

RASGA CORAÇÃO E A METONÍMIA CRÍTICA DA “VANGUARDA” NACIONAL.

Mestrando Daniel Christovão Balbi¹ (UFRJ)

Resumo:

No decurso de sua produção, Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, procura definir o lugar dos elementos conjunturais de maneira que estes sejam tomados como categorias estéticas. A peça *Rasga Coração* manifesta, nesse sentido, a preocupação em reescrever a trajetória recente de um movimento de oxigenação cultural insuperavelmente ligada ao acirramento da disputa no campo ideológico, ao que se relaciona a afirmação de convicções políticas e a justificação de dadas alternativas de soluções formais. Acredita-se que o conflito de gerações entre Custódio Manhães Jr. (Manguari Pistolão) e seu filho Luca configura a metonímia crítica do processo de redistribuição do teatro nesse período, clarificado o sentido que Vianinha atribui à intervenção social e o julgamento que conclui sobre a validade e pertinência da forma fortemente identificada (ideologicamente) em arte, cuja reflexão é recaí sobre a necessidade da resposta estética politizante, que deve significar um ganho estrutural.

Palavras-chave: teatro, estética, política.

1. Introdução

No decurso de sua produção, Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, procura definir o lugar dos elementos conjunturais de maneira que estes não estejam subsumidos na estrutura da obra, mas que, essenciais à sua conformação, sejam tomados como categorias estéticas. Nesse sentido, preocupou-se em responder tanto as críticas que recebia de dramaturgos identificados com as convenções do teatro burguês, quanto aqueles que enveredavam seguros pela esquematização e didatização simplificada dos conflitos cênicos. Se o texto passa a assumir a centralidade na ordenação da escrita do fenômeno teatral e se isso se liga ao esgarçamento da função ideológica que exerce – com todas as suas implicações –, as convenções teatrais vigentes necessitavam ser superadas para que este se consolidasse enquanto agente ideológico que orientaria uma função social idealizada. Os limites do drama burguês – e não só – vão sendo ultrapassados por experimentações que tencionam negociar seu sentido com o público à medida que lhe vai esclarecendo quanto a determinados processos sociais que interessavam. Seus compromissos ideológicos sempre responderam, também, pela condução de sua carpintaria estética e, dessa forma, a agenda política do país instaurava-se como mote do seu teatro. Portanto, a situação social como leitura e compreensão das condições concretas de vida das classes e categorias históricas, no seu reflexo superestrutural, figura como um componente formal da obra; a conjuntura política existe como problema a ser exposto. Em seu teatro, a narratividade não pode jamais ser

¹ Daniel Christovão Balbi, mestrando em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: natural.balbi@gmail.com

desconsiderada, por que é o elemento que conforma a própria necessidade da sua escrita dramática. A forma como propôs a composição dos elementos cênicos não se dissocia dessa exigência política, desse senso agudo em relação à função do intelectual na história propriamente (em seu sentido concreto); na cadeia de relações sociais estabelecidas; os compromissos políticos dessa escrita suplantam as convicções ideológicas porque estas são as bases daqueles, e por isso mesmo não devem, de acordo com Vianinha, existir abstratamente, senão por meio do seu confronto permanente com o cotidiano. Esse arriscar-se em contradizer-se pela obrigatoriedade da atualização e pertinência em detrimento da “coerência” foi o balizador da sua atividade de dramaturgo, e está de forma muito bem acabada, conformado em sua última peça, *Rasga Coração*, em que a consciência da escrita derradeira se faz presente através do esforço de avaliação da simbiose que fora sua vida entre palco e política.

