

APONTAMENTOS SOBRE *PRÓLOGO INÉDITO* PARA "*RASGA CORAÇÃO*" (FRAGMENTOS) DE ODUVALDO VIANNA FILHO (1936-1974)

MARIA SÍLVIA BETTI

Universidade de São Paulo

Resumo

Este artigo discute a concepção de tragédia implícita no texto do *Prólogo inédito para "Rasga coração" (fragmentos)* de Oduvaldo Vianna Filho, e estabelece relações entre esse conceito e os princípios formais do épico, que se mostrou sempre norteador dentro de sua dramaturgia.

Abstract

This essay discusses the conception of tragedy implied in the unpublished text for the *Prólogo inédito para "Rasga Coração" (fragmentos)* by Oduvaldo Vianna Filho. It establishes connections between this concept and the formal principle of epics, that has always been a landmark in his playwrighting.

Palavras-chave

Teatro
brasileiro;
Oduvaldo
Vianna Filho;
teatro épico;
dramaturgia
brasileira.

Keywords

Brazilian
theater;
Oduvaldo
Vianna Filho;
epic theater;
Brazilian
playwright.

Rasga coração, última peça de Oduvaldo Vianna Filho, teve, dentro da obra de seu autor, um destino singular: concluída em seu leito de morte, em 1974, veio a ser, pouco depois, contemplada com o primeiro lugar do Concurso de Dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro (SNT) e proibida pela censura federal para efeito de reprodução gráfica, divulgação e encenação.

O texto, que Vianinha havia iniciado três anos antes, tinha sido seu mais acalentado projeto, não apenas pelo desafio de tratar das sete primeiras décadas da vida do país no século XX, mas pela intenção de fazê-lo como homenagem à velha guarda dos militantes do Partido Comunista Brasileiro (PCB), ao qual ele pertencia, assim como seus pais, Oduvaldo e Deocélia Vianna, e a maior parte dos amigos do casal.

O trabalho de criação da peça desenvolveu-se durante a fase mais crítica da ditadura militar, quando a censura política havia banido sumariamente dos palcos a produção dramaturgicamente de esquerda. O objetivo central era o de abordar a militância política do PCB da perspectiva do cotidiano e da família. Nesse momento político da história do país, fazer das questões políticas do Partido matéria dramaturgicamente era um ato de coragem intelectual e artística, além de ser uma proposta desafiadora, do ponto de vista formal.

Havia outros desafios em questão, porém: por um lado, a desejada homenagem à velha guarda militante do PCB não excluía um olhar crítico a posições centrais do Partido duramente questionadas por vários setores da esquerda, especialmente após 64; por outro, o tratamento dado a personagens ligadas à contracultura e à luta armada denotava não repúdio ou crítica pura e simples, mas um especial interesse, de Vianinha, por essas opções tão absolutamente contrárias aos postulados de vida e de atuação do Partido.

Rasga coração representou, por tudo isso, uma síntese das questões mais essenciais de Vianinha como dramaturgo e como militante. Do ponto de vista

formal, a criação da peça levou-o a aprofundar as conquistas no campo do épico, que lhe permitia tratar dos grandes impasses políticos do país sem reduzi-los à condição de mero pano de fundo de conflitos individuais. A opção de romper com a estrutura dramática permitiu que a representação do cotidiano familiar do protagonista, militante do PCB, ganhasse relevo histórico e significado político precisamente no campo que a práxis partidária sempre tendeu a relegar a um segundo plano: o convívio doméstico, o enfrentamento de tensões nas relações familiares, as pulsões do sexo e o questionamento das relações de poder dentro da família.

Dentro do percurso dramaturgico do autor, *Rasga coração* apresentava uma característica que a distinguiu das demais peças criadas por Vianinha até então: sua elaboração havia se estendido por um período particularmente longo para os padrões usualmente seguidos por ele. Rompendo pela primeira vez com seu procedimento usual de criação (o de escrever em um processo contínuo por dez, doze e até mais horas até concluir a peça que iniciara), Vianinha dedicou cerca de três anos à elaboração do texto, tempo esse consumido, em grande parte, pela realização de uma ampla pesquisa de base em jornais, bibliotecas e acervos discográficos e documentais variados.

