plano de Ambrósio de enviar as crianças e os jovens da casa para a vida religiosa tem o objetivo de manter a maior parte dos bens e da herança deixada pelo primeiro marido para si mesmo. Tudo isso é descoberto pelo sobrinho Carlos, que assim se expressa: “Hei-de ensinar a este patife, que casou-se com minha tia para comer não só a sua fortuna, como a de seus filhos. Que belo padrasto! [...]” (Pena, 1997, p. 28).

Esse breve resumo poderia sugerir uma composição melodramática, em que a maldade de Ambrósio seria vencida pelas forças da bondade moral. E de fato existe essa tensão, mas cremos na possibilidade de aprofundar o olhar, tal como propõe Costa (1989) acerca das obras de Martins Pena, a fim de vasculhar, na dimensão histórico-social da obra, as condicionantes morais e individuais. A pesquisadora e crítica incentiva a leitura pautada na dialética da ordem e da desordem; dos privilégios e restrições; do particular e do social.

Nesse sentido é que as palavras finais do monólogo de Ambrósio, em que ele acentua a crença de que a punição legal foi feita apenas para os pobres, sugerem que, para além das virtudes e vícios individuais, manifesta-se outra ordem de coisas. Com efeito, a peça de Pena

coloca em tensão uma outra dimensão que transborda a relação entre personagens bons e maus. Trata-se da intervenção estatal na vida íntima.

Para elucidar a questão, vejamos mais detalhadamente as implicações sociais da composição familiar representada na peça. Ela se apresenta socialmente como conservadora e recatada. Essas características são reforçadas na Cena II, pois o casal se prepara para ir às celebrações de domingo de Ramos. Esse movimento entre o interno (o ambiente doméstico) e o externo (representado primeiro pelos religiosos do convento onde Carlos está e a seguir pelos meirinhos que prenderão Ambrósio) parece-nos ser o cerne de uma discussão mais acurada por parte do dramaturgo para além do esquema clássico dos melodramas.

Como já expusemos, o núcleo dramático se desenvolve no ambiente doméstico da casa de Florência. Ocorre que, paulatinamente, a intimidade, o espaço privado será levado a primeiro plano. Nos dois primeiros atos, todas as situações (o disfarce de Carlos, o desmascaramento de Ambrósio, a chegada de Rosa, a primeira esposa etc.) ocorrem na sala da residência. Porém, o terceiro ato, quando ocorrem o desfecho dos acontecimentos, situa todas as personagens, inclusive as externas, dentro da alcova de Carlos, transformada em quarto de dormir pela tia Florência depois que Ambrósio sai de casa. É, pois, no ambiente mais íntimo que ocorre o ir e vir de personagens exteriores ao núcleo familiar: o empregado José, os meirinhos, o vizinho Jorge, o Padre-Mestre dos Noviços.

Nessa conexão com o ambiente exterior, se manifesta a mescla entre público e privado, a ordem e a desordem. A casa de Florência, certamente, configura-se como uma unidade espacial importante sob a perspectiva cênica. Assim, considerando-se as reflexões acerca de como, no Brasil, as relações entre público e privado foram importantes para a permanência de certa ordem de coisas, é pertinente observar a construção desse movimento cênico.

Para tal, é importante acentuarmos a bigamia de Ambrósio. O desmascaramento, que poderia ser o núcleo da ação dramática, se desvela logo no primeiro ato. A expectativa fica,

então, por conta de saber se e como ele será punido pelo crime. A punição de fato ocorre, mas o “julgamento público” da punição faz-se na intimidade familiar da qual ele se tornara a parte mais importante quando se casou com Florência.