As opções de José Renato em dar consequência à peça, mobilizando a intelectualidade pela sessão da licença da censura para a montagem de *Rasga Coração* fora um dos últimos sopros de organicidade que deram liga à procura de um projeto de coesão das categorias das artes cênicas, dividida já em termos de opções teatrais. As discussões sobre as formas que a construção da estrutura cênica deve apresentar passam por dois pontos que são um único, transmutado em duas etapas para melhor mascaramento do que está em jogo. A saber: em primeiro lugar, descobrir se a pauta política em andamento é, ainda, a mesma, o que significa se questionar se há de fato uma pauta política coesa, se as denúncias da repressão e da ditadura estão circunscritas a uma pauta política imposta do modo como estava sendo lida e interpretada; ainda, o instrumento eficaz para as finalidades das críticas que se querem mover contra o regime estão no centro, uma vez que o ataque que se pretende precisa ser certo e incisivo. O que está em jogo, na realidade, é o problema de fundo que esteve abafado pela dinâmica da primeira hora contra os horrores do autoritarismo, e surgiam, no frígido dos ovos, em pleno processo de definição do modelo de redemocratização que se queria. O problema era “saber” se a crítica ao regime ditatorial instalado no Brasil, no fim das contas, esteve, de fato, ligada à crítica ao capitalismo. As desconfianças da relação entre os elementos de infraestrutura e superestrutura, que sempre foram as desconfianças das consciências “bem intencionadas”, levam a questionamentos sobre o tratamento de outras esferas da existência que, não mantendo uma relação direta e clara com as relações de trabalho e produção, pareciam estar esquecidas em meio as reflexões sobre a reestruturação político-econômica do país; ou melhor: a reestruturação política parecia, agora, não estar mais ligada à necessidade de uma reestruturação econômica, e a discussão e denúncia da sensaboria da vida da classe

média aparece aqui como um fato de “espírito”, a que o choque do espectador serviria para denunciar. O mascaramento, na realidade, está relacionado ao fato de se ter, de certa forma, a certeza de que as condições reificantes de vida, em geral, estão ligadas ao andamento do capitalismo, sem que se queira repetir o filão da crítica em geral, ao que se parte, quando muito, para a crítica do que o capitalismo engendra na alma humana, e não aos seus mecanismos de existir.

2. A vanguarda nacional em debate

Iná Camargo Costa acaba já por identificar certa roupagem idealizante nas produções desse período – o que pode ser estendido a *Rasga Coração* – ao que se liga a correlação de forças entre as aspirações do público, as necessidades das companhias, a situação político-social e as “tendências” espetacularizantes que começavam a vigorar então, fruto de um alargamento do uso e descontextualização dos ganhos no âmbito do aparato cênico que fora mobilizado para dar conta de uma função para o teatro. As produções do próprio Teatro de Arena, segundo a estudiosa, apresentaram os limites formais inerentes a uma situação de envolvimento com a crítica política e a militância pela restauração democrática no pós 64; de improfícuo alinhamento da classe artística e falta de um projeto claro e enérgico de denúncia das relações de poder e economia que levaram ao estado de cessão de direito àquela altura. Na verdade, se o argumento de Iná convence pouco no que tem de política e ideologicamente marcado – relacionado a pouca energia da resistência no âmbito da arte ao efeito da política de frente stalinista que ora adotava o PCB –, não é mentira, entretanto, que um sentido geral de congregação da categoria dos “artistas” e ausência de um projeto político claro, especialmente em produções como *Arena conta Zumbi* e *Show Opinião* não lograram o fim que pretendiam, ou, talvez, não apresentassem a força que deveriam.

Vianinha fora um homem de teatro cuja proposta estética sempre estivera ligada a uma reflexão sobre os processos sociais em curso: de que formas se desenrolavam as contradições de classe, as relações na cadeia produtiva e os problemas advindos do exercício de poder que se dá a partir do desdobramento dessas relações. À sua época, o texto assume a centralidade do evento cênico porque é a ele que se imputa o sucesso do exercício da “função” do teatro, que se coloca, no Brasil da segunda metade do século XX, como espaço de denúncia da condição de subdesenvolvimento do país. Mesmo tendo escrito para a televisão durante bastante tempo, Vianinha não deixou de lutar por um teatro político que estivesse a serviço do esclarecimento dessas condições, e de sua superação.

