



Figuração do cotidiano em *Rasga coração* (1974)

Daily figuration in Rasga coração (1974)

Letícia Gomes do Nascimento

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

leticia.gomesn@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-1406-9546>

Resumo: O presente trabalho analisa de que forma o cotidiano se figura na peça *Rasga coração*, considerada o *magnum opus* de Vianninha. Como um mecanismo de construção dramaturgical, o *flashback* é usado para entrelaçar o passado e o presente ao longo da peça. Isso ocorre nos planos de encenação, indicados pela rubrica do autor, por meio do emaranhamento entre a memória da personagem Custódio Manhães Jr., o Manguari Pistolão, e da narrativa histórica, representada por alguns acontecimentos da História do Brasil, entre o período de 1930 a 1970.

Palavras-chave: história do teatro; teatro brasileiro; teatro contemporâneo; Vianna Filho.

Abstract: This article intends to analyse the dramaturgical representation of everyday life in Oduvaldo Vianna Filho's play "Rasga Coração", his *magnum opus*. Special emphasis will be placed upon the analysis of flashbacks intertwining past and present, and entangling the personal memories of the protagonist, Manguari Pistolão (Custódio Manhães) and the historical memories of the country, represented by crucially important political events of the history of Brazil from 1930 to 1970.

Keywords: history of the theater; brazilian theater; contemporary theatre, Vianna Filho.

1 “Se tu queres ver a imensidão do céu e mar... rasga o coração”

Os dois riem muito e choram. *Foco de luz do presente*. Luca volta a cabeça enfaixada um pouco fraco, apoiado em Nena. Milena não volta. Os dois se tratam com muito carinho. *Num foco de luz do passado*, Camargo Velho fala. Manguari entra em *cena do presente*, vai até Luca, abraça-se fortemente com ele, beija-o. Ficam abraçados, emocionados (VIANNA FILHO, 2018a, p.71, grifo meu).

Essa é uma das rubricas de Vianninha que indica, ao longo da peça *Rasga coração*, o cruzamento entre passado e presente. O mecanismo utilizado é o *flashback*, comum no âmbito cinematográfico, mas nos palcos traduz-se por meio do jogo de luz. No presente dessa cena, Luca, filho de Manguari Pistolão, após uma manifestação na escola tem um momento de carinho com seu pai. Na luz do passado, aparece Camargo Velho, companheiro político de Manguari, falando sobre a Revolução de 30. As falas das personagens se mesclam de acordo com as rubricas do autor, fazendo com que os planos do passado e do presente da peça sejam representados em um fluxo intenso de ideias.

*Rasga coração*¹ é um texto teatral finalizado em 1974, nos momentos finais da vida de Vianninha. O cerne da peça gravita em torno do conflito de gerações, a partir da perspectiva político-ideológica, e ganha vida mediante o embate de perspectivas entre a personagem Manguari Pistolão e seu filho adolescente Luca. Essa não foi a primeira vez que o dramaturgo utilizou o *flashback* enquanto dispositivo dramático² para unir passado e presente, mesclando fatos pessoais do protagonista e fatos da História do Brasil, no caso da peça analisada aqui, entre o período de 1930 a 1970.

De acordo com Patrice Pavis, o *flashback*, no contexto teatral, é um

¹ O título da peça faz referência à valsa *Rasga coração* composta, em 1912, por Anacleto de Medeiros, com letra de Catulo da Paixão Cearense.

² O mecanismo do *flashback* já havia sido utilizado por Vianninha na peça *Mão na luva* para unir passado e presente. No entanto, cabe ressaltar que em *Mão na luva*, esse dispositivo atua no plano das memórias individuais das personagens Ela e Ele; enquanto em *Rasga coração* existe também uma memória histórica, que entra em cena sem necessariamente ser rememorada por uma personagem específica, como citado no primeiro caso. Cf. (ZAIDAN, 2011).

termo inglês para uma cena ou um motivo dentro de uma peça (na origem, dentro de um filme) que remete a um episódio anterior àquele que acaba de ser evocado. [...] Esta técnica “cinematográfica” não foi, entretanto, inventada pelo cinema; já existia no romance. No teatro, conhece uma certa voga, a partir das experimentações sobre a narrativa (ex.: *A Morte de um Caixeiro-Viajante*, de A. MILLER). Um dos primeiros usos se acha em *A Desconhecida de Arras*, de A. SALACROU (1935). No teatro, o *flashback* é indicado seja por um narrador, seja por uma mudança de luz ou uma música onírica, seja por motivo que encaixe este parêntese na peça. Sua utilização dramaturgica é muito flexível [...] O *flashback* opera conforme dicotomias simples: aqui/ali, agora/outroa, verdade/ficção. [...] um *flashback* dentro do *flashback* ou uma cascata de *flashbacks* desorientariam o espectador. Em contrapartida, todos estes procedimentos tornam-se legítimos quando a dramaturgia renuncia à linearidade e à objetividade da apresentação, quando brinca de imbricar inextricavelmente as realidades umas nas outras (PAVIS, 2005, p. 170).

Seguindo a definição apresentada por Pavis, a associação do *flashback*, enquanto um dispositivo flexível e advindo do romance, reforça o seu traço narrativo e, também, plástico. Retomando Bakhtin (1998), é, justamente, a plasticidade do romance que permite a diversificação de sua modelagem. Nesse sentido, evocar o gênero épico no teatro é reconhecer o seu caráter narrativo e, portanto, adaptável.