Em síntese, a família representada em *O noviço* é uma nuance da patriarcal. Fora do modelo ideológico, já que se trata de um novo casamento de Florência, essa formação ao mesmo tempo está adequada àquele porque, uma vez casada novamente, a tia de Carlos retoma a estrutura em que a direção e o controle da família recai sobre a figura masculina, mesmo sendo ela inicialmente a proprietária dos bens. Em *O noviço*, portanto, a ordem das coisas, isto é, a moralidade e a autoridade representadas pela figura patriarcal na família legitima-se na medida em que está chancelada pelo Estado.

Com efeito, a ideia de que a crítica exposta no teatro de Martins Pena recai menos nas questões sociais do que nas individuais pode ser problematizada. O desvio de caráter é de Ambrósio, todavia as forças sociais (religião, cartório etc.) existem e parecem dar vazão para que tudo pareça bem, mesmo que o embuste do indivíduo seja penalizado. A força da lei se impõe, por meio de representantes legais e documentos. Isso fica explícito na cena XIX do último ato, momento em que Ambrósio é capturado. Rosa, sua primeira mulher, age não apenas pelo impulso individual e moral; na verdade, sua ação está respaldada pela lei. Falando aos Meirinhos: “Senhores oficiais de justiça, aqui lhes apresento este mandado de prisão, lavrado contra um homem que se oculta dentro daquele armário” (Pena, 1997, p. 92-93).

A problemática da existência ou não da ordem se intensifica a ponto de o próprio Padre-Mestre, materialização da religiosidade em cena, exaltar antes a justiça terrena do que a de Deus. Dirigindo-se a Florência e a Rosa, manifesta a fé na ordem civilizacional: “E vós, senhoras, esperai da justiça dos homens o castigo deste malvado” (Pena, 1997, p. 94).

Nesse sentido, desvela-se uma face da obra de Martins Pena, durante muito tempo lida sob a chave da comédia de costumes, que é a de não ter participado do grande debate

sobre a nacionalidade, o qual envolveu os dramaturgos e a literatura dramática do século XIX. Nas palavras de Guinsburg e Patriota (2012, p. 31):

[...] o teatro não poderia estar restrito ao entretenimento porque, diante do seu impacto social e da herança cultural a ele vinculada, a sua responsabilidade como atividade formativa deveria estar acima de suscetibilidades e interesses particulares.

O desenlace da situação dramática coloca em evidência um tipo de relação entre o público e o privado. De um lado, estão as leis que permitem que na nova formação familiar o marido assuma os bens herdados pela esposa. De outro lado, a situação de opressão vivida por Florência só é resolvida pela própria mediação estatal: o respaldo para a quebra do casamento decorre da proteção proporcionada pela lei. Assim, podemos dizer que a esfera pública, o Estado, interfere tanto positiva quanto negativamente para salvaguardar o direito e a herança da família de Florência. Trata-se, portanto, de reforçar a imagem de um estado protetor justamente em um contexto de amalgamento das instituições nacionais.

RELAÇÕES FAMILIARES EM *NOSSA VIDA EM FAMÍLIA*, DE ODUVALDO VIANNA FILHO

A peça de Vianinha narra a história de uma família cujos pais, Sousa e Lu — que já são idosos — ficam sem ter para onde ir após o reajuste do aluguel da casa onde moram. Dividida em dois atos, a peça propõe, logo na primeira cena, a reunião familiar cujo motivo é desconhecido pelos filhos. O clima é de festa até que Sousa anuncie a razão do encontro. Após o anúncio, a atmosfera de reencontro desaparece. Esse movimento do desaparecimento do riso se estende para o restante da peça.

O procedimento utilizado pelo dramaturgo para expor a compressão do riso e, por extensão, da família é a inserção de uma piada. Beto, um dos filhos, conta a história de um garoto que, na aula de português, deve escrever muitas vezes a palavra “coube”, pois a

escrevera errado (“cabeu”). Ao final, falta espaço para completar todas as quarenta vezes exigidas pela professora. Demonstrando que não aprendeu a conjugação correta, diz a ela que não “cabeu”. O contar da piada é frequentemente interrompido pelo pai, Sousa. A piada, gênero típico do riso que se caracteriza pela rapidez e a quebra da expectativa, com trocadilhos, ambiguidades e mal-entendidos, exerce função contrária ao que acontecerá ao longo da peça. Em outras palavras, no lugar do riso, paulatinamente a tensão ocupa o primeiro plano.