Sua obra mais bem acabada e última, *Rasga Coração*, é, nesse sentido, a súpula de sua própria trajetória como artista politicamente comprometido. O projeto de arte engajada e de autoafirmação das letras nacionais foi refletido nela, a partir da reflexão sobre o espaço da militância e a sua forma de organização tática e estratégica, especificamente a militância no âmbito da cultura, que exigia, naquele tempo, um alargamento do arco de alianças contra a ditadura, e o que significou uma suspensão em relação à crítica incisiva, didática e logicizante ao capitalismo, em favor das denúncias do regime autoritário. Na obra, sobretudo, se mobilizam consciência e avaliação da história – exercício da autocrítica leninista – e opções político-partidárias referentes à formação de uma vanguarda nacional de resistência. Atente-se que abandonar didatismo e lógica marxista da forma como eram pensadas e empreendidas pelo partidão e pelo CPC da UNE no contexto do pré-golpe não significaram rebaixar a crítica ao capitalismo, agora expressa através do pequeno núcleo organizado social – a família – e as forças motrizes que conformam seus problemas.

A montagem da peça, indicada no texto como componente de sentido imprescindível, foi o fruto de um estudo das formas por meio das quais a conformação histórica do Brasil no período retratado deveria figurar, a fim de mostrar os mecanismos que presidiram sua constituição, no que eles tinham de paradoxais, complexos e problemáticos. A reflexão a respeito da carpintaria dramática de *Rasga Coração* só pode ser plena se entendermos o binômio Manguari Pistolão-Luca como metonímia de uma postura em que está contido o dramaturgo, que é a perseverança em um tipo de militância que viceja um compromisso político quase estoico, não idealizado, mas cotidiano e sóbrio; essa foi a postura de Vianinha como homem do palco, no cuidado como procurou, sempre, encontrar a forma estética por excelência de um conflito que precisava permanecer político. A forma de montagem dos quadros que executam a peça são o que há de mais afirmador da necessidade de se encarar o teatro como matéria cênica que, sendo política – tanto pelo desígnio do autor quanto pela natureza do material – impescinde da articulação entre seus elementos estruturantes experimentados em relação a uma fabulação que esteja em consonância com o fato político que se pretende encenar.

Antes de tudo, a estrutura em Flashbacks indica que o significado conferido aos movimentos da história está em questão. O constante trânsito pelo tempo inicia o percurso de reavaliação de sentidos anteriormente atribuídos a eventos que se entrecruzam na memória de Manguari, a partir do que ele formou juízos balizados pelas suas convicções ideológicas. A movimentação do personagem no tempo garante, assim, através da própria ação dramática, um recuo, uma revisão. O problema prático faz usar-se a história para confrontar

interpretações e pô-las à prova, e testá-las, e reformulá-las ou referendá-las. O emprego desse recurso é o que evidencia uma concepção e um tratamento objetivo da história, justamente pela contradição entre a prática histórica de Manguari – sua relação com o pai, a mulher, a militância – e seu discurso ordenado em direção ao filho. Tal contradição cumpre reavaliar o todo “Manguari” a partir do referencial “Luca”, estabelecendo um plano de correlações significativas simétricas entre ambos os constituintes; ou seja: o signo revolucionário é composto através da dupla articulação desses dois níveis. Isso porque Vianinha objetiva construí-lo utilizando a encenação desse exercício de reflexão propiciado justamente pela suspensão das certezas dos elementos significante e significado que o compõe; pela relativização, em cena, do que é esse signo, levando o espectador a refletir exposto a essa contradição, reavaliando os sentidos automatizados que assimilava e os reorientando.