Ademais, *Rasga coração*, ao ter o flashback como um dos principais dispositivos épicos de sua estrutura, além de romper com a ação dramática, ele trabalha com um jogo de momentos, de temporalidades, entre passado e presente, a partir da memória da personagem e dos acontecimentos históricos. É dessa forma que o dramaturgo consegue coadunar o macro e o micro – ou ainda, a parte e o todo –, abordando a partir de uma relação familiar, os conflitos ideológicos de sua época existentes entre os partidos políticos, organizações partidárias e facções em luta. É no entrelaçamento temporal que Vianninha afirma uma *dramaturgia historicizante* (VIANNA FILHO, 2018a, p. 12; VIANNA FILHO, 2018b)³.

³ A professora Maria Silvia Betti faz uma apresentação à peça *Rasga coração* e se utiliza da definição *dramaturgia historicizante*. Ela também realizou um esforço de reunião e publicação do material de pesquisa levantado por Vianninha e pela jornalista Maria Célia Teixeira, nos arquivos da Biblioteca Nacional, para a produção do texto. Esse material reúne expressões, ditados, entre outras informações acerca do período, entre 1930 e 1970,

A peça é composta por dois atos, constituídos de quatro e seis cenas, respectivamente. Ela é fortemente marcada pela presença de elementos como os slides, a música, o coro, as vozes e pela colagem, recurso de compartimentação cênica. As rubricas indicando o jogo de luzes garantem a autonomia e a simultaneidade dos planos cênicos os aproximando, ou distanciando, temporalmente, espacialmente ou ideologicamente.

Considerada o *magnum opus* de Vianninha, segundo Balbi,

a maior proeza de Vianinha em *Rasga Coração*, é a conquista da *história como categoria estética*, definitivamente, uma de suas maiores obsessões. Encontrar, dentro de um referencial de opções de tratamento, que são históricos, que dizem respeito às convenções teatrais de um povo, a combinação operatória precisa que imprima o sentido pontual, ideológico, à representação que se intenta de dado fato sócio-temporal (BALBI, 2014, p. 61, grifo meu).

A temática familiar sempre foi presente na dramaturgia de Vianna Filho. Aliás, ela se mostra como uma das tônicas principais em seu trabalho no início dos anos 1970. É a partir da família, como o núcleo social capaz de efetivar opções políticas, e da multiplicidade de perspectivas que se colocam no mundo enquanto caminho de atuação política que Balbi, em consonância com a análise de Betti (1997, p. 292), afirma “a força da história como categoria estética e a precisão da memória como agenciador dramático” (BALBI, 2014, p. 61).

Um aspecto importante na peça é articulação entre as temporalidades que culminam em um paralelismo, estabelecendo uma série de recorrências que se mostram a partir das personagens, repetindo a situação outrora experimentada. (BETTI, 1997, p. 303) Por exemplo, quando Manguari e Nena foram repreendidos, em meio à troca de carícias, por Custódio Manhães, pai de Manguari. A mesma ação aconteceu com Luca e Milena, quando Pistolão segue a mesma atitude de seu pai, agora com seu filho. Não como uma forma de reforçar o acontecimento individual, mas, sim, para demarcar a repetição dos padrões de conduta socialmente instituídos, não superados e que se confirmam enquanto contradições. Essa forma de repetição ganha um peso maior nas determinações históricas e nas opções políticas sustentadas pelos

personagens, pois ela marca a escolha do dramaturgo pela não linearidade cronológica dos acontecimentos. Foi desse modo que Vianninha conferiu sentido à narrativa histórica presente em *Rasga coração*.

Para Vianninha, escrever *Rasga coração* foi um meio de expor as contradições cotidianas enraizadas nos macroprocessos históricos do país. Na figura de Manguari, um militante comunista sem qualquer traço de proeminência em seu meio político, o dramaturgo realizou um convite à reflexão do papel e da importância das gerações anteriores e os meios que, no presente da ação, se configuram como uma ação estratégica, organizada e, não necessariamente nova, mas, revolucionária.

MANGUARI — ... Não posso mais, não posso mais viver com uma pessoa que me olha como se eu estivesse morto! Como se todas as pessoas que estão aí fora gemendo no mundo fossem a mesma coisa! Como se não houvesse dois lados! E eu sempre estive ao lado dos que têm sede de justiça, menino! Eu sou um revolucionário, entendeu? Só porque uso terno e gravata e ando no ônibus 415 não posso ser revolucionário? *Sou um homem comum*, isso é uma outra coisa, mas até hoje ferve o meu sangue quando vejo do ônibus as crianças na favela, no meio do lixo, como porcos, até hoje choro, choro quando vejo cinco operários sentados na calçada, comendo marmittas frias, choro quando vejo vigia de obras aos domingos, sentado, rádio de pilha no ouvido, a imensa solidão dessa gente, a imensa injustiça. Revolução sou eu! *Revolução pra mim já foi uma coisa pirotécnica, agora é todo dia, lá no mundo, ardendo, usando as palavras, os gestos, os costumes, a esperanças desse mundo*, você não é revolucionário, menino, sou eu, você, no meu tempo, chamava-se Lorde Bundinha que nunca negou que era um fugitivo, você é um covardezinho que quer fazer do medo de viver um espetáculo de coragem! (VIANNA FILHO, 2018a, p. 138, grifo meu).