Na primeira cena do segundo ato, enquanto Jorge e Anita conversam sobre a alteração do cotidiano familiar, surge um pequeno riso, quando falam da proximidade de Lu com a neta Susana.

JORGE: Será que ela continua encontrando aquele sujeito todo colorido?

ANITA: Não sei... ela não fala, também não quero ficar insistindo, é pior... ela anda muito de cochicho com a dona Lu... Tua mãe virou advogada da Susana, que ela tem pouco vestido bom, que usa shampoo nacional... (RIEM). (Viana Filho, 1972, p. 85-86).

Os filhos têm que arrumar algum jeito de alocar os pais. Neli — esposa de um homem que os irmãos consideram rico — sugere que Cora, a irmã mais nova, fique com Sousa enquanto Lu vá para casa de Jorge até que ela consiga convencer o marido a acomodar os idosos em uma moradia digna. As cenas seguintes mostram a dificuldade de ter idosos em casa, por meio de situações conflitantes em cada um dos núcleos familiares formado pelos filhos. Cora tem uma filha pequena; Jorge tem uma filha que está estudando para prestar um vestibular; Neli aparentemente está com problemas de relacionamento com o marido e Roberto tem que pedir dinheiro para os irmãos porque está em uma situação financeira ruim.

O segundo ato se fecha com uma cena triste de despedida em que o objetivo não é mais fazer o riso e sim causar comoção na plateia. Essa peça mostra muito bem como a vida é dura e complicada, e que algo que parece simples, tal como cuidar dos pais, se torna uma

tarefa difícil que acaba separando a família inteira.

Em certo momento da peça, vemos o desentendimento provocado pela presença de dona Lu, que está vivendo temporariamente na casa de seu filho Jorge e sua esposa. Ela organiza as roupas de forma diferente do que a do casal, que fica irritado. Aqui vemos um exemplo de que cada família, por mais que muito próxima uma da outra, tem sua maneira de viver e organizar as coisas.

O ponto alto da intersecção entre a dimensão opressora engendrada pela situação econômica e o impacto nas estruturas familiares ocorre na cena 5 do Segundo Ato. Jorge está reunido com Honório, seu patrão, dono da empresa dedetização para a qual trabalha. O proprietário tenta convencê-lo de que Jorge precisa diminuir o número de clientes, porque não possui produto suficiente para atender a demanda. Além disso, em sua lógica empresarial, por ser uma empresa, precisa diminuir a margem de lucro porque precisa competir com empresas grandes. Jorge, por seu turno, além de não concordar com a reivindicação de menores vendas, requer o pagamento correto de comissões. O embate entre patrão e empregado ocorre no ambiente privado a empresa. No meio da discussão surge a mãe de Jorge. Ela leva um presente para o filho e, principalmente, pede dinheiro porque Sousa, em São Paulo, está doente. A tensão aumenta no instante em que Jorge pede para a mãe se retirar. Honório, o patrão, percebe a difícil relação entre o filho e a mãe; a seguir compara a relação entre empregado e empregador à relação familiar que acaba de presenciar. Nas suas palavras, Jorge tem vergonha dos problemas que a família lhe proporciona. Ele, então, tem “[...] que tratar os empregados como o senhor tratou a sua mãe” (Vianna Filho, 1972, p. 99). No entendimento de Honório, o tratamento de Jorge a Dona Lu significaria a pretensão de “desapertar-se” forçando o agravamento da situação da mãe, enquanto que os empresários precisam “desapertar-se” restringindo as condições dos empregados.