O desejo de mergulho com profundidade no cotidiano de três gerações de pequena classe média do Rio de Janeiro levou-o a procurar e registrar adágios populares, sueltos, quadrinhas, pregões, marchinhas de carnaval, piadas, manchetes jornalísticas e anúncios de rádio. O riquíssimo material de pesquisa reunido deu-lhe elementos para trabalhar no contraponto de planos temporais e de ações, explorando assim os aspectos recorrentes e contraditórios das diferentes gerações.

O projeto de *Rasga coração* desenvolveu-se em um período da carreira de Vianinha marcado por transformações: a produção para a TV cada vez mais se colocava como alternativa de sobrevivência profissional, passando a exigir de sua parte um envolvimento crescente. Durante o período de criação da peça, Vianinha passaria não apenas a escrever para a televisão com cada vez mais frequência, mas a trabalhar pela primeira vez como autor contratado em base fixa, com a responsabilidade de desenvolver uma produção assídua de textos de teledramaturgia.

O desejo de amadurecimento artístico da forma havia sido, desde o início, uma preocupação constante em seu trabalho: no início da década de 1960 a necessidade de abordar questões cruciais do capitalismo nacional o havia levado à busca de uma estrutura dramaturgica e cênica diferente da que até então praticara no Teatro de Arena de São Paulo, ao qual se ligava até aquele momento (1960).

Durante os anos seguintes, no CPC da UNE (o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, no Rio de Janeiro, de 1961 a 1963), o trabalho desenvolvido tomou como pontos de referência as concepções épicas de Piscator e de Brecht. A leitura dos escritos teóricos brechtianos proporcionou-lhe solu-

ções formais para as contradições detectadas na forma do drama, e abriu perspectivas para a abordagem das questões históricas e políticas necessárias.

Após 64, sob as circunstâncias adversas do autoritarismo militar e da censura, os recursos do épico e do distanciamento brechtiano foram igualmente essenciais, no trabalho de Vianinha, tanto no sentido de articular uma resposta crítica ao golpe como no de procurar mapear os impasses que passavam a se apresentar diante do processo interrompido com o desaparecimento do CPC.

Três anos após o golpe, em 1967, Vianinha faz um balanço crítico do trabalho desenvolvido até então, e aponta, no programa de *Dura Lex sed Lex, no cabelo só Gumex*, o que considerava seu objetivo maior como dramaturgo desse momento em diante: a superação do hábito de escrever “na boca do cofre”, ou seja, premido pela necessidade de tratar as questões políticas sem tempo para um amadurecimento da forma e dos recursos de expressão dramaturgica: “Tenho de passar de panfleteiro a artista. É uma dura escalada que só agora começa a me preocupar seriamente”.

Essas palavras não implicavam nenhum repúdio ao teatro político propriamente dito, ou ao trabalho que ele próprio, Vianinha, havia, até então, desenvolvido: pelo contrário, indicavam claramente sua percepção de que a eficácia e a profundidade desejadas na esfera política do teatro não poderiam dissociar-se do amadurecimento artístico. Tratava-se de uma conclusão já antes apontada durante os três breves mas produtivos e intensos anos de trabalho no CPC, num processo de reflexão e de criação que a ditadura militar havia cortado sumaria e inexoravelmente.

Se logo após o golpe a sobrevivência do teatro político já se encontrava dificultada, ela viria a ser inviabilizada de vez com a implantação do Ato Institucional n.5 (AI-5), em 1968, e o subsequente acirramento da censura e do autoritarismo.

Vianinha viu-se, diante de todas essas circunstâncias, forçado a redirecionar seu trabalho à classe média pagante do circuito comercial, no qual a comédia de costumes era a perspectiva mais viável de trabalho dentro do teatro.

Sem dúvida, isso implicava um desvio no caminho desejado de aprofundamento da complexidade artística e das reflexões políticas. Textos formalmente mais ricos e de maior fôlego crítico, como *Os Azeredos mais os Benevides* (de 1963), *Moço em estado de sítio* (de 1965) e *Papa Highirte* (de 1968), figuravam na lista negra da censura, e encontravam-se proibidos de chegar aos palcos.