Assim, o anonimato, o comum e o rasteiro entram em contraste com os grandes episódios. O cotidiano se constitui na repetição das ações subjetivas, mas inseridas em um contexto de coletividade. Ele é o todo que se manifesta de múltiplas formas e incorpora um conjunto de práticas realizadas pelos sujeitos no tempo. No entanto, seria demasiadamente longo expor detalhadamente as cenas que compõem a peça e como, em cada uma delas, se figura a construção do cotidiano através do jogo de luzes envolvendo passado e presente; memória e acontecimento histórico. Então,

a alternativa que se põe aqui é apresentar como esse mecanismo funciona em alguns momentos do texto.

Por exemplo, a cena 4 começa com a luz do presente voltada para Luca ensanguentado e em outro plano a luz do passado foca em Manguari nessa mesma situação. Em temporalidades distintas, ambos vivenciam a repressão por sua militância e são cuidados por Nena e Lorde Bundinha, que buscam tolher a mobilização do filho e do amigo, respectivamente. A cena continua com o discurso de Camargo Velho sobre uma avaliação encaminhada pela direção do Partido Comunista Brasileiro, o PCB, sobre os primeiros anos do governo de Getúlio Vargas, reconhecendo as limitações do movimento acerca da efetivação dos direitos trabalhistas, ressaltando a contradição entre o êxtase revolucionário e a condição burguesa.

CAMARGO VELHO — Camaradas! Povo ré! A Revolução de 30 derramou nosso sangue pelo salário mínimo, indenização, justiça do trabalho, aposentadoria! Onde está tudo isso, povo ré! E as casas populares, a siderurgia, o metrô? Povo ré, não basta pedir aumento de salário, chegou a hora de pedir o poder (VIANNA FILHO, 2018a, p. 71).

Na continuidade da cena, Nena tenta convencer o filho Luca a voltar para o colégio, mas o adolescente resiste. Nesse momento, um plano do passado se abre com Manguari e Lorde Bundinha cantando e conversando arrastadamente, devido ao estado precário de saúde de Bundinha. As duas rubricas seguintes da peça sinalizam à volta ao presente e ao passado de modo quase tumultuado, com diversos elementos.

Sai. Meio arrasta Lorde Bundinha, que arrasta a armação. Abre a luz do presente, Milena com sintetizador, aparelho eletrônico que tira sons. Nena aparece à porta. Tapa os ouvidos

[...]

Nena entra. Manguari, na luz do passado aparece. Quase arrastando Bundinha que tosse. Milena dá gritos. Do outro lado aparece 666 de camisa verde, com Castro Cott. O hino em BG. Bandeiras (VIANNA FILHO, 2018a, p. 77).

Os cortes temporais ocorrem sempre em uma relação conflituosa entre os acontecimentos do passado e do presente do universo retratado. Por exemplo, o personagem Custódio Manhães, pai de Manguari Pistolão, é identificado como 666. Comumente, esse é um numeral associado a uma

perspectiva negativa, inclusive sendo citado como o número da besta, no livro bíblico do Apocalipse (13:18). No entanto, cabe dizer que essa referência tem um caráter irônico e produz um efeito cômico na peça, pois, na verdade trata-se do Fiscal 666 do Serviço de Endemias Rurais. Ou seja, a besta aqui era outra...

Adiante, Manguari apresenta ao filho Luca a solução que encontrou junto a Castro Cott, diretor do colégio que o adolescente frequenta. O rapaz deveria concordar em mentir e dizer que pertencia a um grupo musical e por isso precisaria manter o cabelo comprido. Em meio à cena, Manguari aparece entre Luca e Lorde Bundinha, seu amigo do passado, e recusa ajudar Bundinha na montagem de uma revista teatral a favor da imagem política de Vargas devido aos seus princípios. No vai e vem de temporalidades, Luca também rejeita a proposta do pai, alegando o mesmo motivo que Manguari sustentou quando era jovem.

LORDE BUNDINHA — Então você não pode trabalhar em lugar nenhum. A rádio Cajuti apoia o Getúlio e você trabalha no coro. Não tem franja.

LUCA — Volto sozinho, só o meu problema resolvido? É o famoso Manguari Pistolão que está me propondo isso?

MANGUARI — (*A Bundinha*) Porque tem coisa inevitável é que tem coisa evitável. Não pode confundir as duas, senão vira destino. (*A Luca*) Eu sei que não é a melhor solução, companheiro. Mais de quinhentos alunos, só quarenta resistem. Você não pode perder o ano, Luca. Tem que fazer vestibular ano que vem.

LUCA — Não sou de conjunto musical, pai...

LORDE BUNDINHA — Estou te pedindo uma caganinfância...

MANGUARI — (*A Bundinha*) Para de insistir, senão viro em fregê! (*A Luca*) Casto Cott também sabe que você não é de conjunto musical, ele também está cedendo, é uma vitória...

LUCA — Mas é que eu não sou mesmo de conjunto musical, viu, Manguari?

MANGUARI — Não tem tempo pra aguentar, Luca... Parada perdida é parada perdida.

LORDE BUNDINHA — Você só me ajuda então, Custódio, não aparece.

MANGUARI — Você está pedindo os meus princípios, não dou e sai cinza, Bundinha! (*A Luca*) Contra fato consumado, Luca, não tem luta, entende? Vocês não têm grêmio, uma associação, um litero-recreativo, pingue-pongue, nada! Lutar a partir de meio e antes de meio não lutar, não dá!

LUCA — Lutar pra andar de cabelo comprido?

LORDE BUNDINHA — Estou na espinha, não aguento ficar rondando nas esquinas de violão desafinado, pintor de vidro de restaurante...

MANGUARI — (*A Bundinha*) Cala essa boca! Vive chorando pitanga! Não pede minhas esperanças. Apruma, acende! (*A Luca*) Você tem que voltar pro colégio, Luca!

LUCA — Não vou. Resolvi lutar a partir de hoje, porque hoje fui atacado.

(*Lorde Bundinha fica por ali. Desenxabido. Humilhado*)

(VIANNA FILHO, 2018a, p. 81–82, grifo meu).

De um lado, é posta em questão da fidelidade, ora sob a égide da irredutibilidade juvenil, ausente de experiência, ora como filiação ao coletivo, no caso das convicções de Manguari, ora como reivindicação do direito à individualidade reiterada por Luca. A experiência que se configura aqui é a partir do tensionamento entre a história de Manguari e Luca, vista sob a perspectiva do cotidiano, mas também os conflitos que marcaram as disputas políticas entre gerações na História.

De modo mais suscinto e menos descritivo sobre o desenrolar de *Rasga coração*, no segundo ato, é interessante perceber a indicação de que as temporalidades fossem representadas simultaneamente, em um ritmo mais acelerado do que no primeiro ato. A presença de vários personagens em planos distintos exemplifica essa ideia, como nestas rubricas

A luz cai no quarto de Bundinha e diminui na reunião jovem que prossegue agora só com slides. Sem a presença física dos atores. Talvez os slides de reuniões e concentração de jovens em geral. Camargo Velho fica sob um foco de luz, ainda armando fuzil com estrondo. Castro Cott e 666, sob um foco de luz que se abre distribuem boletins. Manguari Pistolão e Luca se encontram na frente do palco. Olham jornais. (VIANNA FILHO, 2018a, p. 107).

Um tempo. Luca sai. Nena desaba numa poltrona chorando quieta. Manguari absolutamente imóvel. As figuras 666, Camargo Velho e Castro Cott aparecem. 666 espalha feijão e canta “Luar do Sertão”. Lorde Bundinha canta o “Queres ou não”. Camargo Velho canta o hino integralista, tudo muito baixo, quase inaudível. Manguari disca o telefone. (VIANNA FILHO, 2018a, p. 142).

Os tempos figurados ao longo do texto reforçam uma ideia de cotidiano construído a partir do contato entre as dimensões subjetiva e coletiva do corpo social. Recuperando a analogia eliasiana (ELIAS, 1994), é perceber que um tapete se constitui do entremeado de múltiplos fios e como isso é fundamental para a constituição de um todo, interdependente e maleável, aberto as possibilidades de atualização da experiência do passado, na concretude do presente e na expectativa do futuro - ou, para Vianninha, no anseio da revolução. Cotidiana, histórica e contínua.

2 O “épico à brasileira”

Na tradição teatral contemporânea, o épico é entendido como um elemento capaz de descontinuar o fluxo dramático por meio da figura do narrador, que tem por função eleger aquilo que deve ser mostrado no decorrer da ação. Esse gênero, na contemporaneidade, é correlacionado à abordagem proposta por Bertolt Brecht⁴ e tem por finalidade principal estabelecer um distanciamento crítico do público em relação à cena. Em oposição a esse tipo de fazer teatral, o gênero dramático prima pela continuidade da ação, na criação de uma temporalidade contínua, em uma espécie de testemunho ocular, entre o público e a cena.

Em termos teatrais, no Brasil, a recepção do épico teve uma aproximação com o teatro de revista, sobretudo por meio da noção de que cada cena existe

⁴ Durante o século XX, diferentes programas teatrais tiveram como pretensão a busca por um sentido do teatro. Um deles, caracterizado pela abordagem épica, conquistou importância a partir da proposta de Bertolt Brecht. Na concepção do dramaturgo alemão, o teatro deveria exercer uma função política, pautada no didatismo a fim de possibilitar uma incitação social. Em *Pequeno órgão para o teatro*, Brecht explicita um conjunto de mecanismos de distanciamento, estabelecido pelo uso de elementos épicos – como o coro, a música, a estrutura cenográfica exposta, entre outros – que teriam um efeito de quebra na identificação do público com o palco, incentivando uma compreensão crítica do público com base no conteúdo da peça. Apresenta ainda alguns recursos cênicos que podem ser mobilizados enquanto mecanismo de distanciamento. São eles a mudança de iluminação, a música, o uso de títulos, as alusões cênicas, a coreografia. Brecht propôs um programa de reformulação teatral em que os mecanismos de distanciamento têm como proposta a participação coletiva de atores, cenógrafos, coreógrafos e todos que compõem a cena teatral, com o intuito de dar vida a um novo fazer teatral, cujo espaço cênico fosse capaz de provocar questionamentos críticos no público, mostrando-se enquanto possibilidade de transformação social efetiva. Cf. (GUSMÃO, 2014).

por si mesma, rompendo com a necessidade de encadeamento presente na forma dramática⁵. Enquanto um braço da comédia, o teatro de revista se caracterizou a partir do ridículo. Entre a música e a farsa, a revista estabeleceu em seu desenvolvimento elementos de referência. 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 (VENEZIANO, 1991, p. 88–91).

A revista tratava do presente. A escrita voltada às atualidades de uma época é o que permite a este gênero teatral uma constante mutabilidade, seja na mensagem ou em sua na forma. Até os anos 40, do século XX, o fio condutor tinha por função retratar um acontecimento atual, que poderia ser político. O gênero revisteiro propiciou o surgimento de 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,

⁵ Costa tem por argumento assinalar que *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. 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 nessa reflexão. Ademais, para Costa, Vianninha, com *A mais valia vai acabar, seu Edgar* trouxe como novidade uma modificação à função da cena por meio do uso de alegorias. Cf. (COSTA, 1996. p. 76).