De acordo com Betti (1997, p. 17), Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, preocupava-se com:

[...] a criação de um teatro capaz de dialogar de forma crítica com os problemas cruciais do país e das classes subalternas [e], ao mesmo tempo, a necessidade de encontrar uma forma de criação teatral capaz de expressar mais eficazmente esses problemas e de instigar uma atitude crítica e participativa diante deles.

Dessa perspectiva, identificamos que a abrangência de temas e a atenção às dinâmicas sociais faziam parte de suas obras, pois essa seria a melhor maneira de “instigar” a criticidade aos problemas sociais e políticos, bem como a participação diante deles. Assim, desde seus primeiros textos no Teatro de Arena a até os últimos no contexto da censura prévia ou da criação para a TV, ele manteve essa tônica.

Nossa vida em família é a reelaboração de *Em família*, peça escrita em parceria com Paulo Pontes e Ferreira Gullar, em 1970. Ambas as produções surgem em ponto nevrálgico da dramaturgia de Vianna Filho, em virtude das transformações e perseguições impostas pelo golpe de 1964 e, sobretudo, a censura prévia quatro anos depois.

A família, elemento institucional típico que, dentre outros, foi utilizado para respaldar a formação da própria nacionalidade no século XIX (na Europa e no Brasil), é posta na dramaturgia de Vianna Júnior justamente em um período em que emergia uma nova onda de exaltação da nacionalidade, colocada em pauta para fundamentar as condições políticas de repressão e censura. De acordo com Betti (1997, p. 314-315), em *Nossa vida em família* “Vianinha reforça [...] a tendência [...] de abordar os conflitos da classe média como representativos da situação do país”.

Esses conflitos e a pressão social proliferam em *Nossa vida em família*: a exploração imobiliária, o estrangulamento do poder de compra, o embate geracional, a situação dos idosos etc. estão entre os temas. Para se ter uma ideia desses assuntos no contexto em que a peça foi escrita, convém mencionar que o período passou para a história com uma nomenclatura paradoxal, o chamado “milagre econômico” (VITA, 2001, e FAUSTO, 2009). Os

paradoxos desse período, tipicamente provocados pelo capitalismo moderno, se revelam quando observamos dados da economia e das situações concretas das famílias. Para se ter uma ideia das contradições, no ano em que a peça foi escrita, 1972, dados de Fausto (2009, p. 269) informam que:

[...] 52,5% da população economicamente ativa recebia menos de um salário mínimo e 22,8% entre um e dois salários. A expansão das oportunidades de emprego permitiu que o número de pessoas que trabalhavam, por família urbana, aumentasse bastante.

Esse aumento do número de pessoas trabalhando, que a princípio significaria algo positivo, impulsionava dificuldades, uma vez que decorrera da entrada maciça e acelerada de capitais estrangeiros via industrialização e empréstimos, isto é, “se fez à custa de um *agravamento* das imensas desigualdades sociais” (VITA, 2001, p. 229 — itálico no original). Em outras palavras, podemos afirmar que a política econômica adotada pelo ministro Delfim Netto, ao mesmo tempo em que incentivou a acumulação de capitais pelos caminhos apontados acima, criou “um índice prévio de aumento de salários em nível que subestimava a inflação” (FAUSTO, 2009, p. 269). Assim,

[...] o grosso dos investimentos públicos no espaço urbano [...] ou se destinaram a suprir carências do sistema produtivo, ou então [...] beneficiaram diretamente setores do empresariado urbano como as construtoras e o capital imobiliário (VITA, 2001, p. 238).

Sob a perspectiva dramática da peça *Nossa vida em família*, as transformações sociais intensas estão representadas pela rápida sucessão das cenas. Tal expediente imprime força épica à peça, porque produzem um efeito de sufocamento da vida, tal qual se impunha gradativamente através dos planos econômicos e da censura. O alto preço da moradia dos pais Souza e Lu, a limitação do horário de ligação telefônica e da permanência no banheiro, a

preferência por uma cliente que pode pagar mais e, portanto, ter o serviço realizado antes, a impossibilidade de comprar uma prótese nova etc. etc., cada uma dessas situações forma em conjunto o acúmulo de dificuldades que deságua nas fronteiras da miserabilidade construída, nos núcleos familiares, pela intervenção estatal.

Depreende-se, portanto, que a estrutura familiar, que autores como Freire (2019) chegaram a interpretar como a responsável por certa organização nacional, não molda, configura nem constitui a sociedade nos tempos do capitalismo tardio. Essa constatação se materializa na fala de Jorge, o mais ativo dos irmãos:

[...] tudo que acontece no mundo de insuportável vem estourar dentro da família [...] a família é a célula mater da sociedade mas não é o alicerce, o andaime, a família é o fruto, a flor, o resultado [...] tudo isso acontece porque meu pai é um homem bom, digno e pobre [...] (Vianna Filho, 1972, p. 106).

Outro ponto em que constatamos a força estatal na dimensão privada situa-se na Cena 7 do segundo ato. O casal Jorge e Anita, às duas e meia da madrugada, conversa sobre a possibilidade de alugar uma casa para os pais dele. O diálogo se desenrola de maneira semelhante a uma análise de conjuntura econômica. Assistimos a uma invasão do discurso econômico ao ambiente doméstico:

ANITA: Fazendo contas de novo?

JORGE: Dá, Anita, olha, olha, não, ouve, ouve aqui o jeito que eu fiz, essa casinha lá em Vila Paciência é cinco mil de entrada e trezentos e trinta de prestação...

ANITA: Fica pronta daqui seis meses, no prospecto diz seis meses...

JORGE: Seis meses a gente agüenta, já agüentamos cinco, meu amor, ouve, ouve; meu pai tem 230 contos de aposentadoria... vamos dizer que eu dê uns 200 contos por mês...

ANITA: De onde, Jorge? de onde? [...]

JORGE: Corinha dá cem contos por mês.

ANITA: Você sabe que não dá, não pode, eles tiram 700.

JORGE: Eu sei, eu sei, mas ela tem 15 milhões guardados...

ANITA: Dela, do marido, da Jaqueline, querem comprar um canto deles, como nós, [só que eles não vão conseguir e vão ficar juntando farelo, juntando areia...]⁴

JORGE: Mariazinha dá cem contos, pode, pode, eu sei que pode, Neli dá quatrocentos... fica mil e trinta cruzeiros, Anita; olha, pelo amor de Deus, não me olha como se eu estivesse brincando, jogando, mil e trinta cruzeiros não dá? não dá? (Vianna Filho, 1972, p. 103-104).

Com efeito, podemos afirmar que Vianinha mostra uma situação na qual o ambiente capitalista se sobrepõe ao familiar e, acima de tudo, representa o mundo em que a extensão do privado para o público não ocorre, haja vista que essas duas esferas estão inseridas em um momento histórico de alta concentração do capital.

CONCLUSÃO

Para finalizar esta breve incursão comparada em *O noviço* e *Nossa vida em família*, resgatamos a categoria da polarização de Vilma Arêas (1990), em especial a ideia de que, na comédia, há simetria dos elementos. A análise fundamentada nessa categoria da polarização permite elucidar certos pontos da comparação que constitui o escopo deste trabalho. Na obra de Martins Pena, os polos estão bem situados. Sobre a família da viúva Florência pairam os interesses malvados de Ambrósio; ele é um elemento cênico claramente contrário à certa ordem social, a qual a família representa no sentido de estabilizar a forma do Estado burguês. O impacto negativo que a imoralidade de Ambrósio causa na esfera privada de Florência é mostrado em cena, o espectador assiste às ações de Ambrósio e tem acesso a seus projetos. sua viuvez, enquanto reformulação dessa forma social e política, que é a família, é, todavia, salva pela moderação de outras instituições de poder, representada, por exemplo, pelo meirinho, representante da Justiça. Por outro lado, a luta do casal Lu e Sousa está ausente da

⁴ Na edição que utilizamos para o estudo, os colchetes indicam que os trechos não foram usados na montagem final.

cena. As personagens que poderiam representar as condicionantes sociais (o filho do seu Rodrigues, proprietário do imóvel que os pais devem deixar e o advogado Cintrinha, supostamente apenas respaldado pela lei)⁵, quer sejam chamadas de “sistema”, “mão invisível do mercado”. Em suma, as personagens centrais de *O noviço* possuem suas individualidades resguardadas, malgrado a ação estatal sobre as relações sociais e familiares. A obra de Oduvaldo Vianna Filho, por sua vez, escancara a força das ações mercadológicas e estatais, embora pouco mostre, em termos de presença cênica, essas forças.

Ao compararmos as duas peças, podemos concluir que, no plano estrutural, a obra de Martins Pena apresenta uma narrativa linear, com personagens maniqueístas. Trata-se também de uma peça com unidade de tempo, espaço e ação, bem marcada pelo modelo aristotélico. Por outro lado, *Nossa vida em família*, apresenta o que Arêas (1990, p. 20) chama de “simetria de elementos”, já que o núcleo familiar, apesar de multiplicado, pode ser considerado um só conjunto.

Sob a perspectiva dos expedientes que articulam o tempo e o espaço, a fragmentação da peça de Vianinha engendra mais complexidade, pois estão entre suas concepções individuais do mundo frente às condições sociais e históricas impostas pelos meios de produção. A simultaneidade de espaços, por meio do jogo de luz e sombra, faz romper as unidades de viés aristotélico e aproxima a peça do teatro épico (Rosenfeld, 1985).

Na peça de Martins Pena, a crítica recai na imoralidade do indivíduo Ambrósio. A individualização se realiza pela designação de um nome. Esse aspecto é importantíssimo, pois, se recordamos as peças de Martins Pena, verificamos que ele possuía claro rigor em nomear as personagens que representavam grupos sociais.⁶ Já na obra de Vianinha, são as condições

⁵ Dizemos “supostamente” porque em certo momento Sousa aventa que a motivação de Cintrinha estaria baseada em vingança porque, na juventude, enquanto era noivo de Lu, Cintrinha lhe enviava flores.

⁶ Podemos mencionar, por exemplo, a personagem Negreiro, de *Os dois ou o inglês maquinista*. Em *O noviço*, o Abade e o Meirinho.

materiais do sistema imobiliário e capitalista que recebem o foco crítico. A situação dos pais apresenta-se sem saída porque já não importam as ações éticas e morais dos indivíduos, os filhos, pois a estrutura social força os pais a viverem sob condições de solidão e os filhos a se dispersarem pelo país. Certamente não é gratuita a escolha por situar os filhos entre São Paulo e Brasília. Aliás, o filho que está na capital federal nem sequer é posto em cena. Consideramos que essa escolha, a ausência que se torna um signo presente, sinaliza para o afastamento das ações tomadas pela política e a falta de conhecimento das condições reais de vida da maioria da população.

Na peça *Nossa vida em família*, também conseguimos observar diversos apontamentos feitos pelas personagens que nos dão características sobre a família que estão presentes até os dias de hoje. A família que antes vivia junta agora está fragmentada em decorrência do crescimento dos filhos e a consequente formação de novos núcleos familiares e o “abandono” do lar da infância e adolescência.

Algo a se pensar sobre a obra de Pena é como ela trata os laços familiares, que parecem ter sido tecidos a partir da necessidade de se ter um porto seguro. A família aqui é mais como uma relação estruturada pela necessidade e nem sempre pelos laços sanguíneos. Também vemos o papel que a igreja teria na família, ao que parece nenhuma das personagens deseja ir para o convento, e Ambrósio — dado como o “vilão” da história — tem como objetivo mandar os três enteados para lá, assim associando a igreja e o convento a uma figura negativa.

A família que está em cena na peça de Vianinha encaixa-se no modelo ideológico da “família patriarcal”. Porém, a representação expande consideravelmente a temática de tal sorte que consegue captar o estrangulamento desse modelo pelas forças políticas e suas intervenções econômicas em ascensão no período. Por consequência, a instituição familiar, interpretada tradicionalmente pelas ciências humanas (Engels, 2019; Freyre, 2019) como a responsável pela emergência, permanência e manutenção dos primeiros tempos do

capitalismo, é altamente esgarçada, porque evidencia que, em termos econômicos, algumas famílias são mais infelizes que outras. Na peça, esse aspecto é demonstrado quando a ação inicia. A família está reunida depois de muitos anos de separação. Os filhos, já tendo constituído um novo núcleo familiar, possuem empregos e ocupações completamente diferentes do que tiveram os pais. A questão se acentua, porquanto o retorno à casa natal para tomarem ciência da difícil situação dos pais, não por acaso, tem a finalidade de talvez ser a última reunião em família. As idas e vindas dos filhos para acolher os pais em alguma casa mostra antes a dinâmica impositiva do modelo econômico sobre as condições da vida do que simplesmente uma postura individual, uma falha moral de rejeição aos idosos.

Em suma, podemos observar que as duas peças representam criticamente as tensões entre o privado (a família) e o público (o Estado) . De acordo com essas obras, mesmo em momentos tão díspares da história brasileira, a família é formada- e muitas vezes fragmentada - pela força do capital e das inseguranças que essa força exerce sobre a vida.

REFERÊNCIAS

ARÊAS, Vilma. **Iniciação à comédia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. 10. ed. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense, 2007.

BEVILACQUA SOBRINHO, Agenor; BETTI, Maria Silvia. *Nossa vida em família: a dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho e os desafios históricos da forma*. In: VIANA, Fausto; COSTA, Felisberto Sabino da. **40 anos do PPGAC ECA USP: edição comemorativa**. Vol. 0, Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes, 2021. p. 91-109. Disponível em: <www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/697>. Acesso em: 6 maio 2024.

BETTI, Maria Silvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. Coleção Artistas Brasileiros. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1997.

_____. Virando o milênio no Brasil dos quinhentos: a atualidade de Vianinha. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 8, Brasília, jul/ago de 2000, p. 15-21.

_____. A atualidade de Vianinha: reflexões a partir de O método Brecht, de Frederic Jameson. *ArtCul-*



tura: **Revista de História, Cultura e Arte**, v. 7, n. 11, jul.-dez. 2005. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/29345>>. Acesso em: 14 maio 2021.

COSTA, Iná Camargo. A comédia desclassificada de Martins Pena. **Revista Trans/Form/Ação**, Marília, v. 12, p. 01-21, Jan. 1989. Disponível: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31731989000100001&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 14 Maio 2021.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do estado**: em conexão com as pesquisas de Lewis H. Morgan. Tradução Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2019.

FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2009.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 1. ed. digital São Paulo: Global, 2019.

GUINSBURG, Jaime, Patriota, Rosângela. **Teatro brasileiro: ideias de uma história**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 139-151.

PENA, Martins. **O Noviço**. São Paulo: O estado de S. Paulo / Klick, 1997.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SAMARA, Eni de Mesquita. Novas imagens da família "à brasileira". **Psicologia USP**, São Paulo, v. 3, n. 1-2, p. 59-66, 1992. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-51771992000100006&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 09 maio 2024.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Nossa vida em família**. 2. versão. São Paulo: GEPRON, 1972.

VITA, Álvaro de. **Sociologia da sociedade brasileira**. 9. ed. São Paulo: Ática, 2001.