Paralelamente, trabalhos de concepção mais próxima do convencional, como *Nossa vida em família* (de 1972), *Mamãe, papai está ficando roxo* (de 1973) e *Allegro desbum ou Se o Martins Pena fosse vivo...* (de 1974), encenados com considerável sucesso de público e crítica, deixavam intocadas questões essenciais dentro da perspectiva de trabalho visada por Vianinha.

A idéia do teatro como frente de debate de idéias e de organização do pensamento, a noção de um mundo historicamente determinado e, portanto, passí-

vel de transformação e o aprofundamento das ferramentas artísticas de natureza épica haviam sido sempre, em alguma medida, elementos inerentes à forma com que Vianinha pensou e procurou exercer a criação teatral. Mas foi por meio do projeto estético e político de *Rasga coração* que ele se preparou para desenvolver e aplicar de forma mais integral a síntese inerente a essa concepção.

A escritura do prólogo

Pouco antes de se completarem dez anos da morte de Vianinha, o diretor teatral Fernando Peixoto organizou para a editora Brasiliense, de São Paulo, uma antologia de escritos ensaísticos do autor intitulada *Vianinha. Teatro. Televisão. Política*. O volume reunia uma série de textos de diferentes períodos de sua carreira, alguns apenas esboçados e sem título ou data. Tratava-se de um material de extraordinário valor documental e crítico, tanto para um mergulho mais profundo no pensamento de Vianna como para um debate sobre as perspectivas artísticas e políticas do teatro de sua época. Foi nessa coletânea que o texto do *Prólogo para "Rasga coração"* veio a público, acrescido de comentários críticos do próprio Fernando Peixoto.

Apesar de tratar-se de um esboço não nomeado ou precedido por nenhuma referência mais específica, o texto havia tido a destinação clara de servir de abertura da peça, opção depois abandonada por Vianna antes mesmo de concluí-lo.

Composto de sete laudas datilografadas em dois fragmentos, o documento original não havia sido o único esboço não aproveitado por Vianna: dezenas e dezenas de outros trechos contendo diálogos, perfis de personagens e indicações de enredo encontravam-se entre seus escritos, juntamente com as 154 páginas datilografadas com os apontamentos da pesquisa histórica de base.

O título com que viria a ser publicado na edição da Brasiliense, *Prólogo inédito para "Rasga Coração" (fragmentos)*, foi atribuído por Fernando Peixoto a partir da função e das características evidenciadas nos dois trechos elaborados do texto: tratava-se de um preâmbulo inacabado, no qual os atores, dirigindo-se coletivamente ao público à maneira do coro grego, contextualizavam o espetáculo, teciam reflexões acerca de seus propósitos e discutiam o papel da forma específica de teatro ali praticada, distinguindo-a de outras opções estéticas e cênicas.

A existência desse *Prólogo* vinha comprovar a opção de Vianinha por uma forma épica, que rompia a quarta parede e fazia, desde o início, considerações que extrapolavam o tema da peça ou discutiam abertamente a própria natureza do espetáculo e as relações de produção ligadas a ele.

A densidade das reflexões desenvolvidas e os inúmeros desdobramentos que implicavam podem ter sido os fatores que levaram Vianinha a não finalizar o texto ou a não incluí-lo na forma final dada à peça. Tratar de questões relativas à natureza do teatro e ao fazer teatral pode ter-lhe parecido arriscado, por constituir-se num aspecto que não seria efetivamente tocado no restante da peça, e que portanto não poderia ser aprofundado.

Não é impossível, numa outra hipótese, que seu envolvimento com as questões de que tratava no *Prólogo* tenham-lhe feito sentir uma necessidade de aprofundamento formal e de distanciamento crítico incompatíveis com suas próprias condições de trabalho nesse período. Lembre-se, a esse respeito, que *Rasga coração* foi finalizada já na fase de agravamento do estado de saúde de Vianinha e após sua hospitalização, o que vinha privá-lo do debate de idéias que havia sempre sido o meio por excelência no qual ele formulava e desenvolvia seu pensamento.

Seu estado sabidamente terminal e a urgência em concluir a peça o haviam colocado numa situação ironicamente semelhante àquela dos anos do CPC, quando o curto prazo para a criação o levava a sentir-se como quem escrevia premido pelo tempo, *na boca do cofre* em suas próprias palavras.

Enfrentando a angustiante necessidade de concluir o trabalho enquanto suas condições o permitiam, Vianinha via-se então, tragicamente, diante do mesmo desafio de lidar com a exiguidade do tempo, circunstância radicalmente oposta à que desejara para o acalentado projeto de *Rasga coração*.

O texto do *Prólogo*

O *Prólogo* apresenta, em seus dois fragmentos, a expressão em bruto do pensamento de Vianinha acerca de uma série de questões relativas ao teatro, seja sob o prisma da concepção dramaturgica seja sob o da relação palco e platéia.

A uma primeira leitura, a sensação mais imediata suscitada pelo texto é a da incompletude e a da ausência de uma edição final de idéias: a estrutura é heterogênea e segmentos em versos livres são seguidos por parágrafos em prosa; a pontuação é confusa e escassa, há sentenças não concluídas e seqüências inteiras de idéias encontram-se repetidas em formulações muito próximas entre si, parecendo indicar o desejo de testar variantes de expressão de um pensamento ainda em processo.

Para quem sabe que a dramaturgia de Vianinha tem caráter essencialmente político, poderá parecer surpreendente, nessa primeira leitura, que o texto tome como ponto de partida a idéia de que a função do teatro é, acima de tudo, a da contemplação.

Este início não é feito para inquietá-lo
aqui é um lugar de repouso e contemplação
não queremos a sua participação, nem como agredidos
nem como coro de vozes divididas, por fileiras.
Os únicos profissionais nesta casa, hoje, somos nós
Queremos a sua contemplação a mais relaxada possível

Não se trata, como se poderia imaginar, da contemplação desencadeada por um ato de abstração ou pela mera novidade estética: trata-se do ato histórico propiciado pelo espaço cênico, cuja função fundamental é a de suscitar a atenção e, por meio dela, o pensamento.

Na Grécia clássica, diante de um povo premido por guerras externas e por levantes internos de escravos, só o temor do destino era motivação forte o suficiente para produzir o ato contemplativo.

os gregos inventaram esses prolegômenos
talvez porque necessitassem prender a atenção
de seu público que vinha das ruas sujas de Atenas,
temendo os deuses e seus obscuros designios
perturbados com seus feridos de guerras constantes
com os levantes dos escravos
os prólogos geralmente lembravam que só escapa do furor cego do destino
quem não procura fugir dele

Leitor atento de Arnold Hauser, Vianinha aplica no *Prólogo* os procedimentos da *História social da literatura e da arte* e procura detectar na forma de pensamento dominante em seu próprio tempo o mecanismo capaz de produzir o mesmo efeito.

Só escapa ao destino quem não foge dele: essa idéia, política e artisticamente significativa, liga-se à idéia de que o destino depende da maneira como é enfrentado e entendido pelo homem. A prevalência da ação humana indica que o mundo é transformável na medida em que a consciência tiver se estruturado para a transformação. O ato contemplativo preconizado por Vianinha representa, em primeira instância, o processo que prepara e potencializa essa possibilidade transformadora.

A concepção de teatro aí exposta permite a Vianinha expressar sua crítica aos setores teatrais ligados à estética cênica da agressão e do confronto com o público, como era, nesse momento, o caso do teatro Oficina.

Essas batidas indicam que um momento sagrado
vai começar
quando os homens se reúnem para se contemplarem a si mesmos
a contemplação
portanto nada de esgares, agressões,
corridas pela platéia
nada que perturbe a contemplação
não viemos aqui para julgar, nem para condenar, nem participar
viemos para compreender
obstinados procuradores da compreensão

O chocante e o inusitado produzem, em seu entender, uma relação palco/ platéia que descarta, precisamente, o poder associativo e reflexivo que ele se interessa em desenvolver.

A importância do “estar presente não estando”, faceta característica do jogo teatral, propicia ao espectador uma observação historicizada, ou seja, atenta em desvelar o caráter contingente e transitório daquilo que é geralmente apresentado como eterno e imutável.

Do ponto de vista de quem encena, Vianna preocupa-se em mostrar que, flagrar o espectador pelo escândalo tende a produzir uma falsa sensação de superioridade por parte do ator, orgulhoso por ter rompido laços com expectativas sociais convencionais, sobre o homem comum, supostamente resignado em atendê-las.

Isto é um teatro. Somos atores, não somos mágicos. Não pretendemos fazer deste espetáculo uma festa de liberdade idealizada do artista e deixá-los, no final, exauridos, jogar-lhes adrenalina no sangue, aumentar-lhes a velocidade da circulação sanguínea atirar-lhes no rosto a nossa liberdade, fazê-los pânicos e deixá-los exauridos, na porta do teatro, nas calçadas atulhadas de automóveis, e carroças de sanduíches de salsicha, difusamente inconformados com vocês mesmos.

Dentro de uma visão essencialmente brechtiana do exercício teatral, Vianinha defende a idéia de que compreender é um ato mais determinante em relação ao teatro do que participar, e de que a compreensão é o elemento primeiro de deflagração da luta:

viemos para compreender
obstinados procuradores da compreensão
a compreensão parece que é uma forma de debilitamento da ação
um enfraquecedor da luta
ao contrário, achamos que é o seu deflagrador

Compreender não significa, para ele, a mera absorção passiva de situações expostas no jogo teatral: significa observá-las sob um ponto de vista diverso daquele com que se apresentam nas relações cotidianas; significa, ao mesmo tempo, desconfiar daquilo que no dia a dia é apresentado como decorrência única e exclusiva da psicologia individual de cada um.

Há um teatro que exige do espectador
que deixe o ter a psicologia que tem
submete-a a uma extrema tensão psíquica
considera que a psicologia que temos
é uma vontade nossa
somos assim porque queremos ser assim
nós não consideramos a coisa dessa maneira
para nós, a psicologia que existe
é um sistema real para viver neste mundo
não podemos pedir portanto que você abandone você
o que queremos pedir é que você se divida,
lute consigo mesmo.

Esse é, exatamente, o elemento central do recurso brechtiano do distanciamento: lutar consigo mesmo é observar com distância, é olhar o presente imediato como passado histórico remoto. Historicizar o olhar corresponde, no *Prólogo para “Rasga coração”*, ao ato proposto de contemplação, que permite ao espectador enxergar, em sua própria consciência, a reprodução de formas institucionalizadas de pensamento que a condicionam.

Dentro da estrutura ideológica dominante, o homem é levado a enxergar o mundo sob o prisma de suas próprias pulsões de indivíduo. Em consequência disso, a relação com a sociedade que o cerca acaba sendo expressa sob a forma de instâncias conflitantes e inconciliáveis (individual versus coletivo, dever versus prazer, solidariedade versus egoísmo, etc.), que reproduzem a cisão a que está submetida a sua consciência, mas que não lhe dão elementos para criticá-la e superá-la.

O drama se apresenta, no campo do teatro, como a forma onde essa característica é central. No drama, as ações do indivíduo são tomadas como resultantes exclusivas de sua própria deliberação, e a psicologia individual é vista como força propulsora das transformações do homem, dentro e fora de sua própria consciência.

Assim sendo, a ação é consequentemente entendida no drama como ato voluntário do indivíduo, e como parâmetro por excelência para a sua representação. A idéia de contemplação é excluída, já que suas premissas (o descentramento do olhar e a observação atenta) deslocam o foco de interesse para além da potencialidade do indivíduo como agente.

Nas concepções do *Prólogo para "Rasga coração"*, contemplar é, antes de mais nada, ir além dessa forma de percepção, e procurar identificar, nos processos representados da consciência, a percepção daquilo que a submete e aprisiona.

Para Vianinha, a questão essencial que se apresenta para o teatro não é a da negação pura e simples dessa estrutura dominante, mas a do enfrentamento dela. Dar *talantes* ao público para que este possa medir os *tamanhos reais da vida* significa levá-lo a refletir, analisar e construir seu pensamento.

É uma sensação doce demais, descoberta dos gregos quando descobriram
que o destino depende da maneira como o entendemos
É uma sensação que não queremos transgredir
inclusive, porque achamos que só nesse estado
desavisado, descontraído, blandicioso
poderemos deixar alguns talantes em sua alma
que sirvam para medir os tamanhos reais da vida

O processo visado vai além do espaço das relações diretamente representadas no espetáculo. O futuro não é criado, no entender de Vianinha, mediante o ato voluntarista e individual de inovação: ele não se apresenta, segundo suas palavras, "nas praias vazias, nos casarões desabitados ou nas praças noturnas".

Observe-se que, ao falar em *tamanhos reais da vida*, Vianinha subentende que o teatro se reporta ao conjunto sócio-histórico de relações de forma empírica e racionalista, e coloca o trabalho teatral como desencadeador de um exercício de elucidação crítica, ou seja, de ruptura com as formas usuais de observação e pensamento.

Para Vianinha, o ator é o agenciador desse processo, do qual deverá, presumivelmente, ter experiência prévia e consciência. A completude artística do tra-

balho do realizador teatral não estaria circunscrita ao plano estrito da representação, estendendo-se para o solo histórico em que ela se realizar. O ator, nesse sentido, interage com seu público mesmo além do plano do espetáculo propriamente dito: à saída do teatro, no dia seguinte ao espetáculo, nas ruas, as coisas corriqueiras devem ganhar outro significado, aparecer aos olhos do público fora dos gestos e padrões habituais.

Vianinha repassa, com outras palavras e formulações, o mesmo itinerário de pensamento desenvolvido por Brecht com relação à historicização do olhar: distanciar é ver em termos históricos, é enxergar "que as definitivas formas da vida são transitórias formas que nós criamos", é colocar em prática os mesmos expedientes brechtianos do distanciamento e do pensamento dialético.

Isso requer, em seu entender, que se desenvolva a sensibilidade e o controle no ato da apreensão da realidade. Esse controle, do seu ponto de vista, resulta do exercício daquilo que ele denomina *gratuidade* no processo de trabalho. Novamente aqui a formulação do texto, sem dúvida, corre o risco de ser mal-entendida se desligada da rede de idéias desenvolvidas em seu contexto.

Gratuidade, dentro de sua concepção, implica, antes de mais nada, a fluidez no processo de trabalho. Na analogia construída por Vianinha, se o vôo do pássaro confirma a existência das leis da gravidade, o ato da gratuidade artística assegura a quem o detém a espontaneidade dos movimentos e gestos, a precisão, a fluidez. Estes também são recursos importantes diante daquilo que o teatro convida a contemplar. E é desse ponto de vista que a gratuidade é concebida como aspiração máxima do homem, como fruto da competência e da liberdade acalentadas:

nosso objetivo é a gratuidade
a gratuidade é a máxima aspiração do homem
a gratuidade não é a ignorância da realidade
é o seu controle
o vôo do pássaro não refuta a lei da gravidade, confirma-a
não queremos a sua energia física
queremos a energia psíquica
esperamos que ela corcoveie dentro de você,
enlambuzem-se aí por dentro os seus sentimentos de mundo e os desse espetáculo
que briguem, odiem, encontrem-se e se repilam

O segundo fragmento do texto inicia-se com uma rubrica significativa: nas indicações cênicas esboçadas fica clara a idéia de que o *Prólogo* deveria estender-se de modo a se intercalar no painel de apresentação das personagens em *Rasga coração*. Completada essa etapa, as personagens permaneceriam em cena repetindo em voz baixa as canções a elas associadas e as falas introdutórias, enquanto paralelamente um foco de luz seria deslocado para os três jovens da peça, Luca, filho do protagonista Manguari Pistolão, sua namorada Milena, e Camargo Moço, sobrinho de um antigo companheiro de militância política dos tempos de juventude de Manguari.

É dentro dessa composição cênica que Vianna retoma, por meio da fala coletiva do texto, a definição do teatro e de sua função mais determinante. Novamente, a esse respeito, fica clara sua crítica às opções artísticas dos grupos e encenadores ligados a uma estética de impacto e de agressão, designada por ele, nessa mesma época, de *vanguardista e irracionalista*.¹

Os únicos profissionais deste espetáculo somos nós. Os senhores não terão que gritar, esfregar ninguém. Os senhores são espectadores. Contempladores. É o único lugar em que é possível a contemplação. A guerra que existe lá fora, onde cada um de nós toma um só lugar, aqui vocês a viverão dos dois lados. Só a contemplação permite isso. A diversão do teatro é isso: presenciar sem estar presente. Discordar e concordar com você mesmo. Carregar a sua divisão.

A idéia do teatro como prática transformadora subjaz de forma constante ao pensamento desenvolvido ao longo de todo o *Prólogo*, principalmente pelo fato de o espaço teatral ser enxergado como campo para a expressão da diferença entre idéias e realidade. A paixão por essa diferença é, na concepção de Vianinha, a força propulsora do trabalho teatral a ser realizado: o de conhecimento do mundo e de intervenção nele.

A noção empírica das relações sócio-históricas como conjunto coeso e determinado de circunstâncias é um elemento fundamental do pensamento desenvolvido, e constitui-se numa das idéias recorrentes não apenas de Vianinha, mas de um grande número de outros dramaturgos, diretores e escritores de sua geração. Trabalhar com uma concepção empírica de "realidade" é um dado que, nesse momento histórico e diante das drásticas transformações em processo no teatro e no país, permitia articular a prática artística e a política, conferindo unidade ao trabalho e abrindo nele a possibilidade de diálogo com outros setores de produção cultural e crítica.

Ao definir o teatro como um *espaço difuso entre idéia e realidade*, Vianinha não deixa que se obscureça, em nenhum momento, a importância de se procurar a compreensão, ou seja, o desejo de desencadear os processos do raciocínio:

Isto é um teatro. Aqui os homens se encontram e democratizam o grau de liberdade de cada um. Aqui os homens vêm discutir a liberdade que já conquistaram, vêm procurar caminhos para ampliá-la.

Democratizar a liberdade é algo que não se separa da procura da compreensão e ao mesmo tempo da crença na possibilidade de interferir no "mundo" organizado, ou seja, na "realidade", ou na totalidade representativa do sistema vigente de representações, idéias e valores.

¹ Em entrevista concedida a Ivo Cardoso, da Revista *Visão*, pouco antes de sua morte, Vianinha identifica, como setores vanguardistas do teatro brasileiro, os grupos e atores ligados a José Celso Martinez Correia, do Teatro Oficina de São Paulo, a Paulo Afonso Grisolli, Amir Haddad e ao próprio Fernando Peixoto naquele momento.

Essa seria a perspectiva equivalente à de não fugir ao destino, nos termos da cultura clássica grega: em vez de negar o mundo que aprisiona e aliena, ou de sumariamente ignorá-lo, é necessário mergulhar nele, expor-se a ele para vivenciar as suas contradições e assim conhecê-lo e transformá-lo.

Do ponto de vista da relação artista/público o intuito é o de fazer aflorar a consciência da divisão interior, processo que instaura em cada um o desejo e a crença em uma integridade idealizada. Nada há de errado neste mundo, pondera Vianinha, na medida em que todas as peças funcionam no sentido de reproduzir a ordem dominante.

Se "queimar" é atributo da fogueira, produzir a divisão da consciência é atributo da estrutura da ideologia dominante, que dissolve a percepção dialética e prega a crença num mundo regido por conteúdos supostamente eternos:

ao contrário, queremos que você saia mais do que nunca dividido
carregando os dois que há em cada um de nós
aptos a suportar a carga morta que há em nossos corações

queríamos que vocês descobrissem que na verdade não há nada de errado nesse mundo
todas as peças funcionam a contento
a função de uma fogueira é arder
talvez o erro seja escolher viver numa fogueira
e não querer marcar a pele com queimaduras de 1º grau

O desejo de expor o espectador à divisão interior consiste, precisamente, em fazer fulgurar nele a sensibilidade para a perspectiva dialética do olhar que contempla: não se trata de fazê-lo sair ou um ou outro, mas de deflagrar nele o princípio histórico da tensão e da dialética.

Não compete ao teatro cobrar atitudes ou condenar posturas, da mesma forma que também não lhe compete arriscar-se em formular o novo se este se insere dentro das mesmas antigas estruturas de existência e pensamento.

Vianinha alerta, a esse respeito, sobre a contradição inerente ao teatro que exorta o espectador a abandonar sua própria psicologia de indivíduo, e a fazê-lo, paradoxalmente, como resultado de um ato libertador decorrente da vontade individual:

Há um teatro que exige do espectador
que deixe instantaneamente o ter a psicologia que tem
submete-o a uma extrema tensão psíquica
considera que a psicologia que temos
é uma vontade nossa
somos assim porque queremos ser assim

O processo aí implícito, ainda que desencadeado por procedimentos tecnicamente inovadores, não se diferencia daquele que é inerente ao drama, que se assenta na afirmação da consciência do indivíduo e se apóia na contraposição de alternativas antagônicas e irreconciliáveis. Preconizar a contemplação significa,

para Vianinha, propiciar a descoberta da tensão psíquica instaurada, ou seja, da angústia da consciência dividida que até então ignorava sua própria divisão.

O princípio da transformação subjaz, em seu entender, não na autodeterminação da vontade, mas na exploração e no esgotamento de todas as outras possíveis formas de atuação:

Não podemos deixar de ser nós mesmos
a não ser que não possamos mais ser nós mesmos
Não podemos deixar de ser hipócritas, medíocres,
individualistas, medrosos,
se não terminam as raízes da hipocrisia, do isolamento, do medo

Esse é, em essência, o processo que interessa a Vianinha: o da contemplação da consciência dividida, obcecada em produzir, a partir de si própria, a imagem falseadora de uma idealizada e inviável unidade.

Grande parte da dramaturgia de Vianinha apoiou-se, desde o início, na criação de personagens estrategicamente colocados diante de opções excludentes, trazendo à baila a divisão inevitável de suas consciências: Maranhão, o goleiro de *Chapetuba Futebol Clube* (1959), aceita o suborno do time adversário e abre mão dos valores éticos de lealdade devida ao Chapetuba e aos demais companheiros. Lúcio, protagonista de *Moço em estado de sítio* (1965), incita a radicalização no grupo de teatro político em que atua, mas não hesita em servir aos interesses escusos do dono do jornal em que trabalha em troca do cargo de editor de um dos suplementos. Vivacqua, personagem do monólogo *Corpo a corpo* (1973), revolta-se com a demissão injusta do companheiro Aureliano, mas acaba desistindo de, em apoio a ele, abandonar a agência de publicidade em que trabalhavam, vindo, por fim, a assumir o cargo deixado pelo amigo demitido.

É importante ressaltar, a essa altura e em vista desses exemplos, que Vianinha não deixa de aplicar a observação crítica dessas contradições também no que se refere às próprias condições em que imagina, nesse momento, que *Rasga coração* venha a ser encenada. Não escapa ao leitor atento o tom irônico com que ele comenta que a infra-estrutura necessária à contemplação é parcialmente assegurada pelo equipamento de ar refrigerado da *Westinghouse* e pelo serviço de dedetização da *Rhodia, que faz parte do grupo Mellon*.

O conforto da classe média pagante é proporcionado pela abertura do país aos produtos industriais internacionais, num esquema ilustrativo dos mecanismos do chamado "milagre econômico":

nosso ar refrigerado é Westinghouse, da Morton e Wellish Companie,
companhia norte-americana, o que é uma garantia de que jamais deixaremos
de precisar de ar refrigerado

Dentro do processo histórico do país nesse momento, a ironia de suas palavras registra sua própria tensão interior diante das condições em que é obrigado a desenvolver seu trabalho.

Vianinha não se furta ao processo que preconiza em seu teatro: pelo contrário, inclui-se e alinha-se na condição de alguém disposto a integrar o coro cole-

tivo de vozes do *Prólogo* e a surpreender em si próprio a marca da consciência dividida e angustiada no desejo da transformação:

estamos aqui para contemplar a nós mesmos
alegre e ferozmente
porque temos certeza que o homem é o único ser capaz de suportar a sua divisão interior
e desfazer-se do homem dentro de si que não o deixa ser humano
estamos aqui para festejar isso
e para identificar esse homem oculto em nós

Na incompletude e no caráter desordenado dos dois fragmentos do *Prólogo*, essa característica seria, em si, um motivo forte o suficiente para comprovar a importância deste texto dentro do debate do pensamento de Vianinha.