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 (VENEZIANO, 1996, p. 34).

Um exemplo de trabalho revisteiro com um viés político é o de Oduvaldo Vianna, um comediógrafo em intensa atividade durante as décadas de 1930 e 1940 e um autodidata em relação aos seus estudos musicais – a música erudita funcionando como um dos extratos à estruturação de suas produções. Ele escreveu seis revistas e seis operetas,⁶ mas somente o texto de duas revistas foram preservados por completo. Uma delas, intitulada *Viva a República!*, foi escrita sob a tônica nacional como forma de crítica à submissão do brasileiro ao estrangeiro. O texto foi pensado repleto de alegorias, recurso bastante comum ao universo do teatro de revista.

Ao projetar as bases de seu teatro, Vianninha assimilou alguns traços do trabalho desenvolvido por seu pai, o dramaturgo Oduvaldo Vianna, mesmo que ambos tenham elaborado propostas artísticas autônomas, como afirma Carmelinda Guimarães (1984, p. 21). Portanto, é comum aparecer em suas obras questões de cunho político, com tônica nacional, das relações familiares pautadas na liberdade de questionamento e a própria relação com a comédia e o cinema, como foi o seu ambiente de infância. (GUIMARÃES, 1984, p. 21).

No entanto, cabe ressaltar que uma aproximação com o trabalho de Oduvaldo Vianna (pai) pode ser vista como a tentativa de buscar nos modelos cômicos do passado o diálogo com a *tradição*⁷ da comédia brasileira, especificamente. Mais ainda, é uma forma objetiva, e não subjetiva pela figura paterna, de angariar legitimação de seu trabalho. Ou, ao menos, tentar um espaço na disputa sobre a constituição do que é a modernidade no teatro brasileiro.

⁶ Cf. (MADEIRA, 2011, p. 5).

⁷ Aqui o termo *tradição* é entendido, de acordo com a definição do historiador Michael Baxandall, como a capacidade de atribuir uma nova forma de sentido com base na intencionalidade do artista. Isto decorre da visão particular e analítica sobre o passado que se relaciona ativamente com uma gama de competências dentro de uma cultura. Nessa perspectiva, ocorre uma reorganização do campo a partir de uma nova posição assumida por uma obra e por seu autor em referência aos seus pares e sua respectiva produção. Em uma analogia com o jogo de bilhar, Baxandall defende que “[...] as artes são um jogo de posição, e cada vez que um artista sofre uma influência reescreve um pouco a história de sua arte.” (BAXANDALL, 2006, p. 103).

Ainda, uma das funções basilares de seu teatro, fundamentalmente político⁸, era educativa. Não no sentido pedagógico, mas sim no sentido da “organização subjetiva do homem”. Ainda defendia um plano de reformas na estrutura teatral brasileira, acreditando no teatro como “uma forma de mediação entre o homem e a realidade concreta, para aguçá-la e propiciar intervenção precisa” (GUIMARÃES, 1984, p. 29–30).

Vianninha produziu um ensaio teórico⁹ tecendo uma reflexão acerca do sentido de cultura. Intitulado *A cultura proprietária e a cultura desapropriada*, o texto começa com a afirmação de que coexistem duas formas de cultura, condicionadas às diferentes classes sociais. A primeira seria a *cultura proprietária*, a cultura praticada, que pode ser entendida como um conjunto de práticas normalizadas pelas relações humanas, durante um determinado período histórico. É a cultura considerada como *dominante*, que necessita do discurso como forma de realização da prática e é incapaz de produzir algo fora da racionalização da existência humana.

A característica de verdade absoluta que ela some aparece aí. Em sendo a única cultura que é efetivamente vivida, praticada, institucionalizada – formulada; regulamentando as atitudes e as condutas do todo social; facilmente é identificada como insubstituível, como terminada. Sua institucionalização é rígida e de maneira nenhuma pode condescender em seus princípios fundamentais.

⁸ Para a experiência do CPC da UNE, aqui se entende teatro político a partir da definição dada por Eric Bentley (1969), considerando não somente o texto, mas também os meios e locais de representação da peça. Não obstante, compreende-se que Vianninha não deixou o seu engajamento político de lado em momentos posteriores de sua trajetória. Ao contrário, o dramaturgo buscou novos meios de levar aos palcos o seu compromisso com uma arte crítica. Desta forma, o sentido de engajamento pode ser entendido como um compromisso, segundo os termos de Raymond Williams (1979).

⁹ Fernando Peixoto aponta que o manuscrito do texto em questão apresenta frases e esquemas confusos – e alguns até mesmo ilegíveis. Afirma ser um texto sem título, sem datação e se constituiu enquanto uma reflexão mais ampla sobre questões estéticas, apesar de estar vinculado a uma visão que tem como ponto de partida a luta de classes. Inclusive, Peixoto em sua nota menciona a existência de outro manuscrito que se assemelha ao apresentado aqui. Entretanto, o autor optou por publicar a versão cuja ideia central desenvolveu-se, em sua percepção, de forma mais completa. Neste trabalho, o recurso a este texto de Vianninha tem por intenção mostrar o esforço do dramaturgo em construir, ou ao menos tentar, reflexões teóricas sobre o sentido estético de sua produção, em sua perspectiva. Cf. (VIANNA FILHO, 1983a. p. 142–148).

[...] Sua produção artística é a da adaptação ao meio e não a da transformação do meio. Sua perspectiva de transformação do meio está formulada racionalmente, está sendo praticada pelo todo social. [...] O homem abdica de sua condição criadora, de sua ação transformadora, de sua capacidade de globalizar as conexões mais fundas do real. A sociedade esmorece e se suicida. E está atrás do prazer do suicídio. Falida sua cultura de transformação do meio, é incapaz de assumir, no plano estético, a não ser com disfarces e sutilezas agudas, a característica cruel e impermeável que assumiu o comando da sociedade, para manutenção de sua ordem alquebrada (VIANNA FILHO, 1983a, p. 142–143).

Em contrapartida, a segunda seria a *cultura desapropriada* que, na visão do dramaturgo, não é praticada, portanto, discursivamente é uma cultura empobrecida. Isso significaria que as possibilidades de transformação do meio se esvaem mediante a necessidade de adaptação do ser. “É uma cultura de aspiração” como Vianninha definiu “o sentimento popular” (VIANNA FILHO, 1983a, p. 144). Este descolamento entre o discurso e a prática é o que torna a cultura um espaço pouco racionalizado, sem abertura para a transformação social efetiva. É a partir desta distinção que a diferenciação da produção artística atrelada às duas formas de cultura coexistentes se coloca, enquanto “uma parte do racionalizado para formular os sentimentos e os valores que devem reger nossa conduta; a outra partirá dos sentimentos e dos valores aspirados, para tentar formular os porquês de sua impraticabilidade” (VIANNA FILHO, 1983a, p. 142–144).

Nesse sentido, para Vianninha se colocou a imprescindibilidade de um novo tipo de produção artística em que a arte

não será a arte de como devemos ser; será a arte de como o mundo é. Será a arte, ao contrário da outra, que discute a transformação do meio; as leis e as necessidades que a regulam e não as leis da adaptação. Será uma arte política, do conhecimento; uma arte que possibilite uma nova prática; ao contrário da outra que condiciona. Será uma arte que tentará transpor para a consciência o mais vigoroso sentimento cognoscitivo do real. Será a arte do homem enquanto produtor, não enquanto consumidor. A arte que possibilite, que encaminhe a cultura popular para o plano do discurso e da racionalização, que permitirá uma prática efetiva de desalojamento de estruturas envelhecidas e cruéis. [...] Essa é a tarefa dos seus ideólogos e dos seus artistas. Criar sentimentos que

o retiram da sua inércia, de sua aceitação – através de vigorosos mapas de descrição do real (VIANNA FILHO, 1983a, p. 144–145).

Devido à incompletude do texto, não é possível afirmar o que Vianninha entendia efetivamente por esta noção de cultura em termos brasileiros. Entretanto, uma frase chama atenção sobre a concepção de História defendida pelo dramaturgo: “os problemas de cuja solução pendem o próprio destino da sociedade e do homem” (VIANNA FILHO, 1983a, p. 146). A ideia de destino remete a uma concepção teleológica da História. No caso de Vianna Filho, o *telos* seria a revolução socialista, em consonância com as teorias políticas que permeavam o espaço do Partido Comunista Brasileiro, ao qual o autor foi filiado até o fim de sua vida.

Talvez, pareça óbvia a afirmação acima, mas o lugar que a História ocupou na produção dramaturgicada de Vianninha foi central. Não somente pelas temáticas exploradas a partir de suas experiências – e as de seus companheiros de teatro e militância – mas pelo fio condutor que aparece em seu trabalho: a questão do cotidiano. Isso porque acredita-se no *cotidiano enquanto produtor de historicidade*¹⁰ e, assim, a História se constrói como uma linha progressiva, cujo fim é a sonhada revolução.

Outros ensaios teóricos do autor também concederam um lugar à importância da história. Como, por exemplo, em *A ação dramática como categoria estética* que ele apresenta a história enquanto uma possibilidade diferenciada de enfoque estético, porque

as formas de relacionamento humano modificam-se e estas modificações não registradas divididamente em todo o aparelho de representação promotoras do real que possui o homem – o consciente se divide entre representações promotoras e representações congeladoras do processo social. O inconsciente guarda também representações de promoção e de congelamento do devir. A divisão não é feita entre nossos órgãos ou mecanismos. A divisão é feita entre nosso sistema global de representação e a realidade. A revolução não pode ser feita pelo prevalecimento de um ou outro dos mecanismos interiores que possuímos. A revolução não pode ser feita dentro de nós. Tem que ser feita na história, porque a história é parte do nosso

¹⁰ O crítico alemão Erich Auerbach (2004) atenta para a importância de uma análise, ao mesmo tempo, filológica e sociológica das obras literárias, pensando a historicidade de seus conteúdos e de suas formas, ou seja, a sua historicidade e a sua literalidade.

sistema de representação. Nós somos massa histórica. A revolução não pode ser feita na catalogação – tem que ser feita no movimento que propõe a catalogação. Na história. E a história não é feita eticamente em primeiro lugar, é feita, politicamente, por agrupamentos humanos que se opõem. [...] O teatro, elemento de formação do sistema de representação do homem, tem que ser o fiel intérprete da historicidade, da sua imersão no caos, na oceanidade – mas também tem que ser o intérprete de sua projeção (VIANNA FILHO, 1983b, p; 136–138).

Na perspectiva do autor, a sociedade se compõe e se modifica a partir de representações sistematizadas. A história, então, seria um processo que ocorre de modo coletivo, por meio da luta de classes, em que o homem enquanto indivíduo não tem o poder de modificar as estruturas sociais que moldam a realidade. E o teatro, enquanto um dos elementos fundamentais do sistema de representação social existente, desempenharia uma função histórica, na medida em que revela a historicidade dos acontecimentos, desde os elementos mais estruturantes até às complexidades que a constituiria.

Outro ponto relacionado à História na obra de Vianninha é importante para este trabalho. Para o dramaturgo, a técnica teatral traduz-se enquanto um patrimônio histórico. Nas palavras do autor,

por amor à técnica, ao domínio da carpintaria teatral. Isso é importante porque existe em alguns setores jovens, um preconceito em relação às técnicas teatrais que são identificadas com concessão. Mas eu acho que a técnica é um patrimônio conquistado ao longo da história. Se o dramaturgo conseguir preservar esse patrimônio, já é uma grande coisa (MORAES, 2000, p. 334).

Como indica Dênis de Moraes (2000), estes dizeres de Vianna Filho estão no programa de espetáculo da peça *Allegro desbum... Se Martins Pena fosse vivo*, uma comédia de costumes, dedicada aos comediógrafos Oduvaldo Vianna e Martins Pena. A ideia que se coloca aqui é refletir sobre um possível deslocamento de elementos estéticos do “teatro antigo” para uma experiência de “teatro moderno”¹¹.

¹¹ Em geral, a história do teatro brasileiro é dividida em dois grandes blocos referentes ao um “teatro antigo” e a um “teatro moderno”. Esta divisão foi consolidada, principalmente, pela crítica teatral, a exemplo dos críticos Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi. Cf. (PRADO, 1988.; MAGALDI, 1999).

A fala citada de Vianninha parece estar em sintonia em recuperar aspectos deste dito “teatro antigo”, como forma de repensar modelos dramaturgicos em busca de uma nova linguagem teatral e a demarcação de um projeto nacional de teatro pela comédia, associada a um teatro em que uma das grandes marcas foi o estabelecimento da prosódia brasileira¹², em oposição ao modelo de teatro vigente a partir dos anos 1950 no Brasil¹³.

A escrita do texto de *Rasga coração* despendeu um esforço enorme de pesquisa por parte do autor. Ao lado da jornalista Maria Célia Teixeira, o dramaturgo realizou um extenso levantamento de dados nos arquivos da Biblioteca Nacional, localizada na cidade do Rio de Janeiro. Essa foi a peça em que Vianninha corroborou a sua posição em prol de uma dramaturgia épica e historicizante¹⁴.

No prefácio da peça, Vianninha diz que se utilizou das técnicas do *playwright* e da colagem. Esse último, mecanismo também foi utilizado em outras peças anteriormente, a exemplo de *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*.¹⁵ Para o dramaturgo esta combinação pareceu representar

¹² Oduvaldo Vianna é tido como o responsável pelo uso da prosódia brasileira no teatro. Foi uma figura importante do Teatro Trianon e fundou, ao lado da atriz Abigail Maia, a Companhia Brasileira de Comédias, na década de 1920. Cf. (COSTA, 2006).

¹³ Nos anos 1950, 60 e 70, houve um movimento de intelectuais com a perspectiva de consolidação de um mercado cultural nacional. Na proposta formulada por Ridenti (2010, p. 66), isso significou a busca de duas gerações por uma manutenção de um campo artístico nacional, contra um modelo totalmente europeizado, a exemplo de Oduvaldo Vianna e Vianninha. Entretanto, o sociólogo indica uma virada nos anos 70, com a modificação do papel do intelectual na vida cultural do país. Neste sentido, Patriota (2007, p. 138) atenta para a posição de Vianninha enquanto um dos primeiros a colocar em cena uma crítica sobre a indústria cultural e da atitude do artista frente a ela. Essa também foi uma preocupação estampada em textos não teatrais do dramaturgo. Em *A questão do autor nacional*, o autor coloca em pauta uma crítica ao mercado teatral da época, incluindo a não subvenção estatal adequada, como meio de explicar a marginalidade do autor de teatro e aos prejuízos disso para o desenvolvimento do teatro brasileiro.

¹⁴ O esforço de pesquisa realizado por Vianninha foi transformado em dossiê, e publicado, pela Profª. Maria Silvia Betti. Cf. (VIANNA FILHO, 2018b, p. 11–12).

¹⁵ *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* foi escrita em 1965, em parceria com Ferreira Gullar. A peça apresenta elementos como a literatura de cordel, o uso de slides, o uso de canções e a métrica dos diálogos, em sua maioria, são versos de sete sílabas. A escolha dessa modelagem textual favorece os jogos verbais entre as falas das personagens através da rima ou do ritmo. Outro detalhe interessante é que essa peça teve como referência o filme britânico *Tom Jones*, de 1963, marcando, mais uma vez, o contato de Vianninha com o cinema.

uma nova linguagem dramática (VIANNA FILHO, 2018a, p. 18). *Rasga coração* possibilitou a Vianna Filho colocar em debate algumas das mais importantes transformações sócio-políticas ocorridas no Brasil, durante o último século. Além disso, enquanto material dramaturgico, a centralidade de coletivos militantes foi uma novidade na década de 1970 para o teatro nacional (VIANNA FILHO, 2018a, p. 146).

O método da colagem como o mecanismo de construção dramaturgica foi utilizado para dar corpo à peça: a incursão pelo épico, drama e a revista é o que garante a inovação que consagrou Vianninha enquanto autor de teatro, aos olhos da crítica e de seus pares. Além disso, a linguagem coloquial é um ponto que se nota muito ao longo da peça, fruto do intenso esforço de pesquisa do autor que procurou não somente fatos relacionados à História do Brasil, mas, também, aos detalhes que permeavam o cotidiano, a exemplo de gírias, ditados e expressões próprias do linguajar da época, como, por exemplo, neste trecho selecionado.

666 — Custodinho! Custodinho!

MANGUARI — Ronca! Ronca! Vamos bater sujo! Raiva na rua! Raiva maltrapilha na rua! Frita! Esparrama! purgativa preta. (*Talvez eles passem pelo palco com bobinas de papel jornal, desenrolando*)

666 — (*Encontra Manguari*) Tira esse lenço do pescoço, menino!... Tenha-se! Você tem 17 anos!

[...]

666 — Getúlio perdeu as eleições, menino! Por que não respeita as urnas? Quem vai dirigir o Brasil agora? Os carvoeiros, os vendedores de peru, as horizontais da Lapa, os estrumeiros dos estábulos, os carregadores de água, os acendedores de lampião? Volta comigo imediatamente que isso termina em grogotó de galhetas! (*Sai puxando Manguari que chora*) (VIANNA FILHO, 2018a, p. 30–31, grifo meu).

Enfim, Vianninha escreveu prólogo para a peça, mas não incorporou ao texto final. Mesmo assim, ao que parece, a existência deste texto demonstra o esforço do dramaturgo em congregar diferentes dispositivos em seu trabalho – como ele mesmo deixou claro no prefácio e já exposto aqui. No mais, as palavras que seguem abaixo remetem a um tipo de teatro espontâneo que mediante a transitoriedade da forma e análogo à vida, delineia um dos principais elementos desta obra: o cotidiano.

Um teatro é o único lugar em que estamos presentes não estando

em que participamos dos acontecimentos que entretanto só acontecem porque não estamos neles
É uma sensação doce demais, descoberta dos gregos quando descobriram que o destino depende da maneira como entendemos
É uma sensação que não queremos transgredir inclusive, porque achamos que só nesse estado desavisado, descontraído, blandicioso poderemos deixar alguns talentos em sua alma que sirvam para medir os tamanhos reais da vida
Esperamos que essa doce sensação de gratuidade à saída do teatro, amanhã nas ruas, as coisas corriqueiras ganhem outro significado para os senhores apareçam fora dos seus gestos habituais
Se isso acontecer, se de alguma forma tivermos aberto a sua segurança para sentir que as definitivas formas da vida são transitórias formas que nós criamos, estaremos moralmente recompensados (VIANNA FILHO, 2018a, p. 164).

Referências

- AUERBACH, Erich. Na Mansão de La Mole. In: AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 405–441.
- BAKHTIN, Mikhail. Epos e Romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: Hucitec: Unesp, 1998, p. 397–428.
- BALBI, Danieli C. *Rasga coração: o sentido de revolucionário por seleção metonímica*. 2014. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.
- BETTI, Maria Silvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Edusp, 1997. (Coleção Artistas Brasileiros).
- BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Organizado por Michael Schröter. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

COSTA, Jeanette Ferreira da. Oduvaldo Vianna: um inovador no teatro, no rádio e no cinema brasileiros. In: FUNARTE. Brasil Memória das Artes. [S. l.], 2006. Site. Disponível em: <<http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/familia-vianna/oduvaldo-vianna-um-inovador-no-teatro-no-radio-e-no-cinema-brasileiros/>>. Acesso em: 02 set. 2022.

GUIMARÃES, Carmelinda. *Um ato de resistência: o teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: MG Editores Associados LTDA, 1984.

GUSMÃO, Henrique Buarque de. O sentido do teatro: contribuições para uma história cultural de programas teatrais contemporâneos. Topoi, Rio de Janeiro, v. 15, n. 28, p. 209–222, jan./jun. 2014. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/topoi/a/MRKQwqtQqJ4YM5HVbmCSFYM/?lang=pt&format=pdf>> Acesso em: 14 ago. 2022.

MADEIRA, Wagner Martins. O teatro de revista de Oduvaldo Vianna. Revista Pandora Brasil, [s.l.], n. 31, p. 1–18, jun. 2011. Disponível em: <http://revistapandorabrasil.com/revista_pandora/teatro/wagner.pdf> Acesso em: 28 set. 2022.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 1999.

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

PAVIS, Patrice. Flash-back. In: PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 170.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PATRIOTA, Rosângela. *A crítica de um teatro crítico*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

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

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

VIANNA FILHO, Oduvaldo. A ação dramática como categoria estética. In: PEIXOTO, Fernando. *Vianinha: teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliense, 1983a. p. 136–138.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. A cultura proprietária e a cultura desapropriada. *In*: PEIXOTO, Fernando. *Vianinha*: teatro, televisão, política. São Paulo: Brasiliense, 1983b. p. 142–148.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Dossiê de pesquisa*: para a peça *Rasga coração*. Organização Maria Silvia Betti. São Paulo: Temporal, 2018a.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Rasga coração*. Organização Maria Silvia Betti. São Paulo: Temporal, 2018b.

ZAIDAN, Simone Mello. *O tempo em cena*: experimentação dramaturgica em *Mão na Luva*, de Oduvaldo Vianna Filho. Orientador: João Roberto Gomes de Faria. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2011.