A ordenação temporal da fabulação estrutura-se em dois vetores: enquanto no presente mantém-se a linearidade do plano narrativo subjacente à encenação, na esfera do passado essa linearidade não contribui para o exercício crítico empreendido por Manguari, surgindo, então, o tempo em blocos que efetivam o preenchimento semântico desse passado em relação às questões concretas colocada pelo embate com Luca. Essa atualização exige, pois, o exercício de colagem das sequências temporais pretéritas entre as sequências temporais presentes, a fim de explicitar incongruências, e a montagem não dos quadros seguindo-se uma linha que privilegia as retomadas em relação à matéria posta em questão, em detrimento de uma organicidade temporal prevista. O exercício de montagem e colagem, portanto, é a exigência formal para que se alcance, tendo em vistas as expectativas da audiência, o efeito de estranhamento brechtiano, desautomatizando a articulação significativa dos elementos significativos do constituinte revolucionário pela plateia.

Por conta das demandas pela redemocratização do país, a década de 70 do último século viu se alargarem os sentidos de politização e intervenção. O reflexo da contracultura propunha novas formas de organização com vias ao enfrentamento do regime autoritário, colocando em xeque a validade e a eficácia das formas de organização gestadas e testadas no âmbito dos partidos e outros coletivos de orientação marxista. A geração do desbunde optava por formas diretas de enfrentamento, pondo em questão planejamento tático e estratégico que julgavam os comunistas serem imprescindíveis à resistência e ofensiva. Tanto a linha “paz e amor” quanto o voluntarismo das gerações dos anos setenta nascem de outros compromissos que levam a ir-se de encontro ao autoritarismo. Para seus cultores, não cabe a denúncia ou mesmo a pertinência da luta de classes. Seu ímpeto iconoclasta e contestador de toda ordem é balizados por novos imperativos, como o aumento das liberdades individuais e relativização

das experiências coletivas e concretas. Não é necessário dizer que, como projeto, perdeu-se na pulverização em que se diluíram os interesses difusos ordenados superficialmente, além de infligir certo trauma que, em casos de extremo radicalismo, terminam na formação em personalidades doentias, incapazes do enfrentamento com o cotidiano opressor. No fundo, movimentos com esse cariz são frontalmente contrários às formas de organização social mais ou menos ordenadas, porque nelas enxergam a castração da liberdade individual absoluta, formulada em termos de um idealismo e antimaterialismo agudo. São, em suma, anticomunistas essencialmente. Esse é o conflito entre forma revolucionária instaura-se pela posição de Luca e Milena, sua namorada que ridiculariza as orientações impregnadas de rigor marxista propostas por Manguari no caso da resistência aos atos arbitrários da direção d Liceu Castro Cott, onde estudavam ambos, emprenhando as vozes da contrarrevolução.

Além desse antagonismo primário, as teorias internas de partido e revolução também são alvo das reflexões de Manguari, representante dessa velha guarda moderada do PCB que, como homenageia Vianinha, foi quem “politizou em profundidade a consciência do país”. A opção pela luta armada feita por outros coletivos de luta refletiram um descrédito em relação às teses defendidas pelo PCB à época e sua linha de ação, que propunham um enfrentamento orquestrado ao regime, pelo estabelecimento de alianças com os setores liberais da sociedade civil, entrincheirados no MDB e disputando o último sopro de institucionalidade ou as brechas descuidadas pelo regime. Essa política de frente, em outra mão, fora acusada de significar concessões em seu programa socialista, em busca de uma legalidade perdida juntamente como privilégios políticos. Ainda, alguns creditam ao PCB, por esse motivo, uma negligencia operacional no período pré-ditatorial, em que havia condições de um maior acirramento na condução da luta de classes. Ao colocar no centro de suas reflexões o “velho revolucionário”, Vianinha atesta as análises do partido e acentua o caráter ordenado que deve apresentar a atuação deste: uma concepção de revolução que não seja o mosaico de empenhos viscerais, de primeira hora, que logo se desagregam, mas compromisso com a realidade, a conjuntura e o exercício – posicionamento sistematizado em seu *artigo Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém*. Valoriza, enfim, a experiência de quem sabe o que significa um estado de exceção e, por isso, cultiva enormemente as práticas democráticas.

