



**“Sobre a imensidão do meu penar”:
a função épica da música popular em
Rasga coração (Oduvaldo Vianna Filho, 1974)**

**“Sobre a imensidão do meu penar”:
the epic role of popular music in
Rasga coração (Oduvaldo Vianna Filho, 1974)**

Mariana Rodrigues Rosell¹

DOI: 10.5281/zenodo.14545480

Resumo

A peça *Rasga coração* é uma das obras mais importantes produzidas pela dramaturgia brasileira de resistência ao regime militar brasileiro. Seu autor, Oduvaldo Vianna Filho, também se destaca nos debates travados no campo político-cultural do país entre meados da década de 1950 e meados da década de 1970. O objetivo deste artigo é analisar essa significativa obra teatral enfocando a importância que o repertório de música popular tem na estruturação e na elaboração de sua narrativa, sobretudo a canção “Fascinação”. O uso específico das canções populares somado a outros fatores estéticos confere à peça traços épicos dentro do seu eixo dramático, o que configura uma peça que elabora uma pesquisa estética sofisticada em busca de refletir sobre aspectos importantes da vida política e cultural do país de maneira mais aprofundada e complexa.

Palavras-chave: Teatro engajado; Resistência cultural; Formas teatrais.

Abstract

The play *Rasga coração* is one of the most important works produced by the committed dramaturgy in resistance to the Brazilian military regime. Its author, Oduvaldo Vianna Filho, also stands out in the debates held in the country’s political-cultural field between the mid-1950s and the mid-1970s. This article aims to analyze this significant theatrical work, focusing the importance of the popular music repertoire to the structuring and elaboration of this play’s narrative, especially the song “Fascinação”. The specific use of popular songs added to other aesthetic factors gives the play epic traits within its dramatic axis, which configures a play that elaborates a sophisticated aesthetic research in order to reflect more deeply on important aspects of the country’s political and cultural life.

Keywords: Committed theatre; Cultural resistance; Theatrical forms.

¹ Doutoranda em História Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Mestra (2018) em História Social pela mesma instituição, com pesquisa financiada pela FAPESP. Bacharela (2013) e licenciada (2014) em História pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. E-mail: rosell.mariana@gmail.com.

A peça *Rasga coração* completa, com o falecimento de seu autor, 50 anos em 2024 e é muito importante para a vida política e cultural brasileira em diversos aspectos. Seja por questões estritamente artísticas/estéticas, seja pelo seu lugar político na dramaturgia brasileira, seja pelo balanço que faz da História do Brasil, seja pelo que significa no conjunto da obra de Oduvaldo Vianna Filho e do teatro engajado brasileiro. Nesse sentido, essa peça pode ser analisada a partir de diversos eixos e buscando investigar aspectos mais específicos ou amplos e de fato o foi por estudiosos de diferentes áreas do conhecimento – Artes, Letras, História. Trabalhos como o da historiadora Rosângela Patriota, o da crítica teatral Carmelinda Guimarães e o da professora da área das Letras Maria Silvia Betti são importantes referências para quem deseja compreender melhor as razões que fazem de *Rasga coração* uma peça tão importante.²

Este artigo, contudo, busca enfatizar um aspecto bastante específico desta que é uma das principais obras de Vianinha: a importância que o repertório de música popular, especialmente a canção “Fascinação”, tem na estruturação e na elaboração da narrativa da peça. Ao longo deste trabalho, buscamos evidenciar como e por que o uso das canções populares – tal como foi feito nesta peça e somado a outros fatores estéticos que serão pontuados de maneira mais breve – confere a *Rasga coração* traços épicos dentro do seu eixo dramático, configurando uma peça que elabora uma pesquisa estética sofisticada a fim de refletir sobre aspectos importantes da vida política e cultural do país de maneira mais profunda e complexa.

Para que os objetivos aqui propostos sejam atingidos, o artigo está dividido nas seguintes seções: 1) panorama da peça, seus aspectos gerais, enredo, personagens e temas fundamentais; 2) discussão das relações formais e históricas entre teatro e música, com foco na dramaturgia brasileira, especialmente do período em que se insere a peça *Rasga coração*; 3) análise específica do repertório musical da peça, com foco na canção “Fascinação”, e das escolhas feitas pelo dramaturgo para articular as canções às propostas formais e discussões históricas da obra.

² Cf., entre outros: PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha** – um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999; GUIMARÃES, Carmelinda. **Um ato de resistência**: o teatro de Oduvaldo Vianna Filho. São Paulo: MG Editores Associados, 1984; BETTI, Maria Silvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: EDUSP, 1997.

“Rasga o coração, vem te debruçar sobre a imensidão do meu penar”: a história do Brasil (e de Vianinha) na peça *Rasga coração*

De escrita iniciada em 1972 e finalizada em 1974, mesmo ano da morte precoce de seu autor, o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, a peça *Rasga coração* narra a história de um homem comum, Custódio Manhães Júnior ou simplesmente Manguari Pistolão, que já numa fase avançada da vida se vê às voltas com as questões cotidianas. O orçamento apertado; a difícil, mas afetuosa, relação com o filho, Luca; assuntos mal resolvidos com a esposa, Nena; os impasses de sua militância comunista mobilizam o dia a dia de Manguari e lhe tiram o sono e despertam dores. Ligado ao “Partidão” desde a juventude, Manguari agora tenta conscientizar politicamente o filho e, ao lado da esposa, leva uma vida “normal”, marcada pelas demandas do dia a dia, ainda que o militante histórico busque transferir para os problemas cotidianos e vistos como mais simplórios a militância que outrora almejava uma transformação revolucionária.

O presente cotidiano da família é mesclado a diferentes momentos do passado da vida de Manguari, que nos apresentam seus conflitos com o pai e as amizades da juventude, a energia e os dilemas da militância e o início de sua relação com Nena, quando ainda eram bem jovens. Por meio da trajetória pessoal de Manguari Pistolão, Vianinha realiza um balanço de sua própria militância e da atuação de sua geração, refletindo também sobre a atuação política durante cerca de quarenta anos do Brasil e a resistência ao regime militar. Este, àquela altura, completava dez anos, num contexto que vivenciava o final dos “anos de chumbo”, a derrota definitiva da luta armada e um “milagre econômico” já minguante. Para realizar essa ousada e complexa proposta, o autor recupera fatos importantes ocorridos no Brasil desde o início do século XX, como a campanha de Oswaldo Cruz de combate à peste bubônica, o movimento tenentista, a chamada revolução de 1930, a ascensão integralista, entre outros.

O desenvolvimento da peça é conduzido por dois planos temporais: os múltiplos tempos do passado e o tempo do presente, cujos dilemas se entrecruzam e influenciam tanto na diegese da peça quanto na reflexão ampla que o dramaturgo propõe ao público/leitor. Maria Silvia Betti afirmou que

o presente é, assim, estrategicamente impregnado pelo passado ao longo de toda a ação, constituindo uma série de momentos reveladores. Interpenetrados ou sobrepostos um ao outro, presente e passado ora

complementam-se e atraem-se, ora estranham-se e repelem-se (Betti, 1997, p. 301).

No plano do presente, a questão principal gira em torno do conflito de visões de mundo entre Manguari e Luca. O primeiro se mantinha fiel aos pressupostos do Partido Comunista Brasileiro (PCB) de busca pela organização coletiva e, naquele momento, de defesa da agenda democrática por meio da formação de uma frente ampla ao invés da agenda revolucionária e da tática armada. O segundo, por sua vez, não possuía grandes convicções políticas, flutuando entre as orientações do pai e, num segundo momento, se deixando nortear pelas propostas da contracultura defendidas por sua namorada, Milena, que buscava uma revolução individual, pautada numa melhor relação com as pessoas, a natureza e consigo mesmo.

Esse conflito se intensifica em um episódio específico da peça que funciona como uma metáfora do contexto autoritário brasileiro: Luca estuda em um colégio dirigido por Castro Cott, antigo integralista e conhecido de juventude de Manguari, que lança uma lista de proibições vinculadas à identidade visual da contracultura, como, por exemplo, o uso de cabelos compridos pelos alunos homens (caso de Luca). Em resposta a isso, os alunos se organizam para lutar contra o autoritarismo do diretor. Manguari, que via como um defeito do filho a falta de interesse político, acredita que esse momento é a chance de conscientizar o jovem acerca da importância da militância e do envolvimento político, especialmente na mobilização coletiva.

Acontece, porém, que, aos conselhos do pai – da importância da defesa da luta organizada, coletiva e democrática, ou seja, que prima pelo diálogo e pela atuação dentro da legalidade – se oporá a visão de mundo de Milena que além de ser namorada de Luca é aluna do mesmo colégio. Diante desse cenário autoritário configurado por Castro Cott, a jovem será partidária da ação direta e clandestina.

É possível perceber que a peça trabalha com os principais polos que mobilizavam os debates entre as esquerdas brasileiras desde a implementação do golpe: de um lado, o PCB alinhado a uma ala de liberais, propondo a resistência a partir de uma frente ampla pela redemocratização do país; de outro, uma esquerda de base foquista, defendendo a luta armada e que tinha como objetivo último, para além da derrubada do regime, a implementação do socialismo pela via revolucionária. As esferas políticas apresentadas na peça também incluem, como já apontado, a perspectiva contracultural, especialmente em posturas de Luca e Milena.

A peça é considerada uma espécie de testamento político de Vianinha, não só por fazer uma reflexão sobre uma experiência que Vianinha havia vivenciado ao longo de sua existência, mas também porque sua escrita foi terminada no leito de morte do autor, o que deu a ela um caráter mais dramático também em termos simbólicos. Além disso, a morte de Vianinha somou-se ao tratamento que o regime militar deu a *Rasga coração*, transformando a vida e a obra do dramaturgo num monumento³ da luta pelo fim do regime militar, contra o autoritarismo e a censura.

A trajetória de *Rasga coração* nos trâmites burocráticos do regime militar é pautada pelo par, em tese dicotômico, de premiação-proibição. Apesar de ter sido premiada pelo Concurso do Serviço Nacional de Teatro (SNT), o que corrobora o reconhecimento da qualidade e da importância da peça por sujeitos ligados de maneira ampla à esfera teatral, *Rasga coração* foi proibida pelo Departamento de Censura. Se fosse um caso isolado já seria marcante, porém, essa não era a primeira vez que uma peça de Vianinha passava por essa situação. Em 1968, outra peça de autoria do dramaturgo, *Papa Highirte*, já havia vivenciado a mesma trajetória, o que provocou, inclusive, a suspensão do concurso do SNT até 1974, quando a história parecia se repetir e novamente como tragédia.

Esse tipo de episódio foi marcante e, talvez, de certa maneira, determinante na atuação de Vianinha, que chegou a afirmar que ganhava prêmios, mas não tinha palcos, uma vez que, apesar de ser reconhecido com premiações, teve várias de suas peças impedidas de serem levadas a público em montagens oficiais e profissionais em função dos vetos da censura. Todos esses fatores colaboraram para que *Rasga coração* fosse monumentalizada, assim como seu autor, enquanto bandeira da luta contra a censura e pela redemocratização, especialmente em função da prolongada negociação para a sua liberação, da conjuntura pessoal de Vianinha durante a escrita da peça e da morte precoce do autor. Tanto *Rasga coração* quanto *Papa Highirte* só foram liberadas com o fim do AI-5, no final de 1978, e chegaram aos palcos em 1979. *Rasga coração* sob a direção de José Renato e *Papa Highirte* sob a direção de Nelson Xavier, ambas no Rio de Janeiro.⁴

³ Usamos o conceito de monumento tal qual definido pelo historiador Jacques Le Goff no texto: LE GOFF, Jacques. "Documento/Monumento". In: **História e Memória**. 7. ed. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2013. p. 485-499.

⁴ Sobre a monumentalização de Oduvaldo Vianna Filho enquanto intelectual, artista e militante, cf. MORAES, Dênis de. **Vianinha, cúmplice da paixão**. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 367-385.

Música de cena, música em cena: as relações entre teatro e música no Brasil

Segundo o *Dicionário de Teatro* organizado por Patrice Pavis, **música de cena** é toda “música utilizada na encenação de um espetáculo, seja ela especificamente composta para a peça ou emprestada de composições já existentes, constitua uma obra autônoma ou só tenha existência com relação à encenação” (Pavis, 2011, p. 20). Ou seja, a música de cena é definida de maneira ampla e pode ser qualquer música que esteja presente em cena. Apesar disso, a utilização da música de cena pode se dar de diferentes maneiras e em diferentes níveis hierárquicos. Por exemplo, uma ópera é muito diferente de um drama clássico; ainda que ambos tenham músicas referenciadas em seu texto, numa ópera a música de cena assume uma centralidade tão grande que deixa o texto como elemento secundário, enquanto num drama clássico, geralmente, a música de cena atua como subsidiária ao texto encenado.

Da mesma maneira, a música de cena pode ou não ser diegética e com fonte visível ou não, ou seja, pode ou não estar inserida na narrativa ficcional e pode ou não ter sua fonte de execução visível para o público. Contudo, vale ressaltar que, cada vez mais, música e texto têm sido vistos como complementares e não necessariamente hierarquizados, garantindo assim, a necessidade de um para a compreensão do outro.

As diferentes maneiras de utilizar a música de cena estão relacionadas não só com o gênero teatral de cada peça, mas também com as diferentes funções que se quer dar a essa música de cena o que, por sua vez, tem a ver com a questão da forma teatral. No teatro dramático clássico, a música de cena é geralmente empregada enquanto música de fundo e costuma assumir a função de criar “uma atmosfera correspondente à situação dramática”, contribuindo para o reforço da ambiência criada pelo texto. Sendo assim, a função da música de cena nesse tipo de peça é promover o chamado **efeito de reconhecimento**⁵ ao estruturar um *leitmotiv* e assinalar a progressão dramática a partir da expectativa gerada no espectador.

Já no teatro épico, a música é utilizada para gerar justamente o oposto, o chamado **efeito de estranhamento**⁶ definido e proposto por Bertolt Brecht, atuando como uma

⁵ Por efeito de reconhecimento entende-se a situação em que o “espectador reconhece em cena uma realidade, um sentimento, uma atitude que lhe parece já ter experimentado alguma vez” (Pavis, 2011, p. 120).

⁶ O efeito de estranhamento é o contrário de efeito de reconhecimento ou do efeito de real e acontece sempre que a peça “mostra, cita e critica um elemento da representação; ele o ‘desconstrói’, coloca-o à disposição por sua aparência pouco habitual e pela referência explícita a seu caráter artificial e artístico”

espécie de comentadora irônica e fazendo um contraponto à ação desenrolada no palco. Há diversas estratégias que podem ser utilizadas pelos dramaturgos para gerar os efeitos de reconhecimento e de estranhamento e o modo como as músicas de cena são utilizadas é apenas uma delas; a que mais nos interessa no escopo deste artigo.

Vale ressaltar que o uso da música de cena é concernente não só ao gênero do chamado teatro musical, mas dos gêneros teatrais em geral, cada qual a seu modo. *Rasga coração*, por exemplo, não é uma peça musical. Isso, no entanto, não impede que a música de cena tenha um papel fundamental para a estruturação da sua dramaturgia, como veremos adiante. De todo modo, é importante observar que esta peça se insere numa tradição de teatro engajado que sempre dialogou muito proximamente com a canção popular, ainda que esta tenha maior ou menor capilarização na dramaturgia das variadas peças, indo desde espetáculos musicais de fato, como o *Show Opinião* (Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes, 1964), *Arena conta Zumbi* (Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, 1965), *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* (Dias Gomes e Ferreira Gullar, 1968) e *Gota d'água* (Chico Buarque e Paulo Pontes, 1975), até espetáculos em que a música se atinha a entradas mais pontuais, o que não significa menor relevância enquanto elemento estético e político.⁷ Esse é o caso, por exemplo, da peça analisada neste trabalho.

Segundo Fernando Marques, “o espetáculo cantado reviveu na fase de 1964 a 1979, dessa vez sob o influxo do momento político, [...] o teatro brasileiro se organizou na forma do musical para responder ao regime autoritário, fustigando-o com melodias e humor” (Marques, 2014, p. 11). É bastante acertado falar em um renascimento desta tradição, uma vez que o surgimento deste gênero no país remete à segunda metade do século XIX, sendo levada aos palcos por meio de diferentes gêneros: a opereta, a revista, a burleta. A partir de fins dos anos 1950, vemos ressurgir o teatro musical no bojo do processo de politização do teatro nacional e tendo como elementos impulsionadores, portanto, os mesmos motivos que levaram à própria politização do teatro brasileiro: a busca pela feitura de um teatro comprometido com as demandas nacionais.⁸

(Pavis, 2011, p. 119).

⁷ Sobre algumas dessas peças, cf., entre outros: GARCIA, Silvana. **Teatro da militância**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004; HERMETO, Miriam. **“Olha a Gota que falta”**. Um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980). Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em História, Belo Horizonte: 2010; PARANHOS, Kátia. Dias Gomes, ‘Dr. Getúlio’ e o teatro musical: engajamento, sonoridades e encenação no Brasil sob a ditadura militar. **Pitágoras 500** - Revista de Estudos Teatrais, Campinas, v. 10, p. 69-78, 2016; PARANHOS, Kátia. Engajamento e intervenção sonora no Brasil no pós-1964: a ditadura militar e os sentidos plurais do *show Opinião*. **Pitágoras 500** - Revista de Estudos Teatrais, Campinas, v. 2, p. 73-82, 2012.

⁸ Observe-se que o **processo de politização do teatro brasileiro** faz parte do seu **processo de**

Tendo sido ensaiado em peças importantes desse processo como *Revolução na América do Sul* (Augusto Boal, 1960) e *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* (Oduvaldo Vianna Filho, 1961), esse renascimento do teatro musical se desdobraria em peças marcantes do teatro brasileiro nos anos 1960. O *Show Opinião*, estreado no Rio de Janeiro ainda em 11 de dezembro de 1964, se consagrou como a primeira resposta cultural ao regime militar e ajudou a instituir um modelo para o teatro engajado na resistência ao regime militar brasileiro que a ele se seguiu (Mostaço, 1982, p. 76). Também a série *Arena conta...* do Teatro de Arena de São Paulo utilizou a música como elemento sustentador da dramaturgia de suas peças.

A recorrência de peças cujo repertório musical assumia um papel bastante relevante dentro da organização do espetáculo já apontava para uma valorização da música popular como instrumento de potencialização da discussão política e de aproximação ou distanciamento com o público – de acordo com a maneira como foi utilizada ou com a filiação estética da peça –, se tornando fundamental enquanto elemento estético do engajamento do teatro no período que abrange a escrita da peça analisada neste trabalho. Ao longo do tempo, essa intrínseca relação que se construiu entre o teatro engajado e a música popular, especialmente pelo Grupo Opinião e pelo Teatro de Arena de São Paulo, foi entendida, analisada e interpretada de maneiras distintas.

Sem dúvidas, uma análise consagrada e referência incontornável é a de Edélcio Mostaço que, numa perspectiva bastante crítica, defende que

Fiel ao seu circuito fechado de comunicação, do povo para o povo, a estética do grupo Opinião foi se refinando numa fórmula paradoxal e estranha: de quem já sabia para quem já sabia, pura homeostase que visava manter acesa a chama de um mito, sem tocar um milímetro nas constituintes deste mito, seus objetivos, seus meios e fins (Mostaço, 1982, p. 81).

A ideia de que esses espetáculos constituíram um circuito fechado e, por isso mesmo, ineficaz de comunicação foi reproduzida durante muito tempo pelos estudiosos, assim como a noção de que a música popular era, justamente, uma das maiores responsáveis pela catarse infértil que esses espetáculos musicais produziam, já que, como

modernização; este, porém, é algo mais amplo. As motivações que levaram à modernização do teatro nacional nem sempre incluem um compromisso político, o que faz com que nem toda dramaturgia moderna brasileira possa ser considerada como uma dramaturgia politizada. Sobre esse assunto, cf. ROSELL, Mariana. Aspectos do teatro brasileiro: modernização e engajamento político. **Contraponto** - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da UFPI, v. 8, n. 1, Teresina, jan.-jun. 2019.

afirmou Roberto Schwarz em outro texto clássico sobre o período, assim como o futebol, a música popular é uma “manifestação chegada ao coração do brasileiro” (Schwarz, 1978, p. 80).

Há algum tempo, no entanto, essa visão pejorativa das relações entre teatro e música nas peças engajadas nos anos 1960 vem sendo matizada e repensada, pontuando-se que a obra de Mostaço foi escrita no início da década de 1980 e, portanto, dialoga com o seu tempo, marcado pelo florescimento da nova esquerda e pela crítica profunda às experiências políticas e culturais ligadas ao PCB e ao nacional-popular. Destaca-se nesse sentido o trabalho de Miliandre Garcia *Do teatro militante à canção engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*, publicado em 2007 pela Fundação Perseu Abramo. Nele a historiadora analisa a experiência do Centro Popular de Cultura (CPC/UNE) de maneira a romper com a visão estereotipada e sistematizada especialmente em dois volumes da coleção *O nacional e o popular na cultura brasileira (Seminários e Teatro)*.

Aprofundar essa discussão foge ao escopo deste trabalho, no entanto, faz-se necessário pontuar esse aspecto a fim de destacar que a análise aqui apresentada se insere num movimento de pesquisa que busca repensar determinadas visões consagradas acerca das produções culturais de resistência ao regime militar brasileiro. O objetivo é investigar as complexidades e contradições que marcaram esse processo sem reforçar estereótipos que dizem mais sobre o tempo em que foram construídos (em que se destacava a força do basismo e o enfraquecimento das perspectivas pecebistas) do que propriamente sobre o tempo estudado.

Como veremos a seguir, *Rasga coração*, assim como outras peças coetâneas a ela, é marcada por uma mescla de formas teatrais que, neste caso, passa pela presença de elementos do teatro dramático clássico e do teatro épico na busca por uma síntese formal capaz de dar conta da matéria histórica que se buscava encenar e sobre a qual se buscava refletir. Nesse sentido, a relação entre música popular e texto teatral foi muito além de um recurso que visava a um apelo emocional barato não só nesta última peça de Vianinha, mas em tantas outras que se dedicaram a pensar o país.

A análise do repertório musical de *Rasga coração* e do diálogo que ele estabelece com o texto nos aponta que os trechos das canções escolhidas pelo dramaturgo bem como os momentos em que são cantados e os personagens que os interpretam ajudam a construir uma narrativa épica para o eixo dramático da peça.

“De quimeras mil um castelo ergui”: o contraponto épico da música popular em *Rasga coração*

Apesar de ser tratada por Vianinha como um “drama brasileiro em 2 partes”, entendemos que a peça se estrutura em busca de uma síntese formal que mescla características do drama clássico a elementos do teatro épico. Dividida em dois atos, a dramaturgia se estrutura a partir de dois planos temporais, passado e presente, que juntos constroem uma narrativa que discute pouco mais de 40 anos da história do Brasil. Enquanto no plano presente os acontecimentos se desenrolam segundo o eixo do teatro dramático clássico, o plano do passado – que não nos chega necessariamente por meio das memórias do protagonista – nos informa sobre acontecimentos anteriores ao plano temporal em que a peça se desenvolve. De acordo com Maria Silvia Betti,

Muitas vezes, esses desdobramentos [os acontecimentos do plano do passado] se materializam em cena a partir do fluxo de memória de Manguari. Em outros casos, porém, cenas do passado irrompem espontaneamente intercaladas às do presente ou eclodem em plano simultâneo e paralelo a ele, frisando por contraste ou por analogia a natureza das experiências vivenciadas pelas diferentes gerações (Betti, 2018, p. 149).

Numa descrição breve, o drama clássico se caracteriza, formalmente, pelo desenvolvimento da ação de modo cronológico linear, ou seja, sem idas e vindas no plano temporal e sem interposições do espaço. Também conhecido como drama burguês, esse gênero teatral preza pela unidade espaço-temporal caminhando progressivamente da apresentação da tensão para o clímax e, por fim, para o desenlace da situação-problema. Ao mesclar diferentes tempos e espaços, o dramaturgo fragmenta a narrativa, insere comentários e rompe, portanto, com as características fundamentais do drama, caminhando em direção ao teatro épico, que tende, por exemplo, à representação episódica dos acontecimentos (Pavis, 2011, p. 110-112).

Como afirmou Carmelinda Guimarães sobre a estrutura dramática desta peça, nela

Vianinha expõe a síntese de suas pesquisas formais. Pequenas cenas autônomas, interdependentes, vão desvendando aos poucos o tema. Esse tipo de estrutura, muito mais ágil e dinâmico, representa um salto qualitativo em relação ao esquema tradicional (exposição desenvolvimento-clímax e conclusão) de progressão linear através de atos compostos por cenas temporalmente consecutivas. A sequência da ação alterna-se com

cenas do passado em *flashback*, dando maior dinamismo e eficiência tanto ao aspecto dramático quanto ao ideológico. Se no primeiro ato a obra revela o cuidado formal com que foi tratada, sendo reescrita e corrigida várias vezes, no segundo a ação cresce em intensidade dramática, suprimindo com a emoção desencadeada as pequenas falhas do texto, que não é tão bem escrito, mas é mais visceral (Guimarães, 1984, p. 107-108).

Para evitar más interpretações, faz-se necessário pontuar que não consideramos que exista uma linha evolutiva das formas teatrais, sendo uma ou outra forma mais evoluída ou melhor do que outras. Nesse sentido, discordamos da afirmação de Guimarães de que *Rasga coração* representaria um “salto qualitativo” na obra de Vianinha. Nossa compreensão é a de que as produções culturais dialogam com seu tempo, suas demandas e aflições, e, por isso, necessitam incorporar formas estéticas que respondem (ou pelo menos tentem fazê-lo) à matéria histórica encenada (Szondi, 2011).⁹ Ainda assim, a afirmação de Guimarães é importante por pontuar, já nos anos 1980, o quanto os traços épicos são fortemente estruturantes em *Rasga coração*.

O que foi destacado até aqui já indica a existência de elementos do drama mesclados a traços épicos na estruturação de *Rasga coração*. No entanto, essa característica é reforçada por outros recursos estéticos, como apontou Éwerton de Oliveira, que destacou, além do uso tal como foi feito da música de cena e da estruturação da peça a partir de dois planos temporais, os seguintes traços épicos em *Rasga coração*: a repetição de falas que se assemelham a refrões musicais; o uso da luz e de personagens específicos para se identificar em que plano temporal aquele acontecimento se desenrola; o elemento narrativo; certa estrutura cinematográfica; uma espécie de autonomia temporal e a necessidade de conