

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

MICHELLE DE FÁTIMA SOUSA

**O AUTORITARISMO BRASILEIRO NAS DÉCADAS DE 1930 A 1970:
UMA ANÁLISE DA PEÇA *RASGA CORAÇÃO*, DE ODUVALDO
VIANNA FILHO**

VITÓRIA
2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

MICHELLE DE FÁTIMA SOUSA

**O AUTORITARISMO BRASILEIRO NAS DÉCADAS DE 1930 A 1970:
UMA ANÁLISE DA PEÇA *RASGA CORAÇÃO*, DE ODUVALDO
VIANNA FILHO**

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Letras da Universidade Federal do
Espírito Santo para obtenção do
título de Mestra em Letras.

Área de concentração: Estudos
Literários

Orientador: Prof. Dr. Sérgio da
Fonseca Amaral.

VITÓRIA
2019

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

S725a Sousa, Michelle de Fátima, 1984-
O autoritarismo brasileiro nas décadas de 1930 a 1970: :
uma análise da peça Rasga Coração, de Oduvaldo Vianna Filho. /
Michelle de Fátima Sousa. - 2019.
88 f.

Orientador: Sérgio da Fonseca Amaral.
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Teatro brasileiro. 2. Oduvaldo Vianna. 3. Política social. 4.
Autoritarismo brasileiro. I. Amaral, Sérgio da Fonseca. II.
Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências
Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

Resumo: a peça *Rasga coração*, de Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), escrita em 1973, publicada e encenada, pós-morte, em 1979, sintetiza o recrudescimento do Estado autoritário, no Brasil, no período histórico de 1930 a 1970, através de um conflito de gerações. O enredo da peça dispõe a história de Manguari Pistolão, funcionário público e militante do Partido Comunista Brasileiro (PCB), que tem um jovem filho: Luca, adepto dos ideais da contracultura. Ambos divergem em suas concepções de luta política, chegando essa distância ideológica ao ápice quando Manguari expulsa o seu filho de casa.

Por seu intuito de representar, em primeiro plano, não a esfera de um indivíduo livre, mas as questões históricas e sociais no palco, o Teatro Épico de Brecht será o eixo analítico da abordagem da peça. Em Brecht a unidade de ação, lugar e tempo não seguem a linearidade causal, característica do gênero dramático.

Palavras-chave: Vianinha. *Rasga coração*. Teatro. História Política. Autoritarismo.

Abstract: the play *Rasga Coração*, of Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), written in 1973, published and staged, after-death, in 1979, synthesizes the recrudescence of authoritarian State, in Brazil, in the historic period of 1930 to 1970, through a conflict of generations. The plot of the play features the story of Manguari Pistolão, public employee and militant of the Brazilian Communist Party (PCB), who has a young son: Luca, follower of counterculture ideals. Both diverge in their conceptions of political struggle, reaching this ideological distance to the apex when Manguari expels his son from home.

For its intention of the representation, in the foreground, not the sphere of free individual, but the historic questions and social on the stage, the Epic Theater of Brecht, the unit of action, place and time, does not follow causal linearity, characteristic of the dramatic genre.

Keywords: Vianinha. *Rasga Coração*. Theater. Political History. Authoritarianism.

Michelle de Fátima Sousa

**O AUTORITARISMO BRASILEIRO NAS DÉCADAS DE 1930 A 1970:
UMA ANÁLISE DA PEÇA RASGA CORAÇÃO, DE ODUVALDO
VIANNA FILHO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para obtenção do Grau de Mestre em Letras

Aprovada em 31 de julho de 2019

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral (UFES)
Orientador e Presidente da Comissão Examinadora

Prof. Dr. Luís Eustáquio Soares (UFES)
Examinador Titular interno

Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amara
Por: Prof. Dr. Benjamin Rodrigues Ferreira Filho (UFMT)
Examinador Externo

Agradecimentos

Agradeço a disponibilidade e a paciência do meu orientador Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral, sobretudo pelo incentivo ao meu ingresso no departamento de Letras.

Aos professores, de maneira geral, que auxiliaram em meu crescimento acadêmico e intelectual: Prof^a Adriana Pereira Campos, ao Prof. Luis Eustáquio Soares e aos professores do departamento de História e de Letras-Português da UFES.

Aos amigos e familiares pela paciência e compreensão das ausências. Em especial ao meu companheiro Marlos Brocco pelo carinho e o amor constantes.

À Universidade Federal do Espírito Santo, pela possibilidade de realização dessa pesquisa.

E a todos aqueles que, direta ou indiretamente, participaram da construção desta dissertação.

*Sou um autor de peças. Mostro
aquilo que vi. Nos mercados dos homens
vi como o homem era negociado. Isso
é o que eu mostro, eu, o autor de peças.*

[...]

As palavras que gritam uns aos outros, eu as registro.

*O que a mãe diz ao filho
o que o patrão ordena ao empregado
o que a mulher responde ao marido.*

*Todas as palavras corteses, as dominadoras
as mentirosas, as ignorantes,
as belas, as ferinas.*

Todas eu registro.

[...]

*Para mostrar o que vejo
leio a história de outros povos e outras épocas.*

*Adaptei algumas peças, examinando
com precisão e respectiva técnica, absorvendo
delas o que me interessava.*

[...]

Eu vi

*trabalhadores adentrarem os portões da fábrica e os portões eram
altos*

mas ao saírem tinham que se curvar.

*Então eu disse a mim mesmo:
tudo se transforma e é próprio apenas do seu tempo.*

Canção do escritor de peças

Bertolt Brecht

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
PRIMEIRA PARTE	
2. O autor e sua obra.....	15
2.1 – A temporalidade e a narrativa.....	23
2.2 <i>Rasga coração</i> e os pedaços de história	26
2.3 Teatro: o lugar onde os homens se encontram e democratizam o grau de liberdade de cada um.....	29
2.3.1 Cena 1 – Posicionamentos ideológicos	34
2.3.2 Cena 2 – Choque de gerações.....	38
2.3.3 Cena 3 – Mulheres em cena	41
2.3.4 Cena 4 – Rasga o coração...pelas espinhosas florações do meu sofrer.	43
2.3.5 Cena 5 – Da autocrítica à ação	45
2.3.6 Cena 6 – Lutador anônimo ou integrado do sistema?.....	47
2.3.7 Cena 7 – Tortura e delação.....	50
2.3.8 Cena 8 – Fuga em uma realidade alternativa.....	53
2.3.9 Cena 9 – Tal pai, tal filho	55
2.3.10 Cena 10 – A esperança na luta cotidiana dos anônimos	58
SEGUNDA PARTE	
3. A Era Vargas	59
3.1 Ditadura militar.....	67
3.2.1 A ação direta e “indireta” da oposição	70
3.2.2. O integralismo e a educação	78
4.Considerações finais	83
REFERÊNCIAS	86

Introdução

*Revolução pra mim já foi uma coisa pirotécnica,
agora é todo dia, lá no mundo, ardendo,
usando as palavras, os gestos, os costumes,
a esperança desse mundo...*
Manguari Pistolão

Este trabalho é uma abordagem da peça *Rasga coração*, de Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), objetivando sua análise em diferentes momentos históricos do Brasil, com ênfase na Era Vargas (1930-1945) e no período da ditadura militar (1964-1985), bem como nas falas das personagens como elementos que incorporam os traços mais típicos das mentalidades correspondentes às principais facetas de cada período focado pela peça. Dentro do constante jogo dialético do passado como elucidador do presente e como elemento de estruturação de um teatro que se propõe antes lúdico e didático do que apenas um canalizador do tempo do ócio, buscaremos demonstrar tal análise, por meio da teoria e da crítica advinda do teatro épico formuladas por Bertolt Brecht. Desse modo, perceberemos a peça de Vianinha como um elemento esclarecedor, ao público, acerca da sociedade e da necessidade de transformá-la, haja vista o contexto de censura e da ausência de democracia, vivenciadas pela sociedade brasileira no contexto da ditadura militar.

Rasga coração busca, por meio de uma síntese histórica, abranger um grande período de luta dos comunistas brasileiros contra as forças ditatoriais, representados pelo personagem principal Manguari Pistolão, um “herói anônimo”, assim denominado por Vianinha. Esse painel histórico percorre um transcurso que vai da República Velha, com destaque para seu rompimento por meio da Revolução de 1930 e o primeiro governo de Vargas, passando pelo Estado Novo e a redemocratização de 1945 até chegar aos primeiros anos da década dos 70, quando a ditadura militar atingiu o seu mais alto grau de ação repressiva na luta contra a “subversão” e o “comunismo internacional”. Contudo, o contexto indicativo do autoritarismo dos militares não é abordado de forma direta no texto, ainda que

haja a referência direta de cenas de torturas que estão marcadamente em tempos históricos passados, diferentemente de outros apontamentos que são referenciados por hinos e descrições de relatos de militância.

A análise e composição desses diferentes períodos históricos e políticos na peça, como destacou Maria Silvia Betti (2010), só foi possível por meio das investigações de Vianinha que resgatou “as marcas das transformações e das lutas históricas deixadas no cotidiano” dos militantes, e conseguiu depurar elementos para a construção de *Rasga Coração* “a partir da documentação e da iconografia levantada a partir de anúncios de bonde, reclames de jornais, panfletos, tabloides, pregões, dizeres populares e registros primórdios do rádio”. Vianinha pesquisou e usou principalmente o que esses materiais traziam sobre as lutas anônimas dos “pequenos militantes do PCB, premiados pelas questões domésticas, pela necessidade de sobrevivência, pelas mazelas pessoais e por um cotidiano obscuro e cheio de contradições” (BETTI, 1997, p.28).

Para operar essa investigação histórica, Vianinha lançou mão do instrumento de *flashback* em sua estrutura dramática, permitindo ao leitor vislumbrar esse considerável período histórico, situando seus personagens em um jogo de presentificação do passado como elemento de elucidação do contexto presente, revelando a formação política do homem brasileiro, através do acúmulo de experiências, considerando para isso: as forças sociais que determinam as formas de luta, os encontros e desencontros de gerações que se enfrentam, o caráter cíclico da história e a superação de contradições que pareciam insuperáveis.

É possível perceber que o autor procura desenvolver uma nova atitude diante da criação dramatúrgica: dados da época, circunstâncias e referências históricas serão fontes essenciais para construção da narrativa cênica. Um extenso e variado arcabouço de pesquisa foi montado para fundamentação dos dados históricos, sem, contudo, perder de vista a emoção da vida cotidiana e suas experiências pessoais. A visão política do país se constrói a partir da ótica de uma família e suas contradições, seus anseios e possibilidades, seus medos fundados em um passado

constantemente presentificado pela memória que se mantém acesa como um lembrete da necessidade constante de se lutar.

O presente trabalho foi dividido em duas partes a fim de facilitar a análise da peça. Na primeira parte realizei uma breve exposição da vida do autor, em diálogo com a história política do Brasil, refletindo sua participação, principalmente, no teatro Arena; descrevi a história da peça que ganhou destaque nacional decorrente de seu próprio conteúdo, sua censura pelos militares e por ser a última obra de Vianinha, que terminou seu ditado no leito de morte para a sua mãe e não pode vê-la encenada. Apresentei ainda os recursos empreendidos pelo autor para dar vida à obra: os *flashbacks*, as letras de músicas e as caracterizações das falas das personagens, que buscam traçar um perfil de discursos alegóricos. Por fim, descrevi as cenas da peça e seus principais elementos, a partir das referências históricas indicadas no texto.

Na segunda parte, abordei os elementos históricos que permitiram a construção dos governos autoritários em diferentes intervalos históricos apontados na peça, com ênfase para a Revolução de 30 e seus desdobramentos, considerando ser esse o marco inicial do recorte histórico do choque geracional, enquanto elemento principal da trama. A partir dessas referências históricas, julguei necessário enfatizar os recursos empregados pelo autor, analisando a estrutura da peça e buscando demonstrar seu aspecto épico. Partindo da ideia de White, a história deve fornecer as diretrizes capazes de levar a compreensão dos símbolos para o leitor, pois ela não fornece o ícone ou descrição do que representa, mas fornece as imagens que devemos procurar para a sua compreensão, dando sentido a conjuntos de acontecimentos passados e a similarização desses acontecimentos passados. A visão da narrativa histórica para Hayden White, é

[...] de uma narrativa histórica como uma metáfora de longo alcance. Como estrutura simbólica, a narrativa histórica não reproduz os eventos que descreve; ela nos diz a direção em que devemos pensar acerca dos acontecimentos e carrega o nosso pensamento sobre os eventos de valências emocionais diferentes. A narrativa histórica não imagina as coisas que indica: ela traz à mente imagens das coisas que indica, tal como

faz a metáfora [...] (WHITE, 1994, p.108).

Por fim, nas considerações finais procurei amarrar a importância do resgate da memória e da luta política por meio do teatro utilizado por Vianinha como instrumento pedagógico apresentando outras produções acadêmicas que abordam a mesma peça, trazendo como enfoque o Teatro Épico de Brecht, como o de Oliveira (2012), que realizou uma análise comparativa entre as peças *Death of a Salesman* [Morte de um caixeiro viajante] (1949), do dramaturgo americano Arthur Miller (1915-2005), e *Rasga coração* (1974), especialmente em relação aos elementos épicos evidentes nelas, enfatizando a estrutura formal, notória em ambas, que apresenta passado e presente simultaneamente no palco. Em *Pontes Junior* (1999) o enfoque concentra-se no recurso do flashback, que será apresentado como uma renovação formal na estrutura dramática pelas cenas interdependentes que são compostas por tal recurso, que na superposição autônoma das cenas relativiza o olhar das discussões ideológicas. As posições das personagens confrontadas, por não se concluírem na predominância de uma entre elas, evidenciam, sobretudo, as contradições do conjunto cultural e ideológico da época que está em revisão na perspectiva do tempo presente do drama.

Primeira parte

2 – O autor e sua obra: um teatro militante

Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, nasceu no Rio de Janeiro em 1936, filho de Oduvaldo Vianna, e Docélia Vianna. O talento artístico e a ideologia ele herdou dos pais, ambos ligados à dramaturgia e à militância política. Ele, jornalista, dramaturgo, cineasta e radionovelistas; ela, radionovelistas e escritora. Logo que nasceu, aos três meses, Vianinha já aparecia numa cena de *Bonequinha de Seda* e com um ano fez o papel da protagonista, quando criança, em *Alegria*, dois filmes dirigidos por seu pai. Iniciou o curso de arquitetura em São Paulo, mas abandonou os estudos para se dedicar ao teatro.

Vianinha ocupa uma indiscutível centralidade nos debates acerca das formulações culturais em processo entre os anos 50 e a primeira metade da década de 70, cruciais para se discutir a conjuntura histórica desses intervalos históricos. O estudo crítico de seu percurso criador possibilita a abordagem de uma produção extensa e diversificada, constituída por peças teatrais, ensaios, artigos, entrevistas e roteiros para televisão e cinema. Em meados da década de 1950, integrará o Teatro de Arena de São Paulo e, em 1959 encenará, naquele teatro, a peça de sua autoria intitulada *Chapetuba Futebol Clube*.

Vianinha iniciará sua participação no teatro de Arena de São Paulo em 1955, precisamente durante a fase que marcou a reformulação interna do grupo. Foi nesse período que Vianinha escreveu uma série de textos de caráter ensaístico. Aparentemente, os textos teriam sido escritos para servirem de subsídios a exposições orais, assim, os textos seriam para ouvintes. Os textos, em sua maioria, apresentam uma visão crítica de alguns momentos do teatro ocidental,

Procurando apontar os modos de produção de arte viáveis dentro do capitalismo e dos impasses por eles enfrentados, Vianinha ressalta as vias alternativas da dramaturgia politicamente empenhada do Arena, que se constituem, ao seu ver, na única opção capaz de levar, potencialmente, ao

enfrentamento dessas mesmas contradições (BETTI, 1997, p. 26).

A partir da segunda metade da década de 1950, a ação política do movimento teatral brasileiro, pautou-se por uma profunda busca da identidade nacional e entendimento das relações sociais e formas de luta do povo. O teatro, assim como toda a arte e a cultura brasileiras, em suas mais diversas formas de expressão, foi contagiado pela euforia do governo de Juscelino Kubitschek, e a sua política “nacional desenvolvimentista” e respondeu positivamente em suas responsabilidades sociais.

Desse modo percebemos a importância do teatro Arena nesse processo de formação de uma identidade nacional, construído a partir da perspectiva das classes populares, do “popular”. O popular que foi, ao mesmo tempo, fonte e modelo e sua emergência e dá legitimidade à pesquisa do Arena nesse momento. Afinal, esse é um grupo heterogêneo, fazendo parte dele tanto elementos de formação universitária, já que no Brasil o marxismo encontra-se mais ligado às estruturas universitárias, quanto membros do Partido Comunista Brasileiro (PCB), o que confere às questões, como nacionalismo e popular, grande representatividade.

Defrontamo-nos, pela primeira vez, com uma companhia teatral preocupada em encontrar nas relações sociais aspectos, modos e temas, tornando-os matéria da ação cênica. Vislumbramos o projeto de pesquisa de um teatro que vai se afirmando cada vez mais como veículo de inquietação e transformação, na permanente investigação de processos de aproximação com a realidade objetiva. Não apenas uma aproximação por meio da empatia com o herói, mas que se manifeste a partir dos conflitos gerados na luta pela resolução da contradição básica entre suas necessidades e suas possibilidades, uma aproximação para compreensão e transformação dessa mesma realidade, cujo objetivo final é sua superação.

O exercício teórico sistemático implementado pelo Arena a partir da parceria com o grupo amador Teatro Paulista de Estudante-TPE e acentuado com a chegada de Augusto Boal e sua adesão ao grupo, promove modificações estruturais em sua

organização. Essa fusão parece natural, considerando que os objetivos dos dois grupos apontavam numa mesma direção. Assim, o Arena deixa de ser apenas um grupo que encena espetáculos e adota uma postura que o define como um espaço privilegiado para uma discussão qualificada sobre o fazer teatral e as condições sociais vigentes.

[...] os problemas da cultura não vivem independentemente de problemas políticos e econômicos. Um povo entorpecido é um povo que na passividade se encontra à rapina e à escravidão. Um povo entorpecido é o que não ama, não quer, não luta. E a cultura destinada a entorpecer um povo é aquela que se desliga desse mesmo povo, que se desvencilha de seus sentimentos, paixões e aspirações, é a que foge dele, é a que se abstrai do humano, deturpa e entorpece (MOSTAÇO, apud BORGES, 2015, p.38)

Como bem destaca Betti, em seu trabalho *Oduvaldo Vianna Filho*, que “o espaço no qual se projeta a imagem idealizada no nacional-popular no Arena não é o mesmo do qual provêm seus artistas em seu público” (BETTI, 1997, p. 22). Eles atuam como mediadores entre o proletariado, percebido aqui como a categoria do popular, e sua expressão cênica, a dramaturgia nacional.

Para realizar esse intento, o campo da dramaturgia de Vianna vai buscar no teatro Piscator e Brechtiano a representação nos palcos objetivada para os fatos da história recente ou contemporânea, com o propósito de informar e intervir no contexto histórico, de então. Partindo dessa percepção, a peça teatral se apresenta como objeto de análise que nos permite observar o conjunto de relações sociais possíveis na constituição de uma representação que tanto pode demonstrar como o autor encena essa sociedade quanto essa sociedade imagina a si mesma. Assim, as obras serão sociais em dois sentidos: dependem de ações de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produzem sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção de mundo, ou reforçando neles o sentimento de valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e independente do grau de consciência que possam ter a respeito disso os artistas e os receptores da obra (CANDIDO, 2014).

A pedagogia brechtiana se caracteriza, precisamente, por descortinar a

dimensão dos indivíduos concretos, inseridos nas relações materiais da vida diária em geral: a Brecht interessa examinar o modo como, nessa dimensão social, esses indivíduos constroem e transformam seu pensamento e os produtos dele ao longo da existência (BETTI,1997). Procurando construir uma paráfrase do aspecto central dessa ideia, poderíamos dizer: o mais importante do ensinamento visado não está no conteúdo ao qual remete, mas sim no próprio ato de ensinar. O elemento crucial do trabalho brechtiano transcende, assim, o universo representado nas narrativas e coloca em lugar central o próprio ato incorporado de encenar.

Para Vianinha, a função essencial do teatro é a de estabelecer uma coerência entre a postura político-ideológica e o tipo de prática dramatúrgica desenvolvida. Assim, o teatro abastece a ética dos espectadores, desgastada diante das contradições que se apresentam nesse momento do desenvolvimento do país: de um lado, as nacionalizações de indústrias importantes, construção de centrais elétricas, desenvolvimento; de outro, um intenso empobrecimento do homem comum, carente de informação e motivação. O teatro teria o papel de instigar questionamentos diante de tal quadro social, de apontar “uma nova forma de sentir a realidade” (BETTI, 1997).

Vianninha encontrará no pensamento brechtiano os elementos necessários para uma escrita que, apresente a realidade como passível de mudança. Brecht, que entendia o teatro como um poderoso agente de transformação social, buscou novos elementos que contribuiriam para o melhor entendimento das relações sociais a que os homens estão subordinados. Buscava compreender a dinâmica do movimento e suas leis, regidas pela dialética; compreender que o movimento é absoluto e o repouso relativo; compreender que da observação nasce o espanto, do espanto surge a percepção de que assim como está não está bom. Brecht rompeu com a chamada *forma dramática* e formulou um novo e revolucionário pensamento para o teatro, pois acreditava que

[...] só poderemos descrever o mundo atual para o homem atual, na medida em que o descrevermos como mundo passível de modificação. Para o homem atual, o valor das perguntas reside nas respostas. O homem

de hoje interessa-se por situações e por ocorrências que possa enfrentar ativamente. (BRECHT, 1978, p.6)

Dentro dessa concepção brechtiana, percebemos que o épico se caracteriza pela utilização do *distanciamento*, ou *estranhamento*, num processo de superação do realismo, que se pauta por uma sensível aproximação com a realidade, pressupondo também uma sensível aproximação emocional com o leitor/espectador. Demonstrando sua oposição à arte idealista, Brecht, em importante artigo de 1931, refere-se ao seu teatro como “arte dramática épica, de orientação materialista”(BRECHT, apud SILVA e ALVES, 2017, p.92), certo de que sua configuração estética se pautava pela aplicação das leis da dialética marxista para análise das relações sociais. No entanto, e o tempo mostrou isso, suas propostas exigiam um aprofundamento que extrapolava o caráter narrativo.

Embora o autor ainda continuasse acreditando na funcionalidade e na necessidade do épico na historicização da fábula¹, tornou-se cada vez mais emergente a transição para uma designação que se amparasse na dialética, permitindo superar o caráter geral e indeterminado, quase formal do modelo épico, em um caminho de renúncia a essa configuração, redefinindo sua proposta nos termos de um realismo dialético. A ideia dessa nova perspectiva de realismo, ainda que revelasse insuficiências, aproximou um pouco mais a teoria e a práxis teatral.

Para Brecht o ser social determina o pensamento, neste sentido, a fábula deve centrar-se na discussão das relações sociais, e não sobre fatores psicológicos e individuais como determinantes do comportamento dos personagens. Essa nova perspectiva de análise persegue uma recepção diferenciada por parte do

¹ Para Brecht, fábula “são os acontecimentos que ocorrem entre os homens que constituem para o homem matéria de discussão e de crítica, e que podem ser por ele modificados. Mas o homem particularizado que o ator desempenha ajusta-se, ao fim, a mais do que apenas aquilo que acontece; e, se é preciso ajustá-lo apenas ao que acontece, é porque a ocorrência é tanto mais sensacional quanto se realiza num homem particularizado. A tarefa fundamental do teatro reside na ‘fábula’, composição global de todos os acontecimentos-gestos, incluindo juízos e impulsos. E tudo isto que [...] deve constituir o material recreativo apresentado ao público” (BRECHT, 1978, p. 128)

leitor/espectador, que deve ser colocado diante da ação, e não jogado dentro dela num processo de identificação catártica. O que importa é compreender os processos sociais que são mostrados: suas razões, sua mecânica de desenvolvimento e, particularmente, sua interferência na vida dos homens.

Desse modo, o teatro, assim como outros campos de saber, é permeado pela política e através de ações humanas pode contribuir para a reflexão sobre as relações de poder. No livro *Estética do Oprimido*, Boal (2009) reflete sobre o teatro enquanto um instrumento político que esteve historicamente nas mãos da elite econômica, sendo usado como ferramenta para a manutenção das relações de poder. Ele atualiza essa discussão ao exemplificar que, atualmente, o uso do som, da imagem e da palavra são controlados por quem tem poder aquisitivo e político no mundo. Isso pode ser evidenciado pelo controle e monopólio dos veículos de comunicação de massa, como a televisão e a rádio.

Em *Rasga Coração*, podemos perceber a utilização de dois modelos de escrita dramaturgical – realismo psicológico e realismo dialético –, como operadores estéticos que pretendem contrapor passado e presente e estabelecer uma dinâmica que permita percorrer um período histórico consideravelmente longo, como aquele abordado na peça em questão. Podemos verificar uma conjugação de fatores sociais e dramáticos, numa realização estética em que forma e conteúdo experimentam uma complexa relação dialética, ainda que consideremos a primazia do conteúdo, uma vez que a determinação estética se efetiva a partir de sua organização. O dramático e o épico se completam e se explicam: os acontecimentos históricos ganham forma e se traduzem dramaticamente, colocando o personagem central em permanente estado de conflito.

No plano do tempo presente, o drama do personagem central, Manguari Pistolão, *um lutador anônimo*, se estabelece sob os parâmetros do realismo psicológico, obedecendo a uma linearidade de ações: os conflitos se alimentam de

conflitos, gerando novos conflitos. O personagem, estimulado por um acontecimento externo e cotidiano, abaixo de sua janela, – um acidente de trânsito com vítima –, é transportado a um processo de imersão em suas memórias onde, provocado por suas lembranças, vivencia um profundo processo de ajuste de contas consigo mesmo. A imersão em seus conflitos o obriga a uma revisão de sua própria história de luta: o que serve como estopim para detonar uma revisão histórica do país, contrapondo passado e presente num jogo de mútua determinação. Os mecanismos de investigação psicológica orientam a ação principal da peça e organizam os acontecimentos dramáticos como frutos da mente conflituosa do personagem central.

Já no plano do tempo passado, resultante das lembranças de Manguari, a forma realista dialética, que encontra amparo na forma épica, nos apresenta os conflitos em forma de flashes, e estabelecem suas contradições com o presente. Não há uma linearidade dos acontecimentos. A ação respeita as necessidades de revelação das relações sociais predominantes nos diversos momentos históricos que a peça propõe discutir. Verificamos, com isso, a utilização do “efeito de distanciamento”. Para trabalhar o efeito de distanciamento, o ator da representação épica dirige-se não só aos que estão no palco, mas, também, diretamente ao público. Rosenfeld explica que “o ator deve ‘narrar’ seu papel com ‘gestus’ de quem mostra um personagem, mantendo certa distância dele” (ROSENFELD, 2006, p.161).

A partir do que foi apresentado até aqui, não é estranho considerar *Rasga coração* uma das principais obras do autor, juntamente com as peças: *A longa noite de Cristal* e *Papa Highirte*. A peça aqui analisada foi ditada por Vianinha para sua mãe, D. Docélia Vianna, em seu leito de morte, que ocorreu prematuramente, aos 38 anos, vítima de câncer pulmonar, no dia 16 de julho de 1974. Para essa peça, ele deixou um prefácio, no qual afirma o que pretendia com ela:

[...] *Rasga coração* é uma homenagem ao lutador anônimo político, aos campeões das lutas populares; preito de gratidão à velha guarda, à

geração que me antecedeu, que foi a que politizou em profundidade a consciência do país. [...] Em segundo lugar, quis fazer uma peça que estudasse as diferenças entre o novo e o revolucionário. O revolucionário nem sempre é novo e o novo nem sempre é revolucionário. (VIANNA FILHO, 2007 p. 143).

Além de censurada, a peça teve sua encenação e publicação proibidas. Mesmo assim, *Rasga coração* recebeu o primeiro prêmio no concurso do SNT (Serviço Nacional de Teatro), por unanimidade da banca, sendo liberada pela Censura apenas cinco anos depois. A peça também se tornou um símbolo político e cultural de uma luta que se travava no momento, que era pela redemocratização do país, imerso na ditadura militar que se instaurou em 1964.

Foi a partir do AI-5, de 1968, que as esperanças do retorno do país às normalidades democráticas são sufocadas. A politização da censura obrigou o censor a um olhar mais rancoroso e rigoroso, que buscava identificar o menor indício de subversão e incitamento contra o regime. “A censura, seja oficial ou oficiosa, assume o papel de protagonista na cena nacional, desencadeia uma guerra contra a criação teatral, torna-se incomodamente presente no cotidiano dos artistas.” (BORGES, 2015 p. 170).

Rasga coração não foi mais uma peça de Vianinha proibida pela censura,

marcado de forma especial pelo fato de ser o último [texto] de um autor carismático como Vianinha, fazia-se agora marcar com a ironia de receber o primeiro prêmio num concurso que havia sido interrompido sete anos antes, em 1968, precisamente quando outro texto também seu, *Papa Highirte*, fora o vencedor. Dessa forma, *Rasga coração* tornou-se mais um nome na crescente e interminável lista de obras rigorosamente vetadas. Rapidamente essa circunstância reaviva o espírito de resistência ao autoritarismo: versões clandestinas, mimeografadas em condições precárias, começam a circular; leituras dramáticas a portas fechadas sucedem-se no Rio de Janeiro e São Paulo, em clima fortemente emocional. (BETTI, 1997, p. 291-292).

Entre 1974 e 1979, *Rasga coração* foi, inegavelmente, o texto teatral mais lido e discutido nos setores ligados à cultura e ao pensamento crítico no país. A expectativa em torno de sua liberação norteou a maior parte dos debates sobre o teatro e as perspectivas culturais do país. Estreou em 21 de setembro de 1979 no

Teatro Guaíra (Curitiba/PR), e recebeu uma positiva crítica de Ilka Zanotto², que assim descreveu a estreia:

“Recebeu, ao descer a cortina, 8 minutos de aplausos, uma apoteose. Na segunda noite, o público simplesmente se recusava a deixar o teatro, com aplausos intermináveis, gritos de 'bravo', lágrimas e abraços, numa fusão total entre palco e plateia, mergulhado numa catarse autêntica preconizada pelo velho Aristóteles” (COSTA, 2006).

Não poderia ter outro resultado: Prêmio Molière de 1979. Nelson Rodrigues, um ultracrítico de Vianinha, assim declarou: “Rasga Coração é uma das mais belas e fascinantes obras-primas do teatro brasileiro. Não posso ser mais conclusivo e definitivo” (COSTA, 2006). Entre os motivos que haviam contribuído para essa ansiedade crescente em torno da estreia estava o fato de a peça empreender a síntese de setenta anos da vida política do país a partir da experiência das militâncias de esquerda. Lançar um olhar de conjunto e constituir um pensamento histórico-crítico sobre a vida nacional pelo prisma das esquerdas em plena égide da ditadura era, sem dúvida, uma empreitada audaciosa e importante (BETTI, 2009).

2.1 – A temporalidade e a narrativa

A Literatura pode ser percebida como a expressão dos conteúdos da imaginação, que se dão por meio da narrativa que é constituída de uma história (ou de histórias entrelaçadas) não apenas sobre a “ação humana”, mas também sobre os seus significados. Narrar não é, apenas, configurar ações humanas específicas, mas é também discorrer sobre significados, analisar situações. As ações humanas se dão dentro do campo simbólico da linguagem e de seus significados.

A linguagem, nesse sentido, é um guia para a “realidade social”, um complexo

² Crítica e pesquisadora. Ativa participante da militância crítica nas décadas de 1970 e 1980, Ilka Marinho Zanotto marca sua posição contra a falta de liberdade de expressão do período repressivo. Seus principais trabalhos publicados encontram-se nas revistas norte-americanas *The Drama Review* e *Tulane Drama Review*, além de um prefácio à peça *A Serpente*, nas obras completas de Nelson Rodrigues.

de símbolos que reflete o quadro físico social em que se acha situado um determinado grupo humano. A apreensão do mundo social é organizada em categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real, produzidas pelas disposições estáveis e partilhadas do grupo. Tais percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas que tendem a impor uma autoridade, legitimar ou justificar escolhas e projetos dos indivíduos.

As representações do mundo social, à revelia dos atores sociais, traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse. Assim, percebemos a narrativa como um processo que constrói “o mundo como representação”, que nos informa “as diferentes modalidades de apreensão do real, que se opera por meio de signos linguísticos” (CHARTIER, 1990, p. 17). O real é, assim, assumido como coisa, pertencente ao mundo material ou/e imaterial, segue-se que a realidade pode ser compreendida como um sistema ou estrutura de coisas.

Dentro da construção narrativa o tempo torna-se “humano” precisamente quando é “organizado à maneira de uma narrativa”, e a narrativa extrai o seu sentido exatamente da possibilidade de “retratar os aspectos da experiência temporal” (RICOEUR, 1994, p.61). Temporalidade e Narratividade reforçam-se reciprocamente. A narrativa, dentro da perspectiva de Ricoeur, é sempre constituída de uma trama que constitui seus diversos episódios e, além de ligá-los entre si, os coloca em relação com o enredo mais amplo, o contexto histórico, daí resultando uma totalidade significativa. Todavia, essa trama que se estabelece para cada narrativa específica, seja ela qual for, parte antes de mais nada de materiais que já se encontram configurados previamente na própria língua.

Partimos do princípio de que já se encontram na própria estrutura e materiais da língua todas as possibilidades narrativas, embora seja tarefa do falante ou do produtor de discursos seleccioná-las e individualizá-las através de uma ação humana e de novos elementos que irão singularizar cada narrativa como única. Previamente a qualquer discurso narrativo que irá tomar forma, já existe na língua uma complexa

e heterogênea “rede conceitual” que já traz dentro de si seus potenciais narrativos (BARROS, 2012).

Assim, uma das funções essenciais das orações é a de projetar, como correlato, um contexto objectual que é transcendente ao mero conteúdo significativo da oração, embora tenha nele seu fundamento mais profundo. Essas objectualidades puramente intencionais projetadas por intermédio das orações têm certa tendência a se constituírem como “realidade”. Assim temos no “era uma vez”, no tempo pretérito, uma força realizadora e individualizadora, maior que a do tempo presente. Em um texto ficcional as orações projetam contextos objectuais e, através destes, seres e mundos puramente intencionais. (ROSENFELD, 2012).

O termo “texto dramático” remete a dois sentidos diferentes. De um lado, sua acepção mais comum é a literária. De outro, enquanto escrita que carece de palco, não tem autonomia, é pura virtualidade que só a representação cênica atualizará. Ou seja, para Assumpção e sua defesa sobre a Teoria do Teatro, “a palavra escrita não existe. Escrita é a “ficção mnemônica” em que o texto, núcleo de potencialidades, destina-se a ser encenado por atores” (ASSUMPCÃO, 2010, p.59). Tanto a ficção narrativa quanto a ficção dramática contam uma história. Contudo, a narrativa o faz por meio do texto e a dramática, da ação concreta, encarnada na presença física do ator. Sendo assim, ler peças de teatro não abrangeria todo o fenômeno compreendido por esse gênero artístico.

Pavis classifica a sua utilização em momentos históricos pontuais. No *Sentido Original e Clássico*, afirma que dramaturgia é “a técnica (a poética) da arte dramática, que procura estabelecer os princípios de construção da obra” (PAVIS, 2007, p. 113), ou seja, dramaturgia era compreendida como a técnica que a diferenciava de outros gêneros literários. Esclarece ainda que “a dramaturgia clássica examina exclusivamente o trabalho do autor e a estrutura narrativa da obra. Ela não se preocupa diretamente com a realização cênica do espetáculo” (PAVIS, 2007, p. 113). Quando Pavis prossegue a discussão apresentando a dramaturgia como a atividade do dramaturgo fica mais clara a diferença entre o uso do termo no

Brasil e na França. Neste verbete o teórico apresenta a dramaturgia, assim como em Brecht, como o conjunto de estratégias e escolhas estéticas do espetáculo como um todo, passando pelo texto, ator, direção até o iluminador, figurinista e etc. Essa concepção “tende, portanto, a ultrapassar o âmbito de um estado do texto dramático, para englobar texto e realização cênica” (PAVIS, 2007, p. 113) instaurando um uso mais global do termo dramaturgia.

No palco desaparece o sujeito fictício dos enunciados – pelo menos na aparência – visto as próprias personagens se manifestarem diretamente através do diálogo. Assim, temo as personagens e a cena absorvendo as palavras do texto e passando a constituí-las, tornando-se suas fontes. As personagens cênicas comunicam à representação a sua força de “presença existencial”; tal existência somente é possível por meio da “percepção”.

Tal percepção é trabalhada como aquela realizada pela leitura da obra, da peça. A percepção do leitor³ é guiada pelas descrições de palco, das rubricas do texto, tão caras para Vianinha, que as descreve com minúcia, a fim de que a representação em palco traga à vida a proposta do texto dramático, daquele mundo criado, dos personagens e de suas ligações entre o presente e o passado do tempo narrado e do contexto histórico em retrospecto às lutas políticas do país e de seus participantes anônimos, amalgamados pela estrutura didática do teatro épico brechtiano.

2.2 Rasga coração e os pedaços de história

O título da obra de Vianinha, *Rasga coração*, faz referência direta à composição de Catulo da Paixão Cearense (1863-1946), o primeiro letrista relevante da música popular brasileira, que costumava pôr versos em melodias já

³ N.A.: Como a proposta da análise é a peça escrita, optei por trabalhar com a categoria leitor e não espectador.

existentes, feitas por pioneiros como Ernesto Nazareth, Joaquim Callado, Anacleto de Medeiros e João Pernambuco. Anacleto de Medeiros, em 1895, compõe o xote *lara*, que, posteriormente, em 1912, recebe letra de Catulo da Paixão Cearense com nome de *Rasga coração* (cuja melodia Villa-Lobos usa mais tarde como tema do *Choros nº 10 e excluída posteriormente por questões de direitos autorais*). A obra de Anacleto Medeiros revela a diversidade de experiências culturais e musicais pelas quais passa o Rio de Janeiro, capital do Brasil, entre o fim do século XIX e início do XX. Nesse espaço urbano em crescimento, em que convivem elementos modernizadores e tradições escravistas, a cultura cria e ensaia novas experiências musicais.

Sua interpretação ganha destaque na voz de Vicente Celestino, em 1955, e um trecho da música marca a abertura do 1º ato da peça, cantado pelos personagens de Custódio Magalhães Jr. (Manguari Pistolão) e Nena, sua mulher: “Se tu queres ver a imensidão do céu e mar/ Refletindo a prismação da luz solar/ Rasga o coração, vem te debruçar/ Sobre a vastidão do meu penar [...]”. A sequência da letra nos demonstra a possibilidade de interpretá-la como uma música de perdão: “[...] Anjo do perdão! Flor vem me abrir/ Este coração na primavera desta dor/ Ao reflorir mago sorrir nos rubros lábios teus/ Verás minha paixão sorrindo a Deus[...]”.

Essa temática do perdão também pode ser apreendida durante a ação cênica e os conflitos que irão se desenhando tanto no tempo do plano presente quanto no tempo do plano passado, que é representado pelo uso do recurso de *flashback*. A representação dos fatos ocorridos, ora se iluminam, em planos cênicos periféricos, ora invadem o presente, ativados pela memória presente do protagonista ou pelo paralelismo cênico com relação à ação central. Nesses instantes reveladores do passado, há em cena a incursão da história no plano da ação, em que percebemos referências às principais etapas do desenvolvimento histórico do país, desde a República Velha, menção à Revolta da Vacina (1922), até 1972, tempo de presentificação do drama. O passado recuperado atua como um elucidador do

presente. O objetivo, segundo Vianinha, é realizar uma homenagem à “velha guarda militante”. Cruzam-se, assim, as linhas da história oficial e as das vivências e relatos familiares.

Outro aspecto, em referência à valsa de Catulo da Paixão, da qual foi extraído o título, sugere a possível interpretação do coração como elemento aglutinador do simbolismo da nação e do nacional que se “rasga”, expõe-se, transborda dentro do ato emocional que revela as contradições presentes nessa “inviável unidade nacional”. Isso demonstra as dialéticas das relações sociais que se configuram pelas tentativas de permanências e das inevitáveis rupturas dos choques geracionais, tanto no que se refere à possibilidade da luta política, quanto ao aspecto emocional das relações.

Ou, ainda, um coração que se rasga diante dos compromissos com a cauda militante política e os compromissos com a família, que se rasga diante das convicções políticas e a dura necessidade de se permitir aos “conchavos” sociais, enfim, um coração que se dilacera diante da inconsistência da luta e resistência e o descaso de uma grande parcela da sociedade, inclusive, e principalmente, daqueles a quem a luta é mais direcionada.

Outros fragmentos de músicas são apresentados ao longo da peça, empregados, estrategicamente, como elementos aglutinadores das memórias das personagens e das representações nacionais dos períodos históricos abordados bem como elemento de adereço à composição de discurso representativo das personagens que se apresentam ao longo do texto. Castro Cott, membro da Ação Integralista Brasileira, aparece cantando o hino do partido; Lorde Bundinha, boêmio e apreciador incondicional dos prazeres da vida entra, pela primeira vez em cena, cantando o Corta-jaca de Chiquinha Gonzaga; Camargo Velho, o militante heroico que abdica da própria juventude em prol da causa partidária no período do Estado Novo, canta o hino da revolução de 1930.

A temporalidade da peça é abordada dentro de um paralelismo entre passado

e presente que se correlacionam por meio da materialização da sucessão de gerações, submetidas à dinâmica das expectativas e conflitos familiares delineados pelo campo do contexto histórico constantemente marcado pelo aspecto político. A repetição de atitudes da geração mais velha pela presente é ressaltada de forma relativa de modo que o sentido de “revolucionário” perpassa o núcleo familiar, sendo as opções políticas vivenciadas em suas implicações cotidianas. Segundo Vianinha, a relativização da conduta do “revolucionário” é um dos temas centrais de *Rasga coração*: “[...] quis fazer uma peça que estudasse as diferenças que existem entre o ‘novo’ e o ‘revolucionário’. O ‘revolucionário’ nem sempre é novo absolutamente e o ‘novo’ nem sempre é revolucionário” (*apud* BETTI, 1997, p. 302).

2. 3 Teatro: o lugar onde os homens se encontram e democratizam o grau de liberdade de cada um

Rasga coração foi elaborada durante um período particularmente longo, o que a distingue-se das demais peças: Vianinha escrevia em um processo contínuo de até dez, doze ou mais horas até concluí-la inteiramente. Dedicou-se cerca de três anos para elaboração do texto que contou com uma ampla pesquisa em jornais, acervos discográficos e fontes documentais variadas, proporcionando o registro de adágios populares, quadrinhas, marchinhas de carnaval, piadas, manchetes de jornais e anúncios de rádios que puderam enriquecer os contrapontos dos planos temporais e de ações dos aspectos recorrentes e contraditórios das diferentes gerações.

Pouco antes de completar dez anos da morte de Vianinha, o diretor teatral Fernando Peixoto organizou uma antologia de escritos ensaísticos, que reunia uma série de textos de diferentes períodos da carreira do autor intitulada: *Vianinha – teatro, televisão, política* (1983). Nessa coletânea veio a público o texto do *Prólogo para Rasga coração*. Composto por sete laudas datilografadas tratava-se de um preâmbulo inacabado, no qual os atores se dirigiam ao público, à maneira do coro

grego, contextualizando o espetáculo e levando a uma série de desdobramentos especulativos acerca da própria natureza do teatro e do fazer teatral que extrapolavam o tema da peça o que, segundo Betti (2005), teria levado o autor a preferir não incluí-lo.

Esperamos que os senhores não se inquietem com um início de espetáculo tão desavisado garantimos que não se trata de novidade os gregos inventaram estes prolegômenos talvez porque necessitassem prender a atenção de seu público que vinha das ruas sujas de Atenas, temendo os deuses e seus obscuros desígnios perturbados com seus feridos de guerra constantes com os levantes dos escravos os prólogos geralmente lembravam que só se escapa do furor cego do quem não procura fugir dele [...] (VIANNA FILHO, 2007, p.7).

Esse trecho inicial do prólogo demonstra a opção de Vianinha por uma forma épica de teatro, que rompe a quarta parede, que nos coloca diante da questão do destino como algo que depende da maneira como é entendido e encarado pelo homem, na medida em que a consciência tiver se estruturado para a transformação. As ações do indivíduo são tomadas como resultantes exclusivas de suas próprias escolhas. O drama se apresenta, no campo do teatro, como a forma onde essa característica é central. Assim, a ação do indivíduo pode ser entendida como um ato voluntário.

É uma sensação doce demais, a 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 em sua vida. (VIANNA FILHO, 2007, p.8).

O processo visado vai além da apresentação cênica, do texto ficcional proposto, ele quer *deixar alguns talentos na alma, de maneira desavisada*, de modo que o teatro se reporta ao conjunto sócio-histórico de relações, propondo um exercício de elucidação crítica, de ruptura com as formas usuais de observação e pensamento, dentro de um caráter dialético e histórico aos moldes do teatro brechtiano.

O teatro tradicional enfoca o diálogo interindividual, que é expressão de personagens em choque. “O diálogo dramático é, precisamente, o recurso literário mais adequado para apresentar vontades contrárias que defendem valores e posições antagônicas” (ROSENFELD, 2012, p.28). Desse modo, a realidade é reduzida ao diálogo interindividual, apoiado pela cenográfica que tenta reproduzir o cenário de atuação das personagens. Segundo a concepção tradicional, “o drama é a ação que se desenrola agora, em plena atualidade: as personagens vivem o seu destino *agora*, pela primeira vez” (ROSENFELD, 2012, p.28). A palavra “drama” significa “ação”, ação atual, e não relato ou a narração de uma ação passada. No drama aristotélico não há ninguém que possa narrar a ação, os atores se transformam em personagens que vivem o agora, assim, a ação deve ter um decurso contínuo, sem saltos temporais, visto que não há um narrador que possa selecionar as cenas e realizar os deslocamentos temporais, daí a necessidade de um encadeamento causal, com cada cena motivando a próxima. O sentido dessa estrutura fechada em si, é o de enredar o público no enredo, levando-o de roldão pela inexorabilidade do movimento que suscite, por meio da verossimilhança e da lógica interna à realidade. Identificando-se com as personagens o público saíra do teatro aliviado, após realizar uma descarga emocional, purificado das tensões e paixões excessivas.

Partindo da análise de Peter Szondi, o drama é o domínio absoluto do diálogo, é uma dialética fechada em si mesma, mas livre e redefinida a todo momento. O drama é desligado de tudo que lhe é externo, o dramaturgo está ausente no drama. “Ele não fala; ele institui a conversação[...] As palavras pronunciadas no drama são todas elas de-cisões; são pronunciadas a partir da situação e persistem nela; de forma alguma devem ser concebidas como provenientes do autor” (SZONDI, 2001, p. 30). Esse caráter absoluto também se dá na relação com o espectador que “assiste à conversação dramática: calado, com os braços cruzados, paralisado pela impressão de um segundo mundo” (SZONDI, 2001, p.30).

A arte do ator também está condicionada a um absoluto, sua relação ator-papel deve ser invisível, ator e personagem devem unir-se, constituindo o homem dramático. Szondi compreende a totalidade do drama sendo de origem dialética, pois

Ela não se desenvolve graças à intervenção do eu-épico na obra, mas mediante a superação, sempre efetivada e sempre novamente destruída, da dialética intersubjetiva, que no diálogo se torna linguagem. Portanto, também nesse último aspecto o diálogo é o suporte do drama. Da possibilidade do diálogo depende a possibilidade do drama. (SZONDI, 2001, p.34)

Sendo o diálogo o veículo motor do drama, não há nele lugar para a narrativa (épica), mesmo que ele sempre esteja “contando uma história”, porque o drama expõe uma história “quando ela acontece”: esta é a essência da ilusão dramática. A partir disso há a exigência dramaturgica pela unidade de tempo, por isso o drama moderno eliminou prólogo, coro, epílogo – componentes essenciais à tragédia clássica (grega).

Iná Camargo (2012) em seu trabalho: *Teatro na luta de classes*, defende a ideia do drama como um freio e ao mesmo tempo uma ideologia de classe. Quando a burguesia surge e vai abrindo espaço na sociedade feudal, o drama passa a ser uma importante arma contra a Igreja e outras instituições sociais. “Contrapostos aos medievais, são avançados e progressistas todos os valores que estão sedimentados no drama (autonomia do indivíduo, ou liberdade, igualdade de direitos, concorrência, instituições democráticas, império da lei, etc.)” (COSTA, 2010, p.102).

Contudo, após 1848 a burguesia transforma-se em uma classe conservadora que passa a lutar com todas as suas armas para que a sociedade permanecesse organizada segundo seus valores. No teatro ela encontrara um poderoso recurso: por um lado pode ser censurada, de acordo com o regime político em vigor, ou sofre uma censura econômica, por falta de patrocínio, caso seu tema não seja do agrado de seu mecenas. Mas, pode ser um espaço para a manutenção de sua ideologia, seja por meio do ensino em geral que forma escritores, jornalistas críticos e profissionais do teatro que são “naturalmente” adeptos do drama seja por meio das

críticas aquelas peças que fogem de seus valores.

Uma peça que escapa ao crivo do empresário pode ser massacrada pela crítica por meio de argumentos como ser “muito difícil”, ou mesmo incompreensível, “ser muito literária”, não ser “clara”, não ter “qualidade”, ser “banal”, não ter ritmo (dramático), não ter profundidade psicológica, etc. Isto é: até hoje a crítica exige a presença dos valores dramáticos, inclusive – para não dizer sobretudo – em espetáculos que não o são. E, naturalmente, elogia os produzidos segundo essas regras (o mesmo vale para as premiações) (COSTA, 2010, p.103).

O teatro épico brechtiano não se atém a esse modelo rigoroso. Sua estrutura mais aberta, que rompe com as unidades de ação, tempo e lugar, ultrapassa o diálogo interindividual, entrelaça eventos dentro de uma teia de eventos múltiplos. Para Brecht, segundo Rosenfeld, o teatro épico seria uma importante ferramenta didática para esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la, “para que se elimine a ilusão, o impacto mágico do teatro tradicional [...] que leva o público a sair do teatro convenientemente conformado, passivo, encampado no sentido do *status quo*, incapaz de uma ideia rebelde.” (ROSENFELD, 2012, p.31).

Em *Rasga coração* as relações sociais, situadas no tempo e no espaço, atuam na formação política do homem, nos conflitos geracionais, dentro do caráter cíclico da história, no enfrentamento das forças sociais que determinam formas de luta que resultam na superação de contradições que pareciam insuperáveis. A relação entre Manguari e Luca – conflito fundamental da peça – deve ser encarada dentro dessa lógica de opostos, em que um tenta negar o outro, inseridos em um conflito travado no campo das ideias de pares de oposição: velho/novo, passado/presente, campo/cidade.

O tempo presente e o tempo passado manifestam-se em cena por meio de recursos técnicos de iluminação, figurino e cenografia, de maneira simultânea a fim de esclarecer ao público determinadas situações do presente por meio das lembranças de Manguari do passado, de maneira consciente e inconsciente, por meio da utilização da autorreferência narrativa/dramática e o resgate de técnicas

dos gêneros teatrais de *Revista*⁴ e de *colagem*, apropriados pelo autor.

A peça conta uma história, com todos os mecanismos de *play-wright*, aproximação psicológica, crescendo de tensão, etc. Ao mesmo tempo, a peça apresenta dado, remonta momentos históricos, etc., utilizando a técnica da “colagem” que usamos em *Opinião* e outros espetáculos. Essa combinação de técnicas parece-me que apresenta uma linguagem dramática nova. A criação de formas novas parece-me importante assim: resultados compulsivos da necessidade de expressão temática e não somente a procura artificiosa de novas posturas. A originalidade como sofrido ponto de chegada, e não ponto de partida. (VIANNA FILHO, 2007, p.144-145).

2.3.1 Cena 1 – posicionamentos ideológicos

As cenas de *Rasga coração* desenvolvem-se, majoritariamente, em espaços internos, principalmente, no apartamento da família, onde a ação do tempo presente se desenvolve; já as cenas da memória, do tempo passado, acontecem em ambiente externos ao apartamento, sem necessariamente acontecerem em ambiente abertos como a rua, todavia, não são espaço definidos. A cidade do Rio de Janeiro é o cenário onde a peça acontece, tanto no tempo presente como no tempo passado. No tempo presente, apesar de não ser o centro econômico do país, “dita modas e modelos, aglutina pessoas e movimentos políticos” (BORGES, 2015, p.179). No passado, a cidade é ainda a capital do país, o coração político, espaço das principais agitações políticas e onde ocorre a Revolução de 30, momento histórico determinante que impulsiona a ação dramática.

Na primeira rubrica da peça temos a indicação da simultaneidade cênica do

⁴ O teatro de revista surge no século XVIII, nos teatros de feira de Paris: é a Revista de Fim de Ano. Recebe esse nome por “passar em revista” os acontecimentos políticos, econômicos e culturais mais relevantes ocorridos ao longo do ano. Da França segue para outros países da Europa, sendo rapidamente adotado e difundido em Portugal, e daí chega ao Brasil. No Brasil, este gênero se tornou consagrado em 1884, com a apresentação da revista *O Mandarim*, de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio. A novidade trazida por esta revista, que possibilitou seu sucesso, foi a caricatura pessoal. Assim, de acordo com Daniel Marques, a utilização deste recurso aproximou a revista brasileira das portuguesas, que tinham a caricatura como seu ponto forte. Era um gênero teatral que problematizava o cotidiano, expondo as questões sociais e políticas de forma caricata e paródica, com personagens-tipo, números de dança e canto, esquetes e apoteoses. (AGUIAR, 2013, p. 67)

passado e do presente que serão constantes ao longo do texto, bem como as músicas, que nessa primeira cena, além de iniciar com a letra de *Rasga coração*, de Catullo Cearense, nos servirá de indicativo ideológico das representações dos personagens apresentados.

Todos em cena. Semiobscuridade. Milena e Camargo Moço cantam. Um foco de luz sobre eles. Outro foco de luz do presente abre sobre Custódio Manhães Jr. (Manguari Pistolão) e Nena, sua mulher. Sentados à mesa do apartamento, onde há recibos, cadernos, lápis, fazem as contas do mês. As músicas, à medida que aparecem, misturam-se. (VIANNA FILHO, 2007, p.19).

Manguari e Nena em meio a uma conversa trivial familiar, fazendo as contas do mês, localiza-nos no tempo presente da ação dramática: “30 de abril de 1972”, que se define como o momento histórico que se contrapõe aos tempos passados que se apresentarão ao longo da peça. Em meio a essa conversa, personagens de posições políticas antagônicas ganham vulto por meio do recurso do *flashback*, que possibilita a presentificação e personificação em cena da memória do personagem (Manguari).

O processo de lembrança de Manguari Pistolão será estimulado, ao longo da peça, por situações cotidianas e se aprofundam à medida que seus conflitos no tempo presente ganham corpo. Como tratam-se das memórias, ainda que de um personagem ficcional, ela (a memória) está “aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações” (NORA, 1993, p. 9). Assim, os acontecimentos históricos presentes, apesar de não possuírem uma cronologia absoluta, dado o efeito dramático de memória almejado, são apresentados de forma zelosa, não comprometendo os fatos históricos. A analogia entre as situações no tempo presente e no tempo passado de Manguari não é mecânica, pois respeita um fluxo dramático, permitindo-nos observar as transformações da postura do personagem diante de determinadas situações, dentro do processo dialético da história. Assim, os personagens são apresentados dentro do vulto da lembrança.

Apresentação do integralista Castro Cott:

Castro Cott – Castro Cott. (*Abre foco sobre ele. Uniforme integralista. Capacete à Mussolini, bandeira do sigma. Canta*)

Avante, avante

Eis que desponta o arrebol

Marchar que é a primavera

O que a Pátria espera

É um novo sol!

Hino da Ação Integralista Brasileira, letra do Dr. Plínio Salgado. Anauê! (VIANNA FILHO, 2007, p. 15).

Apresentação de Lorde Bundinha, o malandro boêmio, amigo de Manguari:

Lorde Bundinha – Luís Campofiorito, conhecido como Lorde Bundinha devido ao aplomb do V-8, tanto no passo do urubu malandro, como do siri candeia, jocotó, siri boceta. Acompanhem a sobranceira elegância búndea do corta-jaca. (*Canta o Corta-jaca de Chiquinha Gonzaga, paródia, dança*)
Ai, ai, como é bom gozar, ai corta a jaca assim assim assim. (VIANNA FILHO, p. 16)

Apresentação de 666, Custódio Manhães, pai de Manguari Pistolão, contrário a Revolução de 30 – o Cheiracheira:

666 – Fiscal 666 do Serviço de Saneamento do Rio de Janeiro. (*Farda de brim pardo das brigadas sanitárias de Oswaldo Cruz. Seu número 666 está inscrito na braçadeira. Bandeira amarela na mão. Carrega apetrechos de desinfecção, inclusive seringa de metal de quase um metro*)

Rato, rato, rato

Camundongo, percevejo, carrapato

Rato, rato, rato

Camundongo, percevejo, carrapato (VIANNA FILHO, p. 17)

Apresentação de Camargo Velho, o amigo comunista:

Camargo Velho – Camargo Velho! (*Usa um misto de farda do Tenentismo e paletó comum. Lenço vermelho no pescoço. Uniforme da revolução de 30. [...] Camargo Velho canta*)

João Pessoa, João Pessoa

O teu vulto varonil

vive ainda, vive ainda

no coração do Brasil

Hino a João Pessoa, hino da revolução de 30. Viva a miserável gente brasileira! (VIANNA FILHO, p. 17)

Nossa primeira informação sobre o personagem é a de que Manguari não é

um homem rico, pois traz na ponta do lápis as contas do mês, passando o valor das compras com Nena, sua esposa. Sua lembrança é estimulada por um atropelamento ocorrido embaixo de sua janela: o corpo do acidentado já está ali “estendido há mais de cinco horas!” [...]“aquilo é o que vale a vida humana, coberto com classificadores...” (VIANNA FILHO, p. 17). A partir dessa reflexão o personagem deixa que seu passado emerja, recordando, junto de Nena, em um tom saudosista da cidade que “...tem cada vez mais gente nessa Copacabana” que antes não havia lugar para piqueniques como lá (VIANNA FILHO, p. 18).

Aos poucos as relações familiares ganham vulto na conversa com Nena sobre o filho Luca que faz uma dieta macrobiótica da qual a mãe é contra e tenta convencer o pai a falar com Luca para deixar a tal dieta. Todavia, Manguari retruca e afirma “ser a vida dele, ele faz a vida dele! Meu pai não me deixou fazer a minha...” (VIANNA FILHO, p. 21). No plano da memória observa-se uma alusão à Revolução de 1930 e o primeiro embate ideológico entre Manguari e seu pai – 666:

666 – (*Encontra Manguari*) Tira esse lenço do pescoço, menino!...
Tenha-se! Você tem dezessete anos! [...] Deu em doido, menino?
Descocou-se? Volta comigo pra casa agora, isso é uma bambochata!

Manguari – Não, pai... (*Meio lutam. Manguari não se deixa arrastar*)
[...]

666 – Getúlio perdeu as eleições, menino! Porque 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! (VIANNA FILHO, p.23).

[...]

666 - ... e não se encontra mais leite, querosene, arroz, caixa de fósforo. Falta água, é um absurdo viver, assim em vasa-barris!

Manguari – Pai, a primeira medida de Getúlio foi criar o Ministério do Trabalho, pai, decreto 19.433! O povo está ganhando um pouco mais, compra mais, as coisas faltam! Precisa agora produzir as coisa que o povo usa e...

666 - Povo? O povo? Agora, terminam as oito horas, eles param o serviço! “Mas só falta desinfetar aquele canto, gentes! É a saúde de uma família!” Mas eles estão se bujiando. “José, preciso de você amanhã!” “Amanhã é meu dia de folga”. Duas horas para almoço agora, parados, à fresca, perna estirada, os filhos sem comida, nus, dentes podres, eles passando à rosa divina! Nojo do trabalho, isso que vocês criaram. (VIANNA FILHO, p. 26).

O filho Luca, apelido para Luiz Carlos, uma clara alusão a Prestes, chefe da

Intentona Comunista, é introduzido na peça apresentando sua visão de mundo, relatando que ele e sua namorada Milena, haviam interpelados desconhecidos, na rua, para fazer amizade e que lhes respondiam, olhando para o relógio, que não tinham tempo. Eles estariam muito bem organizados, cuidando do amanhã, a vida trancada, sem saberem mais serem espontâneos, com medo de viver. Manguari rebate: “Esse é o capitalismo, filho, as pessoas viram ilhas e ...” (VIANNA FILHO, p. 30). Antes de sair de cena, Luca diz que vai estudar na casa de Milena e de que no Liceu Castro Cott, escola onde estuda: “não pode mais entrar de *blue-jean*, nem tênis, nem calça comprida pras moças” (VIANNA FILHO, p. 27). A informação surge como mote para o conflito da peça. Todavia, ainda que ideologicamente em campos opostos, pai e filho se unem em defesa da liberdade dentro da escola.

2.3.2 Cena 2 – Choque de gerações

No início da cena 2 é possível perceber o uso da técnica da narrativa épica quando Lorde Bundinha, dirigindo-se ao público, narra fatos do seu passado e do de Manguari, dentro do plano de foco do tempo passado: “...de manhã eu e Manguari, saíamos pelas ruas do Rio, de carvão na mão, escrevendo reclames nos muros [...], lembra Manguari Pistolão?” (VIANNA FILHO, p. 32-33). Quando a apresentação volta para o foco do tempo presente Manguari está reclamando com Nena de dores, o que demonstra que a dor estimula a memória do personagem. Concomitantemente, no foco do tempo passado é possível observar o conflito moral de Manguari entre a amizade com Lorde Bundinha e seus compromissos militantes:

Lorde Bundinha – Lorde Pistolão, hoje tem perereco na Sociedade “Tira o Dedo do Pudim”, tem assustado no Bloco “Caçadores de Veado”, tem esfrega-virilha no “De Língua Não se Vence”... que tal essa fantasia de Urso Sacana? Estou nas tintas? (VIANNA FILHO, p. 33).

[...]

Camargo Velho – Companheiro Custódio, faz quase uma semana que o companheiro não vai à Legião Cívica 5 de Julho! [...] O camarada Stalin trabalha 18 horas por dia, lê 200 páginas diárias de livros, será que não

somos capazes de deixar de pensar um pouco em nós mesmos? (VIANNA FILHO, p. 35).

Camargo Velho compartilha a mesma ideologia de Manguari Pistolão, perceptível pelos signos linguísticos compartilhados pelos comunistas e pela citação direta ao nome de Stálin. Camargo coloca a tarefa partidária acima de tudo e, mais adiante, denuncia o não cumprimento, dos empresários, das leis trabalhistas, denunciando um aspecto da política populista de Getúlio Vargas. Há, também, a denúncia quanto à pressão exercida pela elite cafeeira paulista, numa clara alusão à Revolução Constitucionalista de 1932: “João Alberto foi demitido por Getúlio como interventor de São Paulo por pressão dos cafeicultores” (VIANNA FILHO, p. 35).

No tempo presente Manguari é surpreendido por Luca enquanto espiava, pela janela, a vizinha se despir. Apesar de o filho não aparentar nenhum tom de surpresa Manguari se assusta com a sua presença e desconversa, dizendo estar ali para tomar um ar por causa das dores de artrite. Nesse momento um foco de luz se abre e mostra, no plano da memória, Manguari surpreendendo o pai de cueca e paletó abraçado com uma mulher só de meias. 666 desconversa e diz estar “desinfectando” a mulher. No plano do presente o primeiro embate geracional é apresentado:

Luca – [...] Mas não fica dizendo que a minha geração está perdida, que só pensa em sexo!

Manguari – Nunca disse isso, não seja...

Luca – Diz que todas as gerações só pensam em sexo! Só que umas não querem encarar isso!

Manguari – Todas as gerações só pensam em justiça, só que umas não querem encarar isso!

Luca – Que é a justiça, super? A mesma vida morta pra cada um?

Manguari – O mesmo combate pra cada um...

[...]

Luca - Na Rússia como é? Cinco coitos por quinquênio? (VIANNA FILHO, p. 38-39).

A discussão ganha novos contornos quando Manguari confronta Luca sobre seu plano de faculdade. O pai esperava que o filho fizesse medicina e abrisse um

consultório na cidade, mas Luca quer ir para o campo e defende seu posicionamento ideológico em favor de uma medicina mais alternativa, em defesa da natureza como possibilidade real da manutenção da vida na Terra, discurso que tangenciava temas mais urgentes como a luta pela democracia:

Luca – ... gás SO₂, brometos, DDT, 40 toneladas de corante, é isso que as pessoas comem! Vocês estão comendo coisas mortas, fúnebres, e isso é que explode dentro do sangue de vocês! Hein? E para fugir dessa morte, hein? Essa ansiedade! Pra afogar essa ansiedade vocês resolveram fazer o reino da fartura e pulam em cima da natureza, querem domá-la a porrada e comem morte e engolem carnes, bloqueiam o corpo, o poros, sobra o cérebro pensando incendiado em descobrir um jeito de não viver e a tensão toma conta de tudo e vocês só parem guerras, as guerras pela justiça, pela liberdade, dignidade e nada descarrega a tensão, o cheiro de podre vem martelando, então mais guerra e napalm e guerras... (VIANNA FILHO, p. 31-32).

Manguari rebate o filho: “Isso são palavras, Luca, palavras a gente junta, de qualquer maneira, menino, isso que você falou dá o que pra fazer, fora ficar nauseado? Hitler era vegetariano...” (VIANNA FILHO, p. 42). Nesse momento Luca está defendendo uma vida mais harmoniosa no campo, enquanto o pai defende as necessidades das tecnologias da cidade para o desenvolvimento eficaz da medicina. No plano do passado, o jovem Manguari discute com o pai sobre seu futuro e sua determinação em ficar na cidade, apostando no desenvolvimento industrial pelo qual passava o país, almejando ser um técnico em metalurgia; o pai, conservador, acreditava que o futuro do país estava no campo e disse já ter arranjado um trabalho para ele no “Serviço de Epidemias Rurais”. Percebe-se que a aposta de Maguari na modernização do país pela cidade é uma constante em seu percurso histórico.

Ainda nessa cena é possível observar o aumento da tensão política no embate entre integralistas e comunistas que passam a ser alvo de perseguição, como denuncia Camargo Velho, que precisa se esconder após o fechamento do Clube 3

de Outubro⁵ e a Legião, entidades de discussão política. Lorde Bundinha lamenta a proibição dos reclames nos muros, o fim dos bailes nos clubes e cai bêbado e tossindo.

2.3.3 Cena 3 – Mulheres em cena

Na cena 3 os conflitos se estabelecem e ganham corpo. Contudo, antes de entrar nesse ponto, gostaria de chamar a atenção para os papéis femininos. Na cena 2 a mulher figura como claro objeto de desejo (a vizinha observada) ou elemento do lar (Nena e a mãe de Manguari que o espera para o jantar). A partir da pesquisa realizada por André Luís Gomes e Laura Castro Araújo (2008), sobre a Dramaturgia Brasileira Contemporânea, os autores verificaram o predomínio do discurso de autoria masculina, dentro do recorte histórico de 1960-2006. Nas 207 peças analisadas, as mulheres configuram, em sua maioria,

como coadjuvantes, cuja representação construída reafirma estereótipos: mulheres assumindo e aceitando o papel de dona de casa, circunscritas ao ambiente doméstico, vivenciando tramas familiares onde aparecem como figura conciliadora e, na maioria, passiva e submissa. (ARAUJO; GOMES, 2008, p. 71).

A invisibilidade da mulher pode ser percebida na ausência materna de Manguari que não é apresentada na peça. Nena não é apresentada como uma personagem forte, suas falas e decisões por vezes se ancoram e respeitam as posições do marido e do filho. Quando Luca ameaça batê-la por ela brigar com Milena (por acusá-la por seu filho apanhar do inspetor da escola), Nena recorre a Manguari para que corrija Luca, mas ele nada faz. O comportamento de Luca, apesar de diferente de Manguari e 666, evidencia a permanência dos valores

⁵ NA.: Apesar de 3 de outubro não ser uma data significativa na Revolução Russa, o mês de outubro, mais precisamente 25 de outubro de 1917, alude à chegada ao poder dos bolcheviques, liderados por Lênin.

patriarcais, permitindo perceber que a dimensão política da luta de classes no espaço público, por vezes, não é somada a prática política dos sujeitos em casa.

Na cena 3 um novo papel feminino é introduzido: a personagem de Milena, namorada de Luca. Ela se posiciona ideologicamente no plano de ação contra a proibição da entrada dos alunos de cabelo comprido no colégio. Ao longo da peça esse posicionamento no campo das ideias vai ganhando contorno de ação, ao organizar uma invasão ao colégio. Em oposição, nesse momento podemos observar a posição de submissão de Nena quanto à militância de Manguari, que coloca os compromissos políticos acima dos interesses pessoais:

Nena - Se não é fato político, você não sabe como fazer... Só pensou em política, você... 6 anos para casar, casamos em 1940, Luca foi nascer em 1954... legalidade, manifesto da paz, Coréia, Petrobrás... “Não posso ter filho, Nena, o petróleo é importante...” eu fiz um... dois... cinco... abortos... você só pensou em política... (VIANNA FILHO, p. 53).

Essa cena nos introduz ao conflito principal entre pai e filho, tanto no plano do presente, Manguari-Luca, como no plano da memória, Manguari-666, e ao desenvolvimento e criação de outros novos conflitos. No início da cena Luca e Milena estão trancados no quarto fazendo amor, o que leva Nena a ligar para Manguari que sai da repartição às pressas, achando ser um assunto sério. Contudo, frente à situação tem dificuldade de assumir uma posição de imediato, buscando acalmar a esposa, ao mesmo tempo que sua memória é despertada para o conflito com o pai que o expulsou de casa, ao ser flagrado fazendo sexo com Nena, no quarto do pai, “na cama em que morreu sua mãe” (VIANNA FILHO, p. 51).

666 – Fora, fora da minha casa! 19 anos, você tem andado no vago! Com 19 anos ainda é estudante? Com 19 anos? Fora!

Manguari - ... não tenho pra onde ir, pai...

666 – Vai pras legiões cívicas, madraço. Dorme nos cinemas, come nos churrascos cívicos!

Manguari - Vou ser técnico, pai, lhe juro... o Brasil comprava dobradiças, hoje nós fabricamos dobradiças! Vou ser técnico!

666 – Fora, fora, fora! (VIANNA FILHO, p.52).

Expulso de casa, vai buscar abrigo junto ao amigo Lorde Bundinha, que

morava em uma “pensão de putas”. No plano do presente, após calorosa discussão entre Manguari e Luca, que expõe a necessidade do respeito individual ao afirmar que sua vida amorosa não pertencia ao campo da família, não era assunto para conversar com o pai, era de foro pessoal, vem à tona o motivo deles estarem em casa naquele horário, e não no colégio:

Nena – Você não tinha que estar no colégio, filho?

Luca – Não posso mais entrar. Não entra mais aluno de cabelo comprido...

Manguari – Não pode ir no colégio de cabelo comprido, filho? Como é isso?

Luca – Eu falei que Cristo também tinha cabelo comprido e um inspetor me respondeu: “Então, meu filho, e não crucificaram ele?” (*Tentativa de risos. Longo silêncio*)

Manguari – Mas que absurdo! Castro Cott, o diretor do teu colégio continua fascista! Fumava cigarros camisa verde e tinha um papagaio que dizia “anauê!” Você vai perder aula, Luis Carlos?

Milena – Amanhã vamos juntar na porta do colégio, ninguém entra. Fazer uma presença.

Manguari – Muito bem, isso mesmo, muito bem, isso é estúpido. Nena! Será que nem constitucional acho que não pode ser! (VIANNA FILHO, p. 57)

Essa situação no colégio atua como uma representação do atual momento político do país, de enfrentamento ao autoritarismo, à ditadura militar. A possibilidade de ver o filho engajado em uma luta política reascende em Manguari sua militância, dirigida a seu inimigo político histórico, Castro Cott.

2.3.4 Cena 4 – Rasga o coração... pelas espinhosas florações do meu sofrer

A cena 4 abre espaço para um olhar sobre a violência institucionalizada, que caracterizou o período da ditadura militar, por meio de aparelhos repressivos como o Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e o Centro de Informações do Exército (CIE). Luca, ao participar da manifestação pacífica dos alunos contra as proibições impostas no Liceu, é agredido por um inspetor, sem nenhuma autorização legal para o exercício da violência contra um aluno. No tempo

passado, é Manguari que aparece agredido. Fora vítima dos integralistas quando saía de uma reunião da Comissão do Congresso da Juventude, o que pode ser visto como a caracterização do confronto entre grupos políticos antagônicos, inseridos na disputa ideológica entre comunistas e fascistas, que marcaram o governo Vargas. Em ambos os momentos o alvo é um movimento de organização juvenil, que atua “como representação de um processo de amadurecimento e formação político-ideológica do jovem no Brasil, resistindo a um impedimento de se manifestar livremente.” (BORGES, 2012, p. 209).

Manguari, seduzido pela atuação política do filho, adota um tom de orientador político, dizendo que o filho deveria ao menos ter levantado o braço para se defender, “Luca, a gente tem que dificultar eles darem porrada na gente...” (VIANNA FILHO, 2007, p. 63). No papel de pai e de antagonista político, vai ao colégio enfrentar Castro Cott, que já havia providenciado a transferência do inspetor, além de justificar suas ações “disciplinares, como forma de manter a ordem, haja vista que a indisciplina seria uma característica da sociedade democrática, vivida pelos jovens

Manguari – Que absurdo é esse que vocês...

Castro Cott – Parabéns pelos seus relatórios para o Tribunal de Contas...

Manguari – Você dirige um colégio ou um campo de concen...

Castro Cott – ... essas prefeituras não pagam os professores mesmo, pelos seus relatórios nos vemos o que é a rede de ensino oficial e...

Manguari – Não fiz os relatórios para defender colégio particular, Castro Cott; meu filho foi espancado pelo seu colégio particular e...

Castro Cott – O inspetor foi transferido imediatamente para outro colégio meu, imediatamente; não o despedi entenda, é velho funcionário, tem filhos como nós, ficou nervoso, uma estupidez...

Manguari – Você vai manter essa proibição de cabelos compridos no colégio?

Castro Cott – Infelizmente tem que ser mantida, Custódio, o colégio estava virando terra de ninguém, indisciplina, interpelações aos professores, gente que sai no meio da aula, cigarros, sexo pelos cantos, cheiram cola de avião, meninas de seios quase nus; *eles vivem numa sociedade democrática*, não tenho o direito de incentivar, sequer de tolerar esta autoidolatria, esta paixão pela impunidade e...

Manguari – Você agora é um democrata intransigente, não é, Castro Cott? (VIANNA FILHO, p. 63-64).

A ação intervencionista dos militares é justificada pela tentativa de impedir a ameaça comunista internacional. Em momento algum admitiram que o país vivesse em uma ditadura. Cott atua em nome do sistema que vigora e que acredita ser o ideal. Manguari Pistolão assume a luta ao lado do filho. Todavia, tenta convencer Luca a voltar para o colégio, por meio de uma brecha que teria acordado com o diretor Cott: “eu faço uma declaração dizendo que você pertence a um conjunto musical, entende? Que seu cabelo comprido tem fins profissionais...” (VIANNA FILHO, p. 72). Manguari, um homem complexo e cheio de contradições é levado a trair aquilo que sempre negou: privilégios. Pois, nessa sociedade não possui condições nem mesmo o de pagar uma escola para o filho, que é bolsista, e não pode perder o ano de vestibular, única possibilidade de ascensão social.

Simultaneamente, temos a cena do passado em que Lorde Bundinha afirma ter arranjado uma “garapa” com o governo de Getúlio e pede ajuda para Manguari para armar elenco e cantar numa revista. Manguari rejeita a empreitada do amigo, afirmando não ser um “engrossa do Getúlio”. Mais uma vez temos a manutenção da firmeza ideológica contra o enfrentamento do sistema. Assim, embora sem muita convicção política e mais em um tom de individualidade, Luca se recusa a aceitar o acordo do pai. “Não vou. Resolvi lutar a partir de hoje, porque hoje fui atacado” (VIANNA FILHO, p. 74). Milena assume o discurso da necessidade de uma ação direta: “Tem é que fazer presença forte sabe, Luca? Não pode coxamblância, precisa abrir as janelas, abrir de par em par um puta janelão...” (VIANNA FILHO, p. 76). Fim do Primeiro ato, rubrica: volta o “Ôi que terra boa pra se farrear”.

2.3.5 Cena 5 – Da autocrítica à ação

A cena 5 dá início ao segundo ato, no plano do tempo presente, que se inicia com a voz do Brasil ao fundo e Manguari à mesa reclamando de suas dores e procedendo a uma autocrítica com relação à sua atitude na cena anterior. A

autocrítica é um instrumento de aperfeiçoamento e aprimoramento político e ideológico, utilizado pelo comunista para se reavaliar e se orientar a respeito de determinada posição assumida que contrarie as orientações partidárias, ou mesmo desvios de sua conduta ética e moral, de acordo com preceitos marxistas-leninistas. Portanto, existe uma íntima relação dialética envolvendo a autocrítica e a moral.

Ao elaborar sua autocrítica, não se nega em exercitá-la: “... nós temos que ficar do lado de Luís Carlos nessa hora, Nena... tenho de fazer uma autocrítica... uma autocrítica...” (VIANNA FILHO, p. 82). De madrugada, num longo monólogo, intercalado por cenas do passado, revê sua posição na discussão com Luca, quando pediu a ele que sustentasse, junto ao colégio, pertencer a um grupo musical, para continuar de cabelo grande. O que fez foi invocar um privilégio amparado numa mentira.

Manguari - ... ô Nena, como é que eu pude deixar o menino sozinho assim? Nunca abandonei ninguém, nem meu amigo Lorde Bundinha nas vascas, golfadas de sangue, nem meu pai esclerosado, rodando à noite aqui em casa [...]sou lutador, Nena, lutador dos bons, muita derrota, muita decepção, fracassos e fracassos tempera muito, muita derrota dá cada vez mais esperança... [...] sou lutador, Nena, venho das desistências, paixões caladas, deboche, solidão, isolamento, fome, cadeia, fui fabricado na miséria humana, Nena... sou de boa cepa... sou um vencedor... tenho fé no fundo do poço... (Ibidem, p. 86-87).

Para que a autocrítica não fique apenas em palavras, Manguari pede desculpas ao filho e, mais uma vez, demonstrando as contradições dos personagens, oferece ao filho um atestado falso, para que ele possa fazer “prova em agosto”. Luca, que não concordou em dizer que fazia parte de um grupo musical, aceita o atestado. E assim se configura a humanidade dos personagens.

Ainda excitado pela possibilidade de participação de Luca em uma luta política, Manguari organiza um plano de luta e elabora uma proposta para a mobilização dos alunos, apoiados pela sociedade civil

Manguari - ... fiz até plano, olha eu me metendo, vocês podem usar muita coisa, entende? É a experiência da gente, longos anos de pratica de levar porrada, são quarenta alunos, tinha que mobilizar os pais, isso era

importante, aí a comissão de alunos vai no Sindicato dos Professores, nos jornais, comissão dos pais pode ir ao Conselho Nacional de Cultura, Academia de Letras... as entidades estão aqui... [...] mesmo pra contratar um advogado, precisa fazer finanças, eu me informei, mandado de segurança não cabe no caso e o processo demora dois anos, quer dizer, dois anos você já saiu do colégio mas sempre é bom travar a luta no campo judiciário também... [...] ... que é que você tá achando assim?

Luca – ... estou achando firme...

Manguari - ... firme, não é?

Luca - ... precisa toda essa procissão pra poder andar de cabelo comprido, que mão-de-obra...

Manguari - ... mesmo no plano ideológico, tem que travar a luta também no plano ideológico, ontem fui na Biblioteca Nacional e os assírios, os assírios, umas feras! Usavam cabelo comprido, os egípcios usavam perucas com flores, o índio americano só usa cabelo curto em sinal de luto, eu achei essa ótima para uma luta no campo ideológico... (VIANNA FILHO, p. 90-91).

A cena fecha com pai e filho em uma situação descontraída, de intimidade, Manguari conta que viu a vizinha de camisola e começa a cantarolar *Fascinação*.

2.3.6 Cena 6 – Lutador anônimo ou integrado do sistema?

A cena 6 inicia-se com uma reunião em que se discutem os planos de ação elaborados por Manguari. A rubrica não indica onde é a reunião, mas é fora do apartamento da família. Milena opõe-se ao plano na reunião de estudantes, propondo uma “ação direta”. A radicalização é fruto da pressa por ações. Luca não tem firmeza ideológica e nem prática política para enfrentar Milena, mas, mesmo assim, defende o pai: “... não sei discutir disso, sei que assim não vai poder falar, não!” (VIANNA FILHO, 2007, p. 95). O enfrentamento, então, nos revela um novo e instigante personagem, Camargo Moço (sobrinho de Camargo Velho), representante da nova guarda do PCB, que também estuda no *Liceu*, em outra unidade, e que participa da reunião em solidariedade. Essa solidariedade é um dos alvos do discurso inflamado de Milena:

Milena – ... estou falando do plano apresentado sobre nosso problema, nosso problema! Não estou fazendo reunião de Moral e Cívica vê que nem

bandeirinha eu pus na sala...

[...]

Milena – ... lá no Liceu Castro Cott do Meyer também tem a ordem de cortar o cabelo?

Camargo Moço – ... também tem a ordem mas sem nenhuma força, estou aqui pela devida solidariedade, companheira...

Milena – ... mas não está com o problema fervendo na alma, não é? Me desculpe, companheiro... começa a chegar solidariedade, solidariedade, aí a gente passa a lutar de acordo com a solidariedade, não tem mais o problema mesmo, enfiado na carne, vai se misturando, água, vira tudo água...

Camargo Moço – ... pra mim é o contrário, companheira... o maior pecado do plano apresentado é o de só planejar a luta dos quarenta e poucos que não cortaram o cabelo, mas existem quinhentos e sessenta que foram derrotados! O princípio de tudo são os derrotados!

Milena – ... é sempre isso, sempre isso, olhai sempre isso, mas meu Deus! Primeiro aparecem os solidários, aí os aliados, aí a massa, aí os de baixo nível ideológico e aí a gente fica rodando no mesmo lugar atolados, séculos para fazer um gesto, passamos a vida discutindo entre nós mesmos.

Camargo Moço – ... nós temos que aprender a nos mover no atoleiro, é a nossa casa o atoleiro...

Milena - ... ação direta, companheiro! Vocês [os comunistas do PCB] acabaram com a ação direta, a fúria, a paixão... (VIANNA FILHO Ibidem, p. 57-58).

Milena defende claramente o direcionamento da luta por meio de uma revolução de cima, como obra de uma elite, sem participação das massas em confronto direto com Camargo Moço, que sustenta um discurso de consciência de classe e de organização popular. Ignorar as massas é, para ele, traduzido como golpismo. Todavia, Milena com seu discurso inflamado, consegue convencer a reunião.

No plano do tempo passado dois momentos históricos se intercalam, que não fazem alusão a uma memória direta de nenhum personagem, a Intentona Comunista de 1935 e a tentativa de golpe dos integralistas de 1938. A possível intenção é a de estabelecer relações com a política de “ação direta” proposta por Milena, para, daí, dramatizar erros do voluntarismo político, que ignora a análise do caráter objetivo e subjetivo da revolução, além de ilustrar o caráter armado de ambos os movimentos.

Lorde Bundinha – Que diabo disto é aquilo?

Manguari – Cala essa sanfona...

Nena – Custódio, o que é isso, são armas, Custódio?

Manguari – Fala baixo, Nena...

Lorde Bundinha – Ah, resolveram chamar o governo às falas, é? Mas acho que o governo tem mais espingarda que isso aí, hein?

Manguari – Quero silêncio aqui! [...]

Lorde Bundinha – Irra, Manguari Pistolão! Irra! Até ontem os padeiros só não queriam dormir perto do forno, os marinheiros queriam refeição melhor nos navios! Isso, até ontem, hoje você me aparece de espingarda na mão e com vinte anos? Até ontem não era a grande frente democrática?

Manguari - ... Não dá mais! Não dá mais, juro! Nem mais nem ontem! É embrulho! Passa! Essa terra faz 400 anos que é uma imensa sala de espera dos aliados! Cheirava-te Pedro Ernesto, prefeito do Getúlio, vai ficar com quem na hora de ver o preço da banha? Que o Ministro do Trabalho é aliado! Pois não é ele que está pondo fuzileiro naval pra furar todas as nossas greves? (VIANNA FILHO, p. 98-100).

Simultaneamente, Castro Cott e 666 distribuem armas para diversos pontos do país, onde o integralismo está organizado e tentará o golpe.

Castro Cott - ... essas vão para o Paraná, Empresa Flecha Dourada... essas, Belo Horizonte, Empresa de Mudanças Triângulo... interior de São Paulo... Empresa Estrela de Belém... os donos dessas empresas de mudança são do Sigma. As armas chegarão clandestinas. (VIANNA FILHO, p. 98).

De volta ao plano do tempo presente Luca conversa com Manguari sobre o resultado da reunião. Percebe-se que Luca fora contaminado pelo discurso inflamado de Milena e que estabelece uma relação direta entre o posicionamento ideológico de Camargo moço e do pai e acaba entrando em confronto com Manguari, repetindo o discurso de Milena. Apesar de Luca, nesse momento, representar uma parcela de militantes que se lançam na luta de maneira aventureira, sem uma base ideológica, em busca de alcançar um resultado direto, sem se preocuparem com a complexa rede de clandestinidade a que os movimentos de oposição têm que se submeter para sobreviver, ele levanta uma questão quanto à vida de militância de Manguari no tempo presente e quais os reais resultados alcançados por sua estratégia, colocando fim à cena 6:

Manguari – Vai brigar comigo, menino? É assim mesmo, todo político quando prefere brigar mesmo é com seu aliado maior...

Luca - ... é outra, é outra. Não tem essa de aliados não, vocês não são nossos aliados, a história política deste país é a história da calça arriada...

Manguari – Mas o que é isso, menino?

Luca - ... fora Cabanagem, fora Canudos, que morreu ali o último, até o último, fora isso o que é? Calça arriada! Não é mais ou menos essa a tua herança, Manguari Pistolão?

Manguari – Ah, menino imbecil, moleque sem respeito! Como eu já pensei também igual a você, menino, meu Deus, como eu também acreditava em mim. **Luca** – Mas se encheu de experiência, não é?

Manguari – Repleto de experiência, moleque, repleto! É só o que eu juntei!

Luca – Mas a experiência é pra isso? Não quero, não quero ficar experimentado! Você é que é um revolucionário, então? O mesmo ônibus 415, com trocado no bolso que não gosta de brigar com o trocador, o editorial, leu o editorial? Conversou com o jornalista, atravessou a rua no sinal, na faixa 25 anos, ônibus 415 com trocado no bolso, 25 anos assinando ponto em repartição, reuniões quartas-feiras, mês de finanças, rifas para passar, recorte de jornal no bolso “leu esse artigo do Tristão?” Ônibus 415, o meu revolucionário do 415 de trocado no bolso, terno, gravata, 25 anos assinando ponto? Mas é isso a experiência? Esse silêncio por dentro, que fica dentro de você? Experiência é desistir de ser feliz? Ação direta! Ação direta! Ação direta! (VIANNA FILHO, p. 105-106).

2.3.7 Cena 7 – Tortura e delação

A seguinte rubrica marca a abertura da cena 7:

Luz apaga em todo palco violentamente. Só fica luz no passado que cerca o corpo de Manguari. Pisca nervosa. Manguari, mãos nas costas de Joelho sofre sevícias. Vozes abafadas dão-lhe ordens. Ruídos de respiração surda, ofegante, pancadas abafadas. Manguari geme e se contorce. (VIANNA FILHO, p.106).

Os acontecimentos do passado e do presente se sobrepõem, no cruel jogo dialético de interrogatório e tortura, revelando as fraquezas e as firmezas de cada um no confronto político e ideológico. Manguari e Camargo Velho são presos e torturados logo após o fracasso do Levante de 35. No presente, Milena e Luca são chamados à diretoria do Liceu por terem participado de uma invasão e depredação de dependências da escola e ambos são interrogados por Castro Cott. Vianinha faz uma clara denúncia não apenas à violência do período de ditadura no Brasil, mas como esses suplícios serviram para criar colaboradores entreguistas do governo e

como muitos resistiram e não se permitiram delatar seus companheiros.

A sessão de interrogatório e tortura contra Manguari e Camargo Velho extrai de ambos sempre a mesma resposta. Os dois, com uma maior vivência na militância, maduros ideologicamente, conseguem superar a dor e negam se conhecer, não se denunciam, não colocam em risco a organização partidária.

Camargo Velho – ... já disse que nunca vi esse indivíduo na minha vida!

Manguari – ... não conheço... nunca vi na minha vida...

Vozes – Isso é pelota! Os dois trabalham juntos. Bate o justo, paizinho! Vão continuar negando?

[...]

Camargo Velho – Meu nome é José Silveira Camargo, estudante de medicina, morador na Rua Paissandu, 118, apto. 505. Nada mais tenho a dizer.

Manguari – Meu nome é Custódio Manhães Jr., nada mais tenho a dizer. (VIANNA FILHO, p. 109-111).

No plano do tempo presente Castro Cott interroga Milena e Luca, individualmente, pressionando-os a admitir que Milena teria sido a liderança por trás da invasão ao colégio, que tudo estaria gravado em depoimentos dos colegas, que as reuniões que organizaram o movimento teriam sido realizadas em sua casa, bastava que ela confirmasse. Luca pressionado entrega Milena: "... acho que foi Milena, não sei, foi a Milena, não sei, foi ela mesmo" (VIANNA FILHO, p.111).

Uma suspeita é criada a partir do diálogo entre Camargo Moço e Luca, mediado por Manguari. Teria Luca entregado Milena e esta, para se safar da punição de expulsão, entregado Camargo Moço? Ou, Luca, pressionado por Castro Cott a entregar mais lideranças e, o diretor sabendo dos posicionamentos ideológicos de Camargo, teria expulsando-o, por não compactuar com seu discurso político? Embora Manguari seja incisivo em seu questionamento a Luca, espera e torce por sua inocência, pois considera a delação uma das maiores covardias do homem, pois revela interesses pessoais como medo da punição ou vingança contra outrem, acima dos interesses coletivos como a manutenção da integridade de uma organização.

Camargo Moço – Estou dizendo que me entregaram, amizade, saca? Vim

aqui na sua casa pra dizer que me entregaram, quero saber quem foi!

Luca - ... Não estou sabendo, super, não tenho esse papo...

Camargo Moço - ... Ah, vai ter esse papo, me chamaram no colégio do Meyer, querem que eu peça pra sair, senão eles vão me expulsar – fui expulso, porra!

[...]

Camargo Moço – Quero saber quem me entregou, amizade, que eu fui nas reuniões da casa da Milena... votei contra essa invasão estúpida... mas me entregaram...

Manguari – ... Foi você quem falou no nome do Camargo Moço, filho?

Luca – Qual é, Manguari Pistolão, qual é, já disse que estou alheio, saca, alheio! **Camargo Moço** – Me tiram um ano de vida! Essa eu quero cobrar, saca, super, tirou? Vou descobrir essa, amigo!

Manguari – ... jura que não foi você, Luca?

Luca – ... qual é super Manguari, qual é? Cavaleiro andante, está com a espada aí pra mim jurar?

Manguari – Estou falando sério, menino! Nunca falei tão sério, garoto! Foi você quem entregou esse rapaz?

Luca – Qual é? Não tem essa de engrossar comigo, não!

Manguari – ... responda seu pai, menino, estou dizendo para responder a seu pai, seu pai está falando!

Luca – (*Meio em crise de nervos*) ... não fui eu, juro! Juro! Não fui eu Camargo, palavra, eu sei que te entregaram, não sei quem me disse que o Castro Cott tinha te sacado, mas não fui eu, pai, juro, juro, juro, você não quer que eu jure, olhai, juro, juro pela vida, pela vida livre... vida livre pai... essa de violência não dá... violência não dá... violência é a terra deles, saca? Saca isso... vocês também querem violência... não vê que fica um mundo só, vocês fazem um mundo só igual, não dá, essa de violência... não dá, por favor, pai, por favor.

Manguari – (*Abraça Luca, emocionado, beija-o*) Não foi ele não, eu conheço esse menino, não foi ele quem entregou você, rapaz... VIANNA FILHO, (p. 112-114).

Na parte final dessa cena, em um curto diálogo entre Camargo Moço e Manguari, o mote da peça é colocado em questão: o conflito de gerações. Todavia, o questionamento de Manguari quanto a possível culpa de sua geração no crescente desinteresse da política pela geração de seu filho, Camargo Moço, ao afirmar participar dessa geração, aponta a questão do conflito dentro de cada geração, a partir das opções acerca da realidade que se toma.

Manguari - ... O meu filho, Luís Carlos, que é ele? Por que é que eu entendo ele cada vez menos? O que é que ele faz esse conflito de gerações ficar assim? **Camargo Moço** - ... Não saca muito conflito de gerações, sabe? Pra mim, o importante não é o conflito de gerações, é a luta que cada geração trava dentro de si mesmo... eu sou da geração de seu filho, pô, mas sou outra pessoa... tem umas gerações que acham que a política é a atividade mais nobre, a suprema, a exclusiva invenção do ser humano...

Tem outras gerações que pensam que a política é a coisa mais sórdida que o homem faz... quero que a minha seja como a primeira ... **Manguari** - Mas a sua geração fica cada vez mais apolítica... você é minoria... qual é a minha culpa nisso? Minha geração é política... (VIANNA FILHO, p. 115).

2.3.8 Cena 8 – Fuga em uma realidade alternativa

Após passarem pela pressão do interrogatório realizado por Castro Cott, Luca e Milena se entregam às drogas para fugir da realidade. Na rubrica inicial da cena 8, Vianinha define essa mudança:

Luca é um hippie agora. Colares. Batas. Levou a extremos os modos que apresentava no começo da peça. O cabelo está mais comprido, preso com fita na testa. Milena também hippie. (VIANNA FILHO, p. 117).

Novamente uma cena trivial, o fechamento das contas do mês feito por Manguari e Nena dialogam com a viagem lisérgica de Milena e Luca. Novamente Nena está preocupada com os rumos dessa nova escolha de vida do filho e Manguari, por sua vez, justifica a escolha da fuga da realidade, lembrando no plano do tempo passado sua própria fuga, através do uso de morfina, após ter voltado sem as unhas da tortura, Camargo Velho foi entregue e está preso.

Bundinha – Vai ficar aí engasgado nessa cama, Manguari Pistolão? ... Você nem ficou preso vendo o china-seco... E o Camargo Velho que vai enfiar cinco anos? Está assim só porque tiraram suas unhas? Isso é bom pro passo de siri-sem-unha... para de sofrer, Manguari, olha aqui, morfina de qualidade, coisa organdi... não sabia que a moda é ser sonambulista? Todo mundo quer ninar-se... está na moda não querer sofrer, passar à rosa divina, precisa aproveitar essa época, são tão poucas... olha aí a morfina... (VIANNA FILHO, p. 118).

Manguari – [...] Quando a gente é derrotado, fica com nojo da existência normal, precisa de outras portas pra se sentir separado, entende? Não derrotado... Aconteceu exatamente isso comigo quando eu saí da cadeia, lembra? Não ia trabalhar, dias com a mesma roupa no corpo, lembra, tomei até morfina..." (VIANNA FILHO, p. 121).

Borges (2015) em sua dissertação, *O nacional e o popular na obra de Oduvaldo Vianna Filho*, associou essa situação de entrega às drogas, a procura do esotérico, da religião, como uma forma de negação da realidade, que teria marcado

muitos militantes de esquerda: o *desbunde*. A palavra significa alheamento político, permanecer afastado dos problemas, num processo de acentuado individualismo. “O *desbunde* acredita superar as contingências sociais se abstraindo delas, o eu se basta a si mesmo se consegue se afastar dos problemas e voltar-se para dentro de si” (BORGES, 2015, p. 243). O *desbunde*, como um fenômeno histórico, durante o período de ditadura militar, atingiu vários setores da sociedade brasileira e encontrou no teatro de Vianinha expressividade, por meio da peça *Alegro desbum* (1972), que trata de um bem-sucedido publicitário que abandona tudo para se dedicar aos prazeres da vida, e de uma postura mais crítica:

O teatro brasileiro de alguns anos pra cá [...] perdeu sua aspiração de participar na criação e fixação de um novo projeto. Preferiu mergulhar na oceanidade, no mundo desagrupado, atomizado – no mundo sem saída, sem necessidades estruturais de reorganização – no mundo da libertação interior da pressão real, a terra da individuação. Um teatro que promove uma verdade interiorizada. [...] As representações não são produzidas pelo tenaz estudo das condições de luta, pela pertinácia e pela astúcia, não exigem o prazer e a dor do autodomínio (PEIXOTO, p.137-140).

Manguari e Luca já não se conhecem mais. O abismo se abriu e tornou-se intransponível, apesar da insistência de aproximação de Manguari, e mesmo a compreensão de que o filho deve procurar o seu próprio caminho através de experiências, que deve vivenciar para conhecer a vida em todos os seus aspectos: “Ele quer experimentar os caminhos dele, pronto, deixa experimentar...” (VIANNA FILHO, p. 120). Manguari compreende porque já passou por situação semelhante. A morte de Lorde Bundinha teria sido o ponto de guinada, o que teria feito voltar de sua *viagem*. No plano do tempo presente, ao relembrar a cena em que o amigo morre, Manguari e Lorde Bundinha estavam em uma viagem quando o amigo tem um acesso de tosse, mas Manguari não consegue perceber que ele estava morrendo.

Essa compreensão da necessidade de fuga faz com que Manguari tente uma reaproximação com o filho, mas o diálogo que se estabelece entre os dois demonstra que o ponto de separação entre seus discursos ideológicos chegou a um

limite sem volta. O vanguardismo de Luca se encerra no imobilismo, ele pensa na civilização como um fracasso, com todas suas invenções que se propõem a dominar e destruir a natureza. Manguari continua acreditando no homem e nas invenções como praticidades do mundo moderno. A cena termina com uma fala de Camargo Velho sobre a necessidade de solidariedade com as famílias dos presos políticos, há uma movimentação popular com a campanha de entrada do Brasil na guerra contra a Alemanha.

Luca – [...] Ô, gente doce, a gente está tão diferente, a gente está diferente... (*Silêncio, ri*) ... Ih, a gente é de duas galáxias, pai...

Manguari – ... Fala, Luca, por favor, que eu só quero entender você, Luca, palavra, explica...

Luca – ... Explica... então tem que explicar... explicar... ex-plicar... palavra de gilete... ex-plicar... (Tempo longo) ... quando o homem anda de tîlburi, a velocidade do transporte era de 18 km por hora... hoje, na era do jato, a velocidade do trânsito é de 10 km por hora...

Manguari – ... claro, transporte individual, milhares de carros...

Luca – ... Já foram encontrados pinguins com inseticida no corpo, a Europa já destruiu todo seu ambiente natural, diversas espécies de animais só existem nos jardins zoológicos, as borboletas estão acabando, vocês vivem no meio de fezes, gás carbônico, asfalto, ataques cardíacos, pílulas, solidão... essa civilização é um fracasso, quem fica nela e se interessa por ela, essas pessoas é que perderam o interesse pela vida... eu é que devia te chamar pra largar tudo isso... é na pele a vida, é dentro da gente, vocês não sabem mais se maravilhar! Eu não estou largado pai, ontem estive na porta de uma fábrica de inseticida, fui explicar pros operários que eles não devem produzir isso... vou em fábrica que produz enlatado... (*Manguari vira-lhe as costas*) ... eu é que lhe pergunto! Não quer deixar a repartição, o ônibus 415, pai, e tentar viver uma vida nova? (*Silêncio; Manguari não se volta*) ... pai?... que é isso, pai? Está chorando?

Manguari – (*Chora quase convulsivo*) ... Não... não é nada... é que realmente a gente está tão diferente... (*Luca vai até Manguari, comovido, abraça-se com ele*) **Luca** – ... Ô, pai... ô, pai... que é isso?... Ô, pai...

Manguari – ... Na porta das fábricas pedir pros operários largarem seus empregos, são tão difíceis de conseguir, rapaz! (*Chora*)

Luca – ... Ô gente doce... não fica assim... não fica assim... (*Abraçados um tempo*) (VIANNA FILHO, p. 126-128).

2.3.9 Cena 9 – Tal pai, tal filho

A cena 9 abre com luz sobre Nena e Camargo Moço que traz a possível

solução para a questão da expulsão dos alunos do Liceu e também com o ápice do conflito entre Manguari e Luca que acabará sendo expulso de casa, fechando o ciclo do conflito de gerações, assim como Manguari havia passado com seu pai ao não acordar com seus posicionamentos políticos. A solução seria a oferta de estudo no colégio dos dominicanos, para fazerem a recuperação em dezembro e não perderem o ano e nem o vestibular. Ao dramatizar uma ação política e solidária dos dominicanos, em apoio aos alunos do Liceu, Vianinha não só rende uma homenagem a essa ordem religiosa, que havia se solidarizado com a Ação Nacional Libertadora, partido político de orientação esquerdista do período Vargas, como também, estabelece um vínculo da ficção dramática com a realidade histórica no tempo presente.

Camargo Moço – ... ele é o prior dos frades dominicanos... que tinham acompanhado todo nosso caso... só vieram falar agora porque tinham de fazer consultas... (VIANNA FILHO, p. 129).

A vitória do movimento é comemorada por Manguari. Porém, o que parecia uma solução para todos os conflitos alimenta ainda mais o confronto entre Manguari e Luca, que se recusa a voltar a estudar e prestar o vestibular, pois assume a posição de que não há mais nada para aprender nas universidades.

Luca – Ih, não vou fazer vestibular, não... não vou pra colégio de Frei...

Manguari – ... O que é: Por que? Mas o que é isso?

Nena – ... Não fala assim, filho.

Luca – ... Mas não vou mesmo, desculpe Custódio, mas não vou...

Manguari - ... Você vai sim, Luca! Você vai sim senhor!

Luca – ... Não vou pai, não adianta...

Manguari – Você está ficando maluco? Está brincando comigo? Você vai continuar dando esse espetáculo de enfarado da civilização?

Luca – ... mas vou continuar dando esse espetáculo, sim! É só isso que eu quero aprender, não tenho nada pra aprender nas universidades de vocês, nada! Mas nada! Vocês lá, ensinam essa vida que está morta, essa vida de esmagar a natureza, de super-homens neuróticos, lá vocês querem dominar a vida, eu quero que a vida me domine, vocês querem ter o orgulho de saber tudo, eu quero a humildade de não saber, quero que a vida aconteça em mim... não é revolução política, é revolução de tudo, é outro ser! Como os cristãos... é como foi... (VIANNA FILHO, p.130-131).

A decepção de Manguari com Luca não se reduz apenas ao fato dele não

querer mais estudar, ou dele questionar a importância dos conhecimentos produzidos nas universidades. O ponto de cisão é o próprio questionamento com a modernidade e suas possibilidades. Para Manguari, que apostou toda a sua vida no desenvolvimento industrial, na luta pelos operários, a negação de Luca a tudo isso soava como uma afronta imperdoável o que o ocasionará a sua expulsão. Luca não consegue pensar no coletivo, seu discurso, apesar de bem articulado é vazio de um projeto real. Esse episódio será apresentado num misto de tempo presente e plano do passado, descrevendo a cena em que 666 expulsa Manguari de casa. Usando dos mesmos argumentos pai e filho revivem a cena com Manguari em uma diferente perspectiva de discurso. Se antes aquele que fora expulso por pensar diferente, agora aquele que expulsa, pela mesma razão de conflito ideológico.

Manguari – ... Está certo, Luís Carlos, está certo, eu não discuto mais! Você faz como quiser, faz como decidir, tem todo o meu respeito, mas agora é fora da minha casa, menino, entendeu? [...] Aqui você não fica mais, não pago mais trigo sarraceno, não pago roupa, pasta de dente, não sou pensão!... (VIANNA FILHO, p. 131).

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 fosse a mesma coisa! Como se não houvesse dois lados! E eu sempre estive ao lado dos que tem 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 outra coisa, mas até hoje ferve 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 marmitas 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 esperança desse mundo, você não é o revolucionário, menino, 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!

Luca – Você pensa que é um revolucionário, é a doce imagem que você faz de você, pai, mas você é um funcionário público, você trabalha para o governo! Para o governo! Anda de ônibus 415 com dinheiro trocado para não brigar com o cobrador e que de noite fica na janela, vendo uma senhora de peruca tirar a roupa e ficar nua! (*Manguari dá um tapa na cara de Luca, avança para ele, Nena se interpõe, ficam embolados*) (VIANNA FILHO, p. 132-134).

Manguari está ofendido com a imagem que Luca faz dele, por seu não reconhecimento como revolucionário, como um lutador das massas, do cotidiano, que não pega em armas, não arma discursos em palanques, mas que faz o que pode. Novamente Camargo moço, como já havia feito durante a reunião de estudantes, na cena 6, faz reclame da importância histórica de Manguari e sua luta, a luta cotidiana dos anônimos

Camargo Moço – Ô Luca, ô Luca, não é isso não, teu pai não deixou marca? Mas cada vez que começa uma assembleia num sindicato, a luz baça, teu pai está lá, cada vez que um operário, chapéu na mão, entra na Justiça do Trabalho, teu pai está lá, cada vez que, em vez de dizer países essencialmente agrícolas, dizem países subdesenvolvidos, teu pai está lá, cada vez que dizem imperialismo, em vez de países altamente industrializados, teu pai está lá, cada vez que fecham um barril de petróleo na Bahia, teu pai está lá... teu pai é um revolucionário, sim... (VIANNA FILHO, p. 135).

2.3.10 Cena 10 – A esperança na luta cotidiana dos anônimos

A luta de Manguari, que é “feita de cotidiano”, do cotidiano se alimenta, pois, é ali que se encontram os conflitos e as grandes contradições do homem. A luta por uma sociedade mais justa e mais igualitária é componente essencial de sua vida, e, sem ela, o sentido da existência desaparece. A derrota é apenas um momento, e os momentos devem ser superados pelo próprio movimento da história. Sua frustração com o filho não irá interferir no seu compromisso e afastá-lo de suas obrigações políticas e sociais. Mesmo com dores, e aqui podemos pensá-las tanto no plano físico como no plano emocional, ele segue com sua luta, liga para o companheiro Marco Antônio: “os pensionistas do Departamento de Limpeza Urbana não estão recebendo pensão há dois meses... que há gente em situação desesperadora... vamos reunir agora à noite, você pode?...” (VIANNA FILHO, p.138).

A cena 10 é a mais curta de toda a peça. Nena está à flor da pele com a saída do filho que, de mochila nas costas, aparece e pede para dar um beijo no pai,

afirmando que está saindo sem rancor. No plano do tempo passado Camargo Velho prevê a perspectiva de democracia com a ascensão dos movimentos democráticos e com o fim da Segunda Guerra. Luz cai lenta no palco, enquanto o coro de personagens canta um trecho de *Rasga coração*.

Segunda parte

3. A Era Vargas

O estadista Getúlio Vargas consolidou-se na memória coletiva brasileira tanto de uma maneira positiva como, também, negativa. Ao longo da peça *Rasga coração* todas as personagens do plano do passado, com exceção de 666 um claro representante de uma vertente mais conservadora, parecem estarem unidas em favor da Revolução de 1930. Também no plano da realidade houve setores da sociedade interessados num processo de modernização e industrialização do país que diferisse da política do monopólio de produção e política da elite cafeicultora e pecuarista que marcaram a República Velha, liderada por São Paulo e Minas Gerais, a chamada República do Café com Leite. Todavia, ao longo de seu governo, Vargas mostrou-se um ditador e intransigente político, aspecto que será questionado pelas personagens Manguari e Camargo Velho, que representariam aqueles na sociedade que também mudaram sua perspectiva quanto ao seu governo.

Sem sombra de dúvida a herança extrassimbólica de Vargas é presente até a atualidade, com a permanência de suas criações, como a Consolidação das Leis do trabalho (CLT), o Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI), a Petrobrás ou a Confederação Nacional da Indústria (CNI), afinal seu legado é inseparável das instituições que o ajudaram a direcionar o desenvolvimento

econômico e social posterior do país. Contudo, não é o objetivo defender a totalidade do ideário varguista, já que este dizia respeito a problemas específicos de seu tempo, mas antes resgatar alguns aspectos que nos ajudem a compreender sua importância nas transformações históricas do país e na perspectiva histórica da peça.

Deve-se fundamentalmente a Celso Furtado, e a sua obra *Formação econômica do Brasil*, a tese clássica de que o Brasil foi um dos primeiros países ocidentais a sair da crise iniciada em 1929, e que tal fato se deveu à política intervencionista empreendida pelo governo para sustentar as exportações de café. Essa tese e seus desdobramentos já foram objetos de inúmeras discussões e polêmicas, envolvendo ardorosos defensores e contendores. Mas, como essa não é a temática principal, farei apenas alguns apontamentos sobre o crescimento da indústria de transformação a partir da década de 1930.

Em contraste com a posição de Furtado, Fonseca (2012) percebe vários indícios e fatos que contribuem para evidenciar que o governo varguista buscava a industrialização e a considerava uma alternativa a ser construída para a economia brasileira. Chamou a atenção para as instituições criadas e alteradas pelo governo de Vargas ao longo da década de 1930, a intencionalidade dessas ações fica mais evidente quando a elas se associa o próprio discurso governamental:

O protecionismo industrial das matérias-primas do país fator decisivo, sem dúvida, ao nosso progresso econômico. É justo, por isso, que se estimule, mediante política tarifária, conduzida sem excessos. (Vargas, 1938, v.1, p.163).⁶

Atingimos elevado estágio de desenvolvimento cultural, institucional e econômico [...] Já não somos um país exclusivamente agrário, jungindo à luta pelos mercados consumidores de matérias-primas e esmagado pelo peso das aquisições de produtos industriais. (Vargas, 1938, v.4, p.182).⁷

Desenvolvimento, paulatinamente, transformou-se em sinônimo de

⁶ Discurso proferido em 1931.

⁷ Discurso proferido em 1936.

industrialização. Passa a ser condição necessária para o desenvolvimento do país, condição necessária para melhorar seus indicadores econômicos e sociais, romper com o marasmo rural e das oligarquias retrógradas. O desenvolvimentismo, assim, “foi se formando e se consolidando como ideologia, ao nortear e justificar o reordenamento de leis e práticas de política econômica, bem como mudanças e criação de instituições.” (FONSECA, 2012, p.171).

Cabe mencionar a política do governo com relação aos trabalhadores, considerando como questão de Estado, regulamentação de leis, reconhecendo os conflitos como de classe, criando instituições para mediá-los, bem como para educar e preparar mão de obra para a indústria. Considerar o trabalhador como capital humano estava longe do imaginário das elites agrárias, não é por acaso que a legislação trabalhista restringiu-se ao setor urbano da economia. Além de demonstrar os compromissos entre os setores agrários e o governo, essa exclusão ajuda a revelar o caráter nitidamente urbano e industrial da proposta de crescimento econômico do governo.

Essa política industrial serviu de base para o apoio dos trabalhadores urbanos à Revolução de 30 e foi o norteador da formação ideológica de Manguari, que juntamente com Camargo Velho, canta o hino à Revolução de 1930, comemorando nas ruas a tomada de poder de Vargas, no final da primeira cena, louvando as promessas de reformas trabalhistas “[...] Oito horas de trabalho! Férias! Repouso semanal! Siderurgia! Sindicatos!” (VIANNA FILHO, p. 21), enquanto 666 apela para que o filho volte para a casa uma vez que ele tem apenas dezessete anos e Getúlio já teria perdido as eleições, o certo era que as urnas fossem respeitadas. 666 aglutina a insatisfação da saída das oligarquias paulistanas e mineiras do poder – ainda que estas últimas tenham sido traídas na aliança do “café com leite” – e a mentalidade agrícola do país. Ele representa aqueles que eram contrários aos benefícios trabalhistas que têm “[...] Duas horas pra almoçar agora, parados, à fresca, pernas estiradas” (VIANNA FILHO, p. 26), essas eram algumas das “regalias” condenadas por 666 e por vários setores da sociedade, principalmente

dos grandes empresários.

Manguari representa, no plano do passado da peça, aqueles que viram na chegada de Vargas ao poder a oportunidade de uma mudança na perspectiva de vida, ele não quer ir para o interior ocupar um cargo no Serviço de Epidemias Rurais, arranjado pelo pai. Ele quer fazer curso técnico, em metalurgia. Aos 19 anos, quando é expulso de casa pelo pai, já estava engajado com os movimentos grevistas dos trabalhadores, já é cobrado por Camargo Velho pela necessidade de sua participação nas assembleias dos padeiros, pois os patrões não querem cumprir os acordos, precisam fazer os trabalhadores perceberem que precisam aumentar o nível das reivindicações.

Contudo, não só de trabalhadores a Revolução de 30 se fez, ao contrário, ela aglutinou grupos heterogêneos, com diferentes interesses. Camargo Velho, no plano do passado é apresentado na peça vestindo uma “farda do tenentismo e paletó comum. Lenço vermelho no pescoço” (VIANNA FILHO, p. 17). O chamado movimento tenentista da década de 1920 também viu na figura de Vargas um meio para alcançar suas expectativas e liberdade, já que na campanha eleitoral de 1929 Vargas prometia anistia aos tenentes.

O descontentamento militar, principalmente entre os oficiais mais jovens, vinha de longa data, desde a Guerra do Paraguai, em 1870, quando passam a desejar um modelo econômico mais moderno, tal como o republicano dos Estados Unidos, negando o modelo escravagista do império, cobrando do Estado a modernização e a industrialização do país. Já na década de 1920, o descontentamento militar é contra a estrutura de poder da República Velha. Apesar de apresentar ideais variados e até pouco precisos, o movimento tenentista tinha em mente que o Brasil precisava se modernizar, mudar seu sistema de governo, “queriam um governo central forte que unificasse o país e pusesse fim aos ‘políticos profissionais que enriqueciam às expensas públicas’, bem como uma legislação social progressista com um salário mínimo e uma legislação do trabalho infantil” (SKIDMORE, 2003, p.147).

Dentre as revoltas tenentistas, destaca-se o levante feito por um jovem tenente que seria, futuramente, um dos principais líderes do Partido Comunista Brasileiro (PCB): Luís Carlos Prestes e que na peça é homenageado por Manguari através de seu filho Luca, apelido para Luís Carlos.

A revolta militar destinada a tornar-se a mais famosa dessa série foi a última. Lançada em 1924 no Rio Grande, foi liderada pelo capitão Luís Carlos Prestes, que se revelou o mais carismático dos rebeldes. Não atingindo seu objetivo de tomar uma base militar local, Prestes liderou um bando de soldados rebeldes, acrescido de um contingente de tenentes sobreviventes da revolta de São Paulo, numa marcha de três anos por 25 mil quilômetros pelo interior do sul e do oeste do Brasil. A Coluna Prestes como se tornou conhecida, conseguiu despistar as forças estaduais e federais o tempo todo, demonstrando, assim, a fraqueza (no mais das vezes a inexistência) da autoridade governamental em grandes extensões do país. Eles se tornaram heróis nacionais, mas foram finalmente vencidos pela exaustão e escassez de suprimentos, dissolvendo então a coluna e cruzando a fronteira para exilar-se na Bolívia (SKDIMORE, 2003, 146).

Nesse sentido, Oliveira (2012) aponta a personagem de Camargo Velho como a representação do “líder revolucionário tenentista-prestista ligado à Intentona de 35” (OLIVEIRA, 2012, p. 118). Prestes transforma-se no elo entre o tenentismo e o PCB. Podemos exemplificar a figuração cênica e dramatúrgica da história flagrada dentro de *Rasga coração* por meio da cena no plano do presente de Milena defendendo a invasão da escola como forma de luta contra as regras do diretor Castro Cott, que proibiu cabelos longos aos alunos: ela aparece clamando por “ação direta”, ao mesmo tempo em que, no plano do passado Manguari reúne armas com Camargo Velho, assim também como Castro Cott e 666 que compilam um número de armamentos:

MILENA - ... ação direta, companheiro! Vocês acabaram com a ação direta, a fúria, a paixão... (Milena, Camargo Moço falam ao mesmo tempo repetindo as últimas falas. [...]) Um foco de luz no passado, Manguari e Camargo Velho entram. Trazem carabinas embrulhadas, Lorde Bundinha e Nena olhando. Outro foco de luz para Castro Cott e 666. Embrulham armas, punhais, hino integralista em BG. O hino de João Pessoa também) LORDE BUNDINHA – Ah, resolveram chamar o governo às falas é? Mas acho que o governo tem mais espingarda que isso aí, hein? (VIANNA FILHO, p. 97-98).

A figura de Camargo Moço que se apresenta com um “misto de farda de Tenentismo e paletó comum”, além de “um lenço vermelho” no pescoço, representaria os chamados tenentes de esquerda que apoiaram Getúlio Vargas na Revolução de 1930, visto que “os tenentes eram os únicos aceitos pela parte da sociedade que queria transformações nos rumos que a República tomara, reconhecendo na jovem oficialidade uma vanguarda revolucionária e democrática capaz de realizar tais transformações” (VIANNA, 2007, p. 68). Contudo, uma parte desses tenentes, que participaram da Revolução de 30, estava decepcionada com os rumos do movimento e achou que a “politicagem” que combateu logo estaria de volta, passando a se opor ao governo de Vargas e desejando derrubá-lo.

O descontentamento de Camargo Velho com os rumos da revolução é perceptível em seu desejo de tomada de poder pela população, algo verossímil historicamente aos tenentes de esquerda:

CAMARGO VELHO – “Camaradas! Povo ré! A revolução de 30 derramou nosso sangue pelo salário mínimo, indenização, justiça de 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, p. 62-63).

CAMARGO VELHO – “Camaradas! Getúlio Dornelles Vargas acaba de ser eleito presidente da República pelo Congresso Nacional! Traição à revolução de 30! Não fizemos 30 para fabricar brilhantinas, perfumes, loções brinquedos da galalite, chapéus de leque, carteiras de jacaré! Ao poder povo ré! (VIANNA FILHO, p. 78).

Luís Carlos Prestes, o famoso tenente de esquerda, possui contradições em seu percurso político que são bem significativas na compreensão da personagem Luca. Diferente de muitos tenentes, Prestes não apoiou a Revolução de 30, por defender o socialismo e não ver essa perspectiva em Vargas (VIANNA, 2007, p. 66). Além disso, tinha ótimas relações com os comunistas do exterior (com a Internacional Comunista), embora o PCB não o quisesse acolher, por considerá-lo com “caudilho pequeno-burguês, principalmente após a publicação do manifesto

LAR (Liga de Ação Revolucionária)⁸, contudo, em 1934, por ordens expressas da Internacional Comunista, o partido é pressionado a aceitá-lo (VIANNA, 2007, p. 75). Manguari também não reconhece a luta política de Luca, baseada nos valores da contracultura que defendia, entre outras coisas, a liberdade individual, a liberação sexual e a conservação da natureza. Prestes, durante um tempo, não foi reconhecido como lutador político e militante de esquerda pelo próprio partido de esquerda do Brasil.

Após a Revolução de 30, movimentos políticos passaram a ganhar maior força de expressão, e com a ascensão do nazifascismo na Europa e do partido integralista no Brasil, esse com clara semelhanças com os últimos, houve, em 1935, uma união de setores da sociedade na luta contra o nazifascismo e o imperialismo americano, um movimento que ficou conhecido como ANL (Aliança Nacional Libertadora) que contou com tenentistas em sua direção, uniu “partidos políticos, sindicatos, diversas organizações femininas, culturais, estudantis, profissionais liberais e militares” (VIANNA, 2007, p. 81). Segundo Vianna, a ANL foi um grande movimento de massas, em cerca de três meses organizou centenas de núcleos em todo o Brasil. Sua força de mobilização chegou a assustar o governo Vargas, que procurou identificá-la com o PCB para isolá-la, criando a Lei de Segurança Nacional⁹, em 4 de abril de 1935, com o objetivo de diminuir sua força. Seu próximo passo foi torná-la ilegal. A partir daí, ela deixa de ser das massas e passa a ser conduzida pelo PCB e por Prestes. Foi então que o movimento se radicalizou, e teve início a crença

⁸ Nesse manifesto Prestes defendia a necessidade da “criação de um bloco capaz de empregar e organizar revolucionariamente aqueles elementos que, embora dispostos a realizar a verdadeira revolução democrática, a revolução agrária e anti-imperialista, não estão identificados com o proletariado para todas as suas finalidades. Com esse fim nasce a LAR [...]. Será um órgão técnico de preparação do levante das massas pela propaganda, pela agitação, pela criação de núcleos irradiadores do pensamento revolucionário e preparadores materialmente das massas, que deverão no momento oportuno estar prontas para tomar o poder. [A LAR] deverá, pois, contar com o estímulo do PC, embora esse não perca sua autonomia de ação” (PRESTES, 1930).

⁹ A Lei de Segurança Nacional (LSN) foi uma lei promulgada em 4 de abril de 1935 e definia crimes contra a ordem política e social. Tinha como finalidade a transferência dos crimes enquadrados como ameaça à segurança do Estado para uma legislação especial, possibilitando um cerco mais rigoroso aos opositores do Estado.

de que se podia tomar o poder pelas armas, ocorrendo a Intentona Comunista¹⁰.

O termo é aplicado de forma pejorativa pela história oficial. Refere-se à tentativa malfadada de conquista do poder por meio da rebelião de membros do setor militar que tomaram, inicialmente, quartéis em Natal, Recife e Rio de Janeiro. Quando se tentou uma extensão da revolta à população os levantes foram facilmente suprimidos pelo governo. A desarticulação do movimento que teve suas origens por diferentes questões no Nordeste, sem mesmo ter sido ordenada pelo PCB ou a IC, pode ser apontada como uma das principais causas de seu fracasso.

Prestes não tinha, inicialmente, uma perspectiva de mobilização popular como central, mas jogou toda sua influência para que se aprovasse o levante por ele comandado no Rio de Janeiro; seu argumento foi de que “seria uma iniquidade abandonar os camaradas do nordeste à sua própria sorte” (VIANNA, 2007, p. 94). O PCB tentou alguma mobilização entre seu pessoal organizando 11 brigadas civis, que contava com vários trabalhadores, como estivadores, operários da indústria de cerâmica, ferroviários e militantes, perfazendo um total de 140 pessoas.

Sem uma perspectiva real de revolução – apesar do palavreiro revolucionário, das conclamações inflamadas e dos informes de Moscou – o partido praticamente não tinha armas e começou a fabricá-las – bombas e granadas de mão – na casa de militante, praticamente às vésperas do movimento e sem ter mesmo onde armazená-las. (VIANNA, 2007, p. 95).

A luta foi um fracasso apesar de que, em um primeiro momento, muitos militantes, e o próprio Prestes, acreditarem que não passava de um revés. No entanto a revolução popular não ocorreu e muitos militantes de esquerda foram presos, torturados e mortos, tal qual é demonstrado paralelamente na peça, plano do passado e plano do presente, Manguari e Luca feridos após seus respectivos embates. A esposa de Prestes, a Olga Benário, judia, foi presa pelo governo e enviada para a Alemanha nazista, onde foi morta.

Assim, a ANL teve um processo que inicialmente contou com um movimento

¹⁰ Segundo o dicionário online de português: Designação de intento desvairado ou maluco; denominação de diligência imprudente; Tentativa de rebelião ou motim.

de massas, mas, após pressões do governo, foi posta na ilegalidade, o que gerou a radicalização do movimento. A partir daí, houve a crença, por parte dos tenentes, e em especial de Luís Carlos Prestes, de que esses teriam apoio popular e militar suficientes para tomar o poder através da luta armada. O cálculo foi precipitado e como resultado não só não houve a revolução armada, como ainda abriu espaço para uma deliberada perseguição aos militantes de esquerda, e ocorreu o fortalecimento do governo de Vargas.

Esse episódio somado à “descoberta” de um detalhado plano de golpe, o chamado Plano Cohen, levou à suspensão das eleições de 1938 e serviu de pretexto para a instituição do estado Novo de 1937. A dimensão que o Levante e o anticomunismo ganharam dentro da sociedade brasileira foi percebido pela suspensão das liberdades constitucionais com o Brasil vivendo a maior parte do tempo sob estado de sítio ou de guerra, com a instalação em 1936 do Tribunal de Segurança Nacional, uma instância jurídica excepcional criada para julgar os crimes contra a nação. Assim, “Getúlio e seu grupo de apoio civil e militar puderam interditar aqueles que se opunham ao governo e empreender um acerto de contas com os que pudessem reivindicar medidas liberalizantes ou descentralizadoras” (ARAUJO, 2000, p. 18).

3.1 Ditadura militar

Na década de 1960 o PCB que optara por uma política de alianças com outros setores da sociedade, como os trabalhadores e a pequena burguesia, para lutar contra o imperialismo estadunidense e o latifúndio, viu essa mobilização ruir com o golpe de 1964. Vários membros do partido deixaram-no e passaram a fazer parte de organizações que acabariam se tornando grupos guerrilheiros que tentaram derrubar a ditadura pela luta armada. Esses grupos intensificaram suas ações após

a instauração do AI-5 em 1968¹¹. Nessa ocasião, curiosamente, Prestes não apoiou a luta armada e manteve-se na linha de conduta pecebista de organização das massas.

Manguari no plano do presente, que opta por não apoiar medidas radicais, diferente no que fizera no passado, participando da Intentona, sugere a Luca um plano de luta que envolvia a mobilização popular e a união de instituições e setores da sociedade (rejeitado pelo filho e por Milena), remete, de certa forma, a um Prestes experiente, que já não percebe a luta armada como a solução para a tomada do poder. A experiência de Prestes como militante parece tê-lo feito obter esta consciência nos anos 60, que é a mesma observada em Manguari, que tenta passar esse acúmulo de experiência para o filho, que não aceita, e acaba seguindo o plano de ação direta de Milena, que mostrou-se tão malfadado quanto a Intentona.

A ação da guerrilha nos anos 60, simbolizada pela invasão do colégio organizada por Milena, representada em paralelo à organização de Camargo Velho e Manguari recolhendo armas, demonstram não só as coincidências entre ambos os movimentos, mas também a continuidade deles: duas tentativas de uma revolução socialista, sem uma participação efetiva da população, que foram reprimidas, respectivamente, pela ditadura varguista e pela ditadura militar de 1964. Desse modo a peça realiza um paralelo entre ambas ditaduras.

A ascensão dos militares ao poder teve na Revolução de 30 sua porta de

¹¹ Art. 5º - A suspensão dos direitos políticos, com base neste Ato, importa, simultaneamente, em:

- I - cessação de privilégio de foro por prerrogativa de função;
- II - suspensão do direito de votar e de ser votado nas eleições sindicais;
- III - proibição de atividades ou manifestação sobre assunto de natureza política;
- IV - aplicação, quando necessária, das seguintes medidas de segurança:
 - a) liberdade vigiada;
 - b) proibição de frequentar determinados lugares;
 - c) domicílio determinado. (BRASIL, 1968)

entrada. O fortalecimento do Estado e da economia, como forma de garantir a unidade e a independência da nação, a crítica ao liberalismo e ao comunismo, a defesa à centralização e a crítica do federalismo, no qual se entendia estar assentada a oligarquia, são ideias abraçadas por Vargas e seu braço direito o general Góes Monteiro.

Há um consenso entre os analistas de que houve uma mudança radical no caráter do intervencionismo militar a partir de 1930:

a rebelião dos escalões mais baixos na hierarquia (como a revolta dos tenentes) não ocorreria mais; os militares participariam cada vez mais da vida política, mais dentro da hierarquia militar. Assim ocorreu nos golpes de 1937, 1945 e 1964. Há também consenso de que essa mudança está nas reformas comandadas no aparelho militar por Góes Monteiro. (SILVA, 2012, p. 340).

As reformas promovidas por Monteiro objetivavam introduzir nas Forças Armadas o sentido do interesse corporativo, de modo que eles não pudessem servir a interesses de facções políticas em conflito, não atuando como uma força miliciana. Desejava transformar as Forças Armadas em um “órgão essencialmente político”, num instrumento de uma doutrina global de defesa nacional e, para tanto, criar bases econômicas da defesa nacional por meio do desenvolvimento industrial, daí que a consciência do papel estratégico da tecnologia tornou-se dominante nas Forças Armadas. Todavia, não propunha uma militarização da sociedade, mas sim que esta deveria ser organizada de modo a responder aos objetivos militares, visando à preparação e o apoio à guerra.

A polarização da política no cenário interno, marcado pela Revolução Constitucionalista de 1932, pela Intentona Comunista de 1935 e pelo *putsch* integralista de 1938¹², configuraram-se em motivação para que os militares

¹² No segundo semestre de 1937 o presidente Getúlio Vargas articulava com a alta cúpula das Forças Armadas o golpe do Estado Novo. Plínio Salgado, principal dirigente e candidato da AIB à presidência, mantinha-se a par das intenções de Vargas e dava-lhes, inclusive, apoio ao retirar sua candidatura e manifestar solidariedade à luta que Vargas dizia travar contra a ameaça do comunismo e os efeitos desagregadores da democracia liberal. Contudo, “a AIB acabou sendo incluída no decreto em que Vargas determinava o fechamento de todos os partidos políticos. Percebendo que suas expectativas de participação no poder não se concretizariam, lideranças integralistas [...] ao

quisessem reforçar a capacidade de resposta do Estado, ameaçado pela esquerda e pela direita organizada e acossado pelos liberais. Havia a convicção de que a capacidade de defesa do Estado brasileiro estava comprometida pela ausência de uma infraestrutura condizente com as necessidades do mundo moderno.

O golpe militar de 1964 pode ser visto como a apoteose do projeto nacionalista militar brasileiro e, antes de tudo, representou um golpe contra as reformas sociais que eram defendidas por amplos setores da sociedade e, de outro, representou um golpe contra a incipiente democracia política burguesa nascida em 1945, com a derrubada da ditadura do Estado Novo. As ironias, recorrências, continuidades e paralelismos são percebidos por Vianinha dentro de um processo histórico com características que acabam se repetindo: de um movimento de massas que, por pressões do governo, radicaliza-se, transformando-se em luta armada de poucos, e acaba sucumbindo e fortalecendo o governo que se torna mais repressivo.

3.2.1 A ação direta e “indireta” da oposição

Há um paralelismo da personagem Milena que, ao invadir o colégio, representaria as ações de guerrilha que surgiram no país com a intenção de derrubar o governo dos militares que tomaram o poder em 1964. Tal tomada de poder visava, principalmente, evitar o avanço do socialismo, como aponta algumas interpretações históricas, encarnado nas “reformas” pretendidas pelo então presidente João Goulart. O pecado capital da esquerda, para muitos militares, como os entrevistados em *Visões do Golpe*, foi a violação dos princípios “sagrados” da

lado de oficiais da Marinha, começaram a articular, no início de 1938, um golpe contra o governo. No dia 11 de março de 1938, os integralistas deflagraram pequenas agitações na Marinha e uma tentativa de ocupação da Rádio Mayrink Veiga, no Rio de Janeiro, que foram rapidamente debeladas. Seguiu-se uma violenta onda repressiva contra os conspiradores [...]” (CPDOC).

hierarquia e da disciplina,

sem os quais a própria instituição militar, como a conhecemos, deixa de existir [...] A barreira hierárquica que separa oficiais de praça, idealmente suavizadas por um sentimento natural de subordinação e identificação, delimita a fronteira entre a ordem e o caos. Quando o presidente da República prestigiou os baixos escalões, ultrapassou fronteiras simbólicas extremamente perigosas. (ARAUJO, SOARES, CASTRO, 2014, p. 9).¹³

Paradoxalmente, a disciplina, considerada como um dos principais fatores para intervenção militar, foi também uma das condições cruciais para o sucesso da conspiração. O rompimento da esquerda iniciado pouco antes do golpe de 64, que deu origem ao PC do B, continuará após a instauração do regime militar: enquanto o PCB, tentando manter sua linha de pensamento, vai em busca da mobilização popular e da união de setores sociais para lutar contra a ditadura militar e pela redemocratização do país, surgiram grupos de extrema esquerda que tentaram derrubar o governo por meio, da luta armada. Sobre estes grupos, comenta Skidmore:

A crescente repressão do governo provocou gradualmente uma oposição armada, que veio à tona em 1969. [...] Apesar das diferenças e das variações que tinham entre si, todos esses grupos [guerrilheiros, como o Movimento Revolucionário Oito de Outubro (MR-8, o Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR), e a Ação Libertadora Nacional (ANL)] possuíam vários pontos em comum: o desprezo pelo trabalho político de massa; a valorização das ações espetaculares, como assaltos a bancos e sequestros; a defesa da luta armada, através de focos de guerrilheiros, como forma privilegiada para desencadear a revolução; a concepção de que a implantação do socialismo ocorreria por meio de um golpe de Estado, realizado por um pequeno grupo armado (blanquismo). Todos esses grupos serão violenta e inapelavelmente derrotados. (2003, p. 232-233).

¹³ A Associação dos Subtenentes e Sargentos da Polícia Militar do Ministério da Justiça (a que optou pelo serviço federal) convidara o Sr. João Goulart para se fazer presente à festa do 40.º aniversário da entidade, convite este adiado, a pedido do próprio Sr. Goulart, para outra oportunidade. Sentindo, porém, o Presidente, que se avolumavam as críticas contra a sua orientação julgada “quebrantadora da hierarquia e disciplina militares”, principalmente no caso dos marinheiros chefiados pelo Cabo José Anselmo, quis dar uma demonstração de força e prestígio junto aos escalões menores das Forças Armadas, aceitando a homenagem que lhe seria prestada pelos subalternos sediados na Guanabara, que aceitavam a sua orientação (CARNEIRO, 1964).

Vianinha viveu e participou diretamente deste momento em que muitos militantes de esquerda deixaram o PCB e partiram para a luta armada:

[...] o VI Congresso [do PCB], realizado na mais completa clandestinidade, fora uma queda de braço com os setores esquerdistas, que, inconformados com a passividade do partido diante do golpe militar, cobravam o aval da cúpula as duas teses que desabaram em 1º abril: a viabilidade de uma aliança com a burguesia nacional e a suposta supremacia do dispositivo militar legalista. A corrente majoritária, ligada à Prestes, pregava a luta de massas como caminho de organização da sociedade; a facção minoritária, influenciada pela experiência cubana e pelo prestígio de Che Guevara, defendia a luta armada como meio privilegiado de combate à ditadura [...] Vianinha e intelectuais como Ênio Silveira, Ferreira Goulart, Leandro Konder, Dias Gomes, Alex Viany e Carlos Nelson Coutinho ficaram com o PCB. O confronto com o regime, avaliavam eles, só fortalecia os setores radicais da direita, que teriam pretexto para intensificar a repressão e aniquilar os espaços de liberdade ainda existentes. (MORAES, 1991, p.101 *apud* OLIVEIRA, 2012, p. 133).

Em *Rasga coração* há a discussão entre os estudantes¹⁴ sobre a melhor maneira de combater a atitude proibitiva de Castro Cott, de que os alunos não poderiam mais usar cabelos compridos na escola. Manguari aconselha Luca a agir tentando unir alunos e pais, chamando a atenção da imprensa e procurando instituições que o ajudassem na luta, como a Ordem dos Advogados do Brasil – atitude que se assemelha ao PCB tentando unir diferentes grupos para o embate contra o governo militar. Milena discorda do plano de mobilização de Manguari, classificando-o como plano de “excursão pelo Rio de Janeiro”, por não acreditar em sua eficácia, optando pelo ato de invasão da escola – o que se aproxima mais das atitudes dos grupos guerrilheiros, que acreditaram que a luta armada derrubaria a ditadura.

No início da peça, os alunos da escola haviam combinado de não cortar o

¹⁴ As contradições da esquerda no Brasil, das quais Manguari é representante, também foram discutidas em outras peças de Vianinha como Papa Highirte (1968): “Nesse ponto, Papa Highirte transfere a discussão para o campo progressista. Através de Manito, o revolucionário romântico, francamente pró-luta armada, e de Mariz, o revolucionário moderado, que vê a luta como processo e condena os enfrentamentos. Vianinha reedita a polarização ideológica da esquerda brasileira em 68. Fugindo ao maniqueísmo, Vianinha expõe as contradições do personagem Mariz, que hesita diante das ações armadas e, sob tortura, acaba delatando Manito” (MORAES, 1991, p.190 *apud* OLIVEIRA, 2012, p.134).

cabelo como resposta às regras de Castro Cott. Todavia, muito alunos aparecem de cabelo cortado, não havendo uma associação à mobilização coletiva. Milena mostra-se decepcionada com o fracasso dessa mobilização e diz: “Fomos lá para porta do colégio, começou a chegar alunos de cabelo cortado – tinham combinado que não cortavam todos” (VIANNA FILHO, p. 60). Tal decepção com a falta de mobilização popular também estava presente na guerrilha, que acaba apostando na tomada de poder de alguns para uma posterior transferência ao povo.

Outra possível referência, levantada por Oliveira (2012), seria as constantes dores de artrite sofridas por Manguari como uma representação da desunião dos setores da sociedade contra o Estado. A artrite é uma doença que incide sobre as articulações, ou seja, sobre as partes que une os membros do corpo. Os diferentes setores da sociedade “doentes” não conseguem se unirem e se mobilizarem para vencer os problemas sociais e institucionais. Nena, em certa altura do texto, diz que vencer a artrite é ter “paciência”, algo que o PCB também defendia naquele momento.

A ação direta de Milena, ainda que combatida, é colocada em prática. Durante a reunião de estudantes, por Camargo Moço, sobrinho de Camargo Velho, que mesmo estudando em outra filial, em que a regra do cabelo curto não havia sido aplicada, solidariza-se à causa dos estudantes do colégio de Luca. Este é a favor da mobilização coletiva, tal como Manguari, chamando a atitude de Milena de não se organizar junto às massas (outros alunos, pais, imprensa) de “golpismo”.

MILENA – ... é sempre isso, sempre isso, olhai sempre isso, mas meu Deus! Primeiro aparecem os solidários, aí os aliados, aí a massa os de baixo nível ideológico e aí a gente fica rondando no mesmo lugar atolados, séculos para fazer um gesto, passamos a vida discutindo entre nós mesmos.

CAMARGO MOÇO – ...nós temos que aprender a nos mover no atoleiro, é a nossa casa o atoleiro...(VIANNA FILHO, p. 97).

Na discussão, Milena cita a Cabanagem e Canudos como sendo os únicos movimentos revolucionários legítimos do país – movimentos que usaram a tática de

guerrilha e cujos participantes se entregaram à luta armada até o final, havendo inúmeras mortes. Ironicamente, Camargo Moço diz: “A gente veio aqui discutir história do Brasil?” (Ibidem, p. 95). Ora, o que a peça mais faz é discutir o processo histórico do país, com várias referências a tais processos. Camargo Moço, porém, defende a consideração da história dos lutadores anônimos, como Manguari, e não só da história oficial: “...porque se a gente veio aqui discutir história, Custódio Manhães faz parte da história desta terra que não está nos livros e tenho muito orgulho de saber que estou sentado ao lado do filho dele” (VIANNA FILHO, p. 95).

Curiosamente, Camargo Moço, ainda que questionando o discurso ideológico da antiga geração (Manguari e Camargo Velho) que descobriram a luta de classes, “e pronto, pensam que ela basta para explicar tudo... a tarefa nossa não é esperar que uma verdade aconteça, nossa tarefa é descobrir novas verdades, todos os dias...” (VIANNA FILHO, p. 116), aproxima-se mais das concepções de Custódio do que seu próprio filho, Luca, que no final acaba negando o tipo de luta política do pai, ao seguir o plano de Milena, ainda que em princípio tenha concordado com o plano de Manguari, ao voltar da reunião de estudantes e repete mecanicamente as falas de Milena.

Durante a invasão ao colégio arquivos e provas foram queimados. No entanto, tal atitude acabou sendo ineficaz, no sentido de que não só a proibição de Cott não foi revogada, como ainda Luca, Milena e Camargo Moço foram expulsos dos colégios, ainda que esse último nem tenha concordado com a ação direta, ironicamente, foi punido. Tal derrota política levará Milena e Luca para as drogas como meio de fuga. Paralelamente, plano do passado e do presente, enquanto Milena e Luca estão em sua “viagem lisérgica”, Manguari jovem passa a usar morfina, tanto para combater as dores físicas após ser torturado, como para escapar de seu fracasso na militância política.

Esse movimento de entrega e questionamento marca o movimento de contracultura brasileira, que procurou romper com a modernização da sociedade posta em prática de forma autoritária pela ditadura militar. Os membros dos

governos militares consideram o Estado a encarnação da racionalidade cabendo às suas instituições organizar e controlar as diferentes dimensões da vida social, tendo em vista a promoção do desenvolvimento econômico. Ao contrário da luta armada, que combatia o aparato repressivo do Estado, a contracultura dirigia-se para o que, segundo sua visão de mundo, seria o fundamento do autoritarismo: a racionalização da vida social.

O questionamento contracultural da racionalidade incidia nas mais diferentes dimensões da vida cotidiana. O caráter pluridimensional dessa prática social aparecia nas suas principais características: a ênfase à subjetividade em oposição ao caráter objetivo/racional do mundo exterior, a aproximação com a “loucura” e a marginalidade, a construção de comunidades alternativas. (COELHO, 2005, p. 41).

Entre 1964 e 1968, as tentativas de mudança comportamental estavam articuladas com a luta política contra a ditadura (a tropicália foi um exemplo disso). Nesse período o movimento *hippie* aparecia apenas como um movimento estrangeiro ou um novo modo de se vestir, como indicado na rubrica do início da cena 8 para descrever Luca: “Luca é um hippie agora. Colares. Batas. [...] O cabelo está mais comprido, preso com fita na testa.” (VIANNA FILHO, p. 117). Somente a partir de 1969 começaram aparecer os primeiros sinais da existência de um movimento voltado especificamente para transformações individuais e questionador da racionalidade.

Ao assumir o rompimento com a racionalidade como uma forma de dissidência social, a contracultura expunha-se à ação repressiva da modernização autoritária: a repressão às práticas sociais. Tais repressões não se deram apenas com prisões, mas também pelo internamento dos “loucos” – modo de autodenominação dos hippies – nos hospitais psiquiátricos: a “loucura contracultural era, simultaneamente, uma condição assumida e um estigma atribuído pelos “caretas” (os normais).

A partir dos “anos de chumbo” (1969-1974), não só os hippies estavam sujeitos ao internamento; qualquer forma de dissidência corria o risco de ser considerada sintoma de um enlouquecimento.

O duplo caráter da “loucura” nos anos de chumbo – ter sido atribuída pelo Estado (e pelos seus “representantes” na sociedade, como os pais e os médicos psiquiatras) aos dissidentes e, ao mesmo tempo, assumida por esses como forma de resistência – manifestou-se em toda a sua plenitude nas práticas sociais contraculturais, que colocavam o combate à racionalidade como a sua razão de ser, permitindo por intermédio de sua análise uma percepção dos impasses a que essa prática estava sujeita na sua tentativa de constituir-se como prática social alternativa, isto é, capaz de provocar transformações sociais. (COELHO, 2005, p. 42-43).

Luca, aparentemente, ainda sob efeitos de algum alucinógeno, em diálogo com o pai, expõe a sua recusa em fazer o vestibular, após Camargo Velho chegar com a notícia de que o colégio dos dominicanos, que haviam acompanhado todo o caso, teria se oferecido para que ele e Luca fizessem a recuperação em dezembro

MANGUARI – Você está ficando maluco? Está brincando comigo? Você vai continuar dando esse espetáculo de enfarado da civilização?

LUCA – ...mas vou continuar dando esse espetáculo sim! É só isso que eu quero aprender, não tenho nada para aprender nas universidades de vocês, nada! Mas nada! Vocês lá, ensinam essa vida que está morta, essa vida de esmagar a natureza, de super-homens neuróticos, lá vocês querem dominar a vida, eu quero que a vida me domine, vocês querem ter orgulho de saber tudo, eu quero a humildade de não saber, quero que a vida aconteça em mim...não é revolução política, é revolução de tudo, é outro ser! [...] (VIANNA FILHO, p. 131).

Essa representação da contracultura na fala de Luca demonstra que a razão autoritária e a loucura estavam ligadas, cada uma sendo a outra face da mesma moeda. A contracultura não lutava por uma racionalização alternativa, pois reivindicava uma diferença radical diante da razão. Dessa maneira, não era capaz de questionar efetivamente a modernização autoritária, não conseguindo atingi-la, embora esse fosse o pressuposto para sua existência, atuando como o “avesso” da modernização autoritária. Ambas percebiam uma noção de indivíduo onde estava excluído o seu caráter de sujeito social. Para a modernização autoritária, o indivíduo é um elemento passivo, subordinado aos ditames dos planejadores governamentais; enquanto para os contraculturais esse indivíduo define-se apenas por sua subjetividade, pelo seu mundo interior, que se opõe ao mundo social.

O ânimo anti-intelectualista foi alimentado pela tradição pragmática norte-

americana, com passe livre para pensadores como Marcuse e Norman O. Brown, os “desbundados”, ao lado de místicos orientais, antipsiquiatras, profetas de uma Nova Era, etc. Contudo, é preciso salientar que a contracultura se expandiu no Brasil não *por causa*, mas *apesar* da ditadura, haja vista de que o underground foi um fenômeno universal, brotando sob regimes políticos mais dessemelhantes.

O ambientalismo, assim como o pacifismo e o feminismo, integra o horizonte da intervenção contracultural, apesar do aspecto ingênuo e extremista. A questão da relação homem/natureza, como saliente Risério (2005), emergiu no contexto da exacerbação antitecnológica que dominou o movimento, em decorrência da sociedade industrial e “de consumo”, ou *plastic society*, que levava a humanidade a cometer crimes contra si mesma. Contudo, esse ecologismo foi mais uma atitude filosófica, uma postura diante da vida e do mundo que se encerrava no espaço da negatividade. “Da crítica ao modo industrial de relacionamento com a natureza. Da negação do imperativo tecnológico de transformar a natureza em mera máquina produtiva, explorando-a até a exaustão” (RISÉRIO, 2005, p. 28). Não se avançava no terreno das propostas alternativas. Havia a certeza da necessidade de romper com o “sistema”, mas só.

Luca, desde a primeira cena, apontava para o “caminho ambientalista” do movimento de contracultura: quando Nena aponta o aumento das despesas, com as compras, como possível resultado da dieta macrobiótica¹⁵ do filho, por meio da conversa com o Manguari, após flagrá-lo espiando a vizinha pela janela:

LUCA – ...gás SO₂, brometos, DDT, 40 toneladas de corantes, é isso que as pessoas comem! Vocês estão comendo coisas mortas, fúnebres, e isso é que explode dentro do sangue de vocês! Hein? E para fugir dessa morte, hein? Essa ansiedade! Para afogar essa ansiedade vocês resolveram fazer o reino da fartura e pulam em cima da natureza, querem domá-la a porrada e comem morte e engolem carnes, bloqueiam o corpo, os poros, sobra o cérebro pensando incendiado em descobrir um jeito de não viver e a tensão toma conta de tudo e vocês só fazem guerras, as guerras pela

¹⁵ A macrobiótica é uma dieta que se baseia nos princípios de antigas civilizações asiáticas, tendo qual principal princípio o emprego prioritário de alimentos naturais, integrais e orgânicos, que não tenham o menor processamento industrial e que procedam de cultivos livres de fertilizantes industriais ou praguicidas.

justiça, pela liberdade, dignidade e nada descarrega a tensão, o cheiro de podre vem de dentro [...] (VIANNA FILHO, p. 41-42).

3.2.2. O integralismo e a educação

No plano do passado Castro Cott, já na primeira cena, é apresentado por meio da rubrica “Uniforme integralista, Capacete à Mussolini, bandeira do sigma” (Ibidem, p. 15) como um representante do integralismo. Mais adiante, junto com 666 recolhem armas, simbolizando a força política integralista que, juntamente aos comunistas, compuseram o período Vargas. Todavia, é interessante retroceder a um período anterior à década de 1930. Movimentos variados e complexos se entrecruzaram em 1922: a Semana de Arte Moderna, a fundação do Partido Comunista Brasileiro, a criação do Centro Don Vidal – de orientação reacionária – e a sublevação do forte Copacabana. Contestações estéticas e políticas emergiam no meio do clima de euforia que contaminava o país que se preparava para comemorar o centenário da Independência. Exaltava-se o país do futuro. Mas que futuro seria esse? Rejeitava-se o passado e o paternalismo do início da República, ainda decorada pelo ranço do Império. Intelectuais idealistas encontraram no nacionalismo a ideia-matriz para elaborar suas propostas de renovação.

Até os anos 30 verificamos que jovens intelectuais, envolvidos por um clima de inquietação cultural e política, buscavam soluções alternativas para uma nação em crise, acionada pelo dinamismo dos "tempos modernos" que o Brasil não conseguia digerir: crescimento industrial, urbanização crescente e um incipiente operariado contestador, instigado ora por anarquistas, ora por comunistas. Inaugurava-se nos anos 20 uma fase de transição. Lutava-se por um pensamento nacional autônomo, desencadeando movimentos chauvinistas. Livros e revistas nacionalistas circulavam nos meios acadêmicos propondo a liquidação do formalismo tradicional e a renovação do pensamento nacional. O clima de insatisfação e protestos era geral em todos os segmentos sociais. Faltava,

entretanto, uma burguesia descompromissada com o poder, definida historicamente. Multiplicaram-se, a partir de 1922, os movimentos nacionalistas, ensaiando, cada qual a seu modo, alternativas de mudanças, muitas das quais se perderam no tempo.

Ao ser fundada em 7 de outubro de 1932, a AIB convergiu vários desses movimentos nacionalistas como a Legião Cearense do Trabalho, a União Pátria Nova, a Ação Social Brasileira e o Partido Nacional Sindicalista, o grupo da revista Hierarquia, a Legião de Outubro e elementos do jornal *A Razão*. O diagnóstico severo que os integralistas faziam sobre o Brasil era de um país atrasado cujas causas econômicas estariam no individualismo do regime capitalista, no fato de socialmente não constituirmos uma sociedade, na incultura do povo e seu analfabetismo, na canalhice dos políticos, na falta de sentimento religioso e de valores morais e familiares, mas, compensado pela constatação de ter nosso povo potencialidade para vir a ser o melhor dentre todos os povos, para o que seria preciso construir uma sociedade integral, católica, patriótica.

O pensamento conservador, autoritário e antiliberal criticava a realidade política e social do país a partir do negativo: contra a democracia, contra o Estado liberal, contra o marxismo; ao mesmo tempo apelava ao nacionalismo, à religião e aos “valores da família”, com o quê conseguiram aglutinar boa parte das camadas médias urbanas, da pequena burguesia e até de setores da classe operária.

O nacionalismo uniu-se a um socialismo anticomunista, o que abriu um espaço de adesão àqueles que queriam mudanças sociais, mas temiam o comunismo – tão ameaçador quanto desconhecido. A religião juntamente com a pátria e a família seriam os pilares da nova sociedade, cujos valores éticos superariam as divisões político-partidárias ou de classe”. (VIANNA, 2010, p. 503).

Durante o governo Vargas serão comuns, nos anos 30, os confrontos de rua entre comunistas e integralistas: “cujos membros vestiam uniformes verdes, tinham uma hierarquia quase militar, envolviam-se em desfiles, exercícios paramilitares e cultivavam também confrontos com seus inimigos de esquerda” (SKIDMORE, 2003, p. 159). No plano ideológico ao internacionalismo dos comunistas contrapuseram o

que chamavam de valores nacionais, um enaltecimento grosseiro e ufanista da nacionalidade. Apareciam como aqueles que defendiam os valores da pátria e da família, enquanto os comunistas seriam traidores da pátria e destruidores dos sagrados valores da família. O mesmo acontecia em relação à religião, sendo os comunistas apontados como verdadeiros anti-cristos.

A instauração do Estado Novo e as restrições às atividades integralistas levaram a tentativa de derrubada do governo com o *putsch* de 1938, que foi usado por Getúlio como a desculpa perfeita para reprimir os integralistas. No tocante à peça, chama a atenção o fato de Castro Cott, militante integralista no plano do passado, reaparecer, no plano do presente, como diretor da escola em que Luca estuda. Isto remete à política educacional promovida por Getúlio, que deu uma atenção à cultura e à educação, criando o Ministério da Educação e Cultura. Durante o Estado Novo, a educação era vista como instrumento de imposição ideológica:

Essa visão instrumental da educação como aparelho ideológico do Estado era endossada no âmbito nacional, emergindo de forma explícita no discurso de Gustavo Capanema, Ministro da Educação e Saúde do governo Vargas, de 1934 a 1945. Capanema, em 1937, abordando o tema, traduz esse ideário ao afirmar que a guarda e o controle sobre a educação seriam função do Estado, esclarecendo que a seu ver ela está longe de ser “neutra, deve tomar partido ou melhor, deve adotar uma filosofia e seguir uma tábua de valores”. Assim, o discurso oficial nega a neutralidade da educação e aponta para um ensino partidário, reprodutor da ideologia vigente. (ALMEIDA, 1998, p. 140).

Este ensino estado-novista está embasado na pedagogia baseada na busca da “ordem” e na extinção de todo tipo de “desordem”, que poderia, segundo esta concepção, advir de um ensino liberal ou marxista:

A ordem transformou-se em conceito-chave para o novo regime brasileiro. Neste, tudo deveria estar sob o manto da ordem. Tanto assim que o vocábulo ocupava considerável espaço junto ao discurso pedagógico em Pernambuco, réplica daquele sustentado pelo Estado. A antítese era a desordem, identificada com o ensino na República Velha, com as propostas “esquerdistas” do grupo da Escola Nova e da infiltração vermelha por meio da “pedagogia exótica”.

A grande argumentação girava em torno das possibilidades que o

controle e a implantação desta ordem nas ideias conferiam à ordem social. Assim, a ordem urbana torna-se consequência da ordem nas "inteligências". Neste sentido, Alceu Amoroso Lima, discursando dois meses após a implantação do Estado Novo, ressalta a inter-relação do conceito de ordem e educação, afirmando que "pôr ordem nas inteligências é a primeira condição para pôr ordem nas ruas" (ALMEIDA, 1998, p. 141).

Neste sistema educacional, o conhecimento que o aluno já possui, assim como seus pontos de vista, são desconsiderados em prol de uma formação unificada baseada na ideologia da ordem. Deste modo, manifestações em que os alunos apresentem seus pontos de vista, tal como a feita pelos estudantes da escola de Cott contra suas proibições, não são vistas como ideais. Ao colocar um integralista na direção da escola de Luca, Vianinha remete historicamente a esta estrutura escolar construída por Vargas, que embora tenha se recusado a compartilhar do poder com os integralistas, no âmbito educacional compartilhava o ideário de que "As mentes seriam forjadas no novo paradigma pedagógico, edificado nos conceitos de 'ordem', 'autoridade', 'tradição' e 'nacionalismo'. Neste ideário, o Estado afirmava-se como totalitário e dedicado à coletividade e o indivíduo era apresentado como parte integrante do todo". (ALMEIDA, 1998, p.140).

O liceu de Cott agrega tanto o sistema político repressor do Estado Novo, quanto da ditadura de 64, refletindo o momento cultural do país nos anos 60 e 70 em que a escola deixa de ser local de discussão de ideias e passa a ser alvo das interdições. Uma das primeiras medidas adotadas pelo regime militar foi impor o silêncio aos perdedores, entre os quais amplos setores vinculados ao campo da educação, como professores, estudantes e dirigentes de escola. De acordo com o imaginário social instituinte, o discurso ditatorial aparece, desde a primeira hora, como salvacionista. O Exército e as Forças Armadas salvaram a democracia, salvaram o Brasil da desordem, da subversão e do comunismo, abrindo, assim, as portas do desenvolvimento e do progresso, à medida que a ordem foi restabelecida. Desse modo, quando ocorrem resistências a essas ordens, há a necessidade da intervenção violenta para garantir a integridade das ordenações.

Ao lado do discurso salvacionista, aparece o seu complemento, a desqualificação ou mesmo a eliminação da alteridade. O outro é desprovido de qualquer valor porque é subversivo e, por isso, deve ser silenciado, reprimido, banido do espaço público. Isso fica muito evidente na área da educação, um dos setores mais visados e mais atingidos pela repressão política pós-1964, porque diz respeito à *formação das almas*. (GERMANO, 2008, p. 321-322).

4. Considerações finais

Rasga Coração é uma obra que coroa toda uma trajetória, de militância, de produção artística, apesar dos impedimentos que lhe foram impostos pela censura oficial, conseguiu responder ao seu momento histórico e traçar o processo que possibilitou tal estado de coisas. Vianinha pretendeu, e acredito que conseguiu com maestria, mostrar o processo de configuração da realidade histórica e social no comportamento de Manguari, apresentando através de suas ações e na materialização cênica dos conflitos a realidade mimetizada de maneira ideológica e emocional.

Por meio de uma análise detalhada da peça pode-se perceber a profunda discussão da realidade histórica brasileira, perpassadas pelos governos autoritários e pelas lutas, derrotas e conquistas do trabalhador. Obra que não está destinada a se perder no tempo, não apenas por seu valor cultural, mas antes pela atualidade de sua discussão em torno da necessidade de enfrentamento diante dos regimes de exceção, das tentativas de cerceamento das liberdades de expressão e de direitos dos trabalhadores. Recentemente, em dezembro de 2018, a peça foi adaptada para o cinema sob a direção de Jorge Furtado que, ainda que não tenha sido impedida de ser apresentada, retoma uma discussão que não se esperava ser pauta no Brasil tão cedo: a crise da democracia.

Essa crise é apontada na peça por meio do cerceamento dos direitos dos alunos do liceu (na proibição do uso de cabelo comprido, do uso de calças jeans pelas meninas), da violência empreendida contra os alunos durante a manifestação na frente do colégio, no plano do tempo presente. Já no plano do tempo passado, a ênfase é nas lutas dos trabalhadores por direitos e melhores condições de vida, da necessidade de se pegar em armas contra o governo de Vargas, visto como traidor da causa trabalhista.

Rasga Coração ganhou outros olhares analíticos. Borges em sua dissertação

de mestrado, *O nacional e popular na obra de Oduvaldo Filho*, analisa o percurso dramaturgico de Vianinha visando a afirmação de um teatro brasileiro nacional e popular, identificado e discutido por meio do estudo de cinco de suas peças (*Chapetuba Futebol Clube; Eles não usam black-tie, A mais-valia vai acabar, seu Edgar; Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come; Rasga Coração*) e, também, alguns de seus escritos teóricos. Contatou que a produção ensaística do autor amparou o constructo de suas peças, que espelhavam sua inquietação ideológica que segundo Borges, “era referenciada pela aplicação e configuração artística de alguns conceitos marxistas, como, por exemplo, a determinação da consciência pelo ser social ou aquele que aponta a prática como critério de verdade.”(BORGES, 2015, p. 245)

Na dissertação de Oliveira, *Análise formal de Death of a Salesman, de Arthur Miller, e Rasga Coração, de Oduvaldo Vianna Filho: utilização do épico*, em que realiza uma análise comparativa entre as duas peças, citadas no título, em que destaca a mesclagem entre o passado e o presente, no intuito do passado atuar como um auxiliador ao espectador para uma melhor compreensão do que acontece com os personagens no tempo presente. Ainda que com diferenças o passado e a história são o cerne das duas peças, em seu conteúdo e em sua forma, o que explica, segundo Oliveira, “a presença dos traços épicos ou potencialmente épicos [...] que auxiliam na análise da sociedade e da cultura norte-americana e brasileira, respectivamente.” (OLIVEIRA, 2012, p.251). Outro elemento enfatizado a relação de continuidade e descontinuidade na relação entre pai e filho, em ambas peças.

O autoritarismo brasileiro, ainda que tenha permeado ambas as dissertações, não foi o foco de análise, como pretendido no presente trabalho, que procurou demonstrar a permanência dos resquícios do autoritarismo varguista e de sua herança militar, no que tange o fortalecimento dessa instituição ao longo de seus anos no governo, ancorado em um projeto nacional-desenvolvimentista, que servem de ponte para indicar o golpe de 1964.

Esse movimento de valorização do passado, no que se refere às lutas sociais, e ao mesmo tempo de crítica às repetições que se perpetuam no presente refletem como o desenrolar da peça apontam para um processo de renovação, simbolizada pela postura de consciência de autonomia de Luca, que ao ser expulso pelo pai de casa, sai de “coração leve”, demonstrando não repetir o papel histórico de seu pai (que havia saído de casa chorando e ressentido com o pai). Betti, nos leva a refletir que a perpetuação das ações é rasgada assim como o coração, visto que:

Símbolo que evoca a nação e o nacional em seus atributos, o coração é a essência e a imagem máxima da integridade, que só poderá querer-se rasgar no desejo da revelação e do transbordamento afetivo e emocional. O ato revelador será, dessa forma, um ato de rompimento, de fratura, de cisão. A unidade é inviável, pois nela está resguardada o mito: é desejável que o coração se rasque para que o ato de revelação se processe, o conteúdo se exponha e o mito se desarticule. (BETTI, 1997, p.309)

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Mariana de Araujo. *O teatro de Revista carioca e a construção da identidade nacional: o popular e o moderno na década de 1920*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2013.

AGUIAR, Ronaldo Conde. *Os reis da voz*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

ALMEIDA, Maria das Graças e Andrade Ataíde de. Estado Novo: projeto político pedagógico e a construção do saber. In: *Rev. bras. Hist. [conectados]*, vol.18, n. 36, 1998, p.137-160. Disponível em: <<http://www.scielo.br>> Acesso em: 05 de julho de 2019.

ARAÚJO, Laura Castro; GOMES, André Luís. A personagem feminina na dramaturgia brasileira contemporânea. In: GOMES, André Luís; MACIEL, André Vieira [orgs.]. *Dramaturgia e Teatro: Intersecções*. EdUFAL: Maceió. 2008. pp. 69-100.

ARAUJO, Maria Celina D'; SOARES Gláucio e CASTRO Celso. *Visões do golpe: a memória militar sobre 1964*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

ARAUJO, Maria Celina Soares D'. *O Estado Novo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

ASSUMPÇÃO, Maria Elena Ortega Ortiz. Teatro x narrativa: gêneros intercambiáveis? *Linha D'Água*, (spe), 59-70. <https://doi.org/10.11606/issn.2236-4242.v0ispep59-70>

ATO INSTITUCIONAL Nº 5, DE 13 DE DEZEMBRO DE 1968. Disponível em: <<http://www.planalto.gov.br/ccivil>> Acesso em: 01 de maio de 2019.

BARBOSA, Camila Harger. O gesto citável e a formação de consciência no teatro político. *Anais do Simpósio da International Brecht Society*, vol. 1, 2013.

BARROS, José D'Assunção. Tempo e narrativa em Paul Ricoeur: considerações sobre o círculo hermenêutico. In: *Revista de História e estudos culturais*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012, V.9, Ano IX, n.1, p. 1-27.

BENJAMIN, Walter [et al.]. *Os Pensadores*. Tradução José Lino Grünwald. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BETTI, Maria Sílvia. *Rasga coração*, de Oduvaldo Vianna Filho: perspectivas formais da representação sócio-histórica. *Revista UniABC-Humanas*, 2009, p. 21-43.

_____. *A atualidade de Vianinha: reflexões de O método Brecht*, de Frederic Jamenson. ArtCultura, Uberlândia, 1997. v. 15, n. 27, p. 193-205.

_____. *Rasga coração, de Oduvaldo Vianna Filho: Perspectivas formais da representação sócio-histórica*. Revista UniABC – Humanas, 2010.

_____. *Apontamentos sobre prólogo inédito para “Rasga coração” (fragmentos) de Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974)*. In: Literatura e Sociedade.

Volume/Número/Paginação/Ano: n. 8. São Paulo, 2005, p. 14-27.

_____. Oduvaldo Vianna Filho: São Paulo: EDUSP, 1997.

BRASIL. [Constituição (1937)]. Constituição da República Federativa do Brasil: outorgada em 10 de novembro de 1937. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm. Acesso em: 1 de setembro de 2019.

_____. [Constituição (1967)]. Constituição da República Federativa do Brasil: promulgada em 24 de janeiro de 1967. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm. Acesso em: 1 de setembro de 2019.

BRECHT, Bertolt. Estudos sobre teatro. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BOAL, Augusto. *Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BORGES, Luiz Paixão Lima. *O nacional e o popular na obra de Oduvaldo Vianna Filho*. 261 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2014.

CARIGNATO, Lucirene Aparecida; RODRIGUES, Queila Cristiane de Lima. Teatro e história: um jogo de vice-versa. In: *Todas as Musas*, ISSN 2175-1277, Ano 01, Número 01, Jul-Dez 2009.

CARNEIRO, Glauco. *Revista O Cruzeiro*, edição extra, 1964. Disponível em: <http://www.memoriaviva.com.br/ocruzeiro> Acesso em: 01 de maio de 2019.

CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL (CPDOC), Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies> Acesso em: 10 de maio de 2019.

COSTA, Iná Camargo. *Teatro na luta de classes*. In: *Rebento – Revista de Artes do Espetáculo*, nº1, Julho de 2010, p. 92-144. Disponível em: <https://www2.marília.unesp.br/revistas>. Acesso em: 01 de setembro de 2019.

CHARTIER, Roger. *História cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1990.

COELHO, Cláudio Novaes Pinto. A contracultura: o outro lado da modernização autoritária. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005, p. 39-44. Disponível em: <http://www.cedes.unicamp.br> Acesso em: 10 de maio de 2019.

COSTA, Janette Ferreira. Oduvaldo Vianna, filho: filho de peixe... peixinho é. <Disponível em: <http://portais.funarte.gov.br> > Acesso em 09 de julho de 2019.

FONSECA, Pedro Cezar Dutra. Instituições e política econômica: crise e

crescimento do Brasil na década de 1930. In: ZAHLUTH, Pedro Paulo; FONSECA, Pedro Cezar Dutra. *A era Vargas: desenvolvimentismo, economia e sociedade*. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 159-178.

GATTI, Luciano. Benjamim e Brecht: a pedagogia do gesto Brecht, B. *Schriften zur Theater*, vol. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.

GERMANO, José Willington. O discurso político sobre a educação no Brasil autoritário. In: *Cad. Cedes*, Campinas, vol. 28, n. 76, p. 313-332, set./dez., 2008.

MARX, K.; ENGELS, F. Manifesto do Partido Comunista. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

MAURY, Carmen Porrata. *Introducción a la Macrobiótica*. Ciudad de La Habana: Editorial Universitaria, 2008.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. In: *Revista Projeto História*. São Paulo: PUC, n. 10, 1993, p. 07- 28.

OLIVEIRA, Éwerton Silva de. *Análise formal de Death of a Salesman*, de Arthur Miller, e *Rasga coração*, de Oduvaldo Vianna Filho: a utilização do épico. 265 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEIXOTO, Fernando. (Seleção, organização e notas). *Vianinha – teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PONTES JUNIOR, Geraldo R. A revisão de um legado e a gênese de uma nova dramaturgia: *Rasga coração*, de Oduvaldo Vianna. UERJ, Rio de Janeiro, 1999.

PRESTES, Luís Carlos. *90 anos de vida: 66 anos de lutas*. Rio de Janeiro: Comitê Luís Carlos Prestes, 1988.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução. Campinas: Papyrus, 1994. Tomo

ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SILVA, Ligia Osório. A “política do exército” no primeiro governo Vargas: 1930-1945. In: ZAHLUTH, Pedro Paulo; FONSECA, Pedro Cezar Dutra. *A era Vargas: desenvolvimentismo, economia e sociedade*. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 323-360.

SILVA, Renata Cardoso da. O teatro de Revista e a valorização da presença feminina nos palcos na década de 1920. *Revista cena*. Porto Alegre, nº. 20, 2016, p. 187-196.

SILVA Sandra Vanessa Versa e ALVES Lourdes Kaminski. O efeito de distanciamento em a ópera dos três Vinténs, de Brecht. In: *Revista Trama*. Volume 14. Número 31. Ano 2018, p. 85 -95

SKIDMORE, Tomas E. *Uma história do Brasil*. Tradução de Raul Fiker. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TYGEL, Júlia Zanlorenzi. *Villa-Lobos: Choros nº10 – um outro nacionalismo? XII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. João Pessoa, 2012.

VARGAS, Getúlio. *A Nova Política do Brasil: Da Aliança Liberal às realizações do 1 ano de governo 1930-1931*, Vol. I, Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

_____. *A Nova Política do Brasil: O Estado Novo – 10 de novembro de 1937 a 25 de julho de 1938* Vol. V, Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Rasga coração*. Coleção Vianinha Digital, v.19, 2007.

_____.

VIANNA, Marly de Almeida G. O PCB, a ANL e as insurreições de novembro de 1935. In: FERREIRA, Jorge Luiz; DELGADO, Lucília de Almeida N. (org). *O Brasil Republicano: o tempo do nacional-estatismo (do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo (vol. 2)*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 63-106.

_____. *Integralismo: nacionalismo, espiritualismo e conservadorismo – expansão do pensamento de direita no Brasil na década de 1930*. In: *IV Encontro Nacional de Pesquisadores do Integralismo / III Simpósio do LAHPS – Ideias e Experiências Autoritárias no Brasil Contemporâneo*, 10 a 13 de maio de 2010, p. 502-520.

WHITE, Hayden. *O fardo da história. Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução Alípio Correa de França Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.