3. Conclusão

A memória de Manguari funciona concatenadora das esferas do presente e do passado, sempre suscitadas por um embate com as posições organizacionais e, no fim, políticas de seu filho Luca, com quem Manguari aparecem numa relação simétrica. É sua memória que alia as

técnicas tradicionais do play-wright com as técnicas de colagem e montagem como recursos epicizantes. Esse amálgama se efetua a fim de, por um lado, fazer incidir sobre Manguari, personificação que é da vanguarda do PCB, uma necessidade de reflexão sobre suas teses e, por outro, fazer surgir, no binômio Manguari-Luca, um movimento constante de aproximação e distanciamento, que aciona o dispositivo de ressemantização dos sentidos que Manguari atribuiu aos eventos históricos, aparecendo fragmentados e contraditórios mesmo para se resolverem em relação às questões postas no presente dos personagens.

É verdade que a figura de Camargo moço – novo revolucionário, sobrinho de Camargo velho, ex-dirigente de Manguari– faz um link entre Luca e seu pai. Enquanto responde àquele sobre as marcas discretas e concretas da atuação política essencial de Manguari, aponta a este o sentido real das descrenças de sua geração, representado pela postura de Luca: a descoberta e denúncia da luta de classes não bastaram para se fazer a revolução, necessitando-se de novas formas, sutis, constantes e objetivas na luta contra o autoritarismo, a opressão e o capitalismo. Camargo moço liga essas duas partes do mesmo signo e conclui a ressemantização do constituinte revolucionário. A reflexão, assim, corrobora a justeza das práticas e teses do PCB, mostrando, como uma das intenções primárias do dramaturgo, que “o revolucionário nem sempre é o novo, absolutamente, e o novo nem sempre é revolucionário”. Aqui, o revolucionário é Manguari pistolão, que expurga, como gesto simbólico derradeiro, sua outra parte, a contrarrevolução, seu filho Luca. Esse gesto evidencia, precisamente pela cisão, a simetria entre Luca e Manguari, partes de um mesmo signo, que se constrói em e para o processo de reflexão sobre as disputas da prática e do sentido de revolucionário. A trajetória desse signo em cena, sem perder de vista o juízo que à peça subjaz, deve ser entendida como a metonímia crítica da vanguarda nacional, em tempos de forte repressão político-ideológica e embates na direção da redefinição do constituinte revolucionário.

Referências Bibliográficas

- ARISTÓTELES, HORÁCIO e LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica: arte e política*. Trad. Rouanet. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1996.
- BERSTEIN, Ana. “Marina Abramovic: do corpo do artista ao corpo do público” in: *Vozes Femininas* (org.) Carlito Azevedo, Flora Sussekind, Tânia Dias (Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2001)
- BETTI, Maria Silvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: EDUSP, 1997.

- BUENO, André. O sentido social da forma literária. In: _____ BUENO, André (org.). *Literatura e Sociedade: Narrativa, poesia, cinema, teatro e canção popular*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006; p. 11 – 27.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Graal, 1996.
- DAMASCENO, Leslie Hawkins. *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.
- FABIÃO, Eleonora. “Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea” in: *Revista Sala Preta* (São Paulo: PPGAC, ECA - USP, v. 8, 2009).
- MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ática, 2003.
- PEIXOTO, Fernando. *Brecht: uma Introdução ao Teatro Dialético*. São Paulo: Paz e terra, 1981.
- _____. *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989.
- _____. *Um teatro fora do eixo*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- _____. *Vianinha: teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009
- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno: 1880 – 1950*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- _____. *O drama burguês*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. *O teatro de Oduvaldo Vianna Filho/1*. Rio de Janeiro: Muro, 1981.
- _____. *O teatro de Oduvaldo Vianna Filho/4*. Rio de Janeiro: Muro, 1983.
- _____. *O teatro de Oduvaldo Vianna Filho/5*. Rio de Janeiro: Muro, 1983.
- _____. *Rasga coração*. Rio de Janeiro: SEAC/FUNARTE, 1980.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Trad. Lólio L. de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- _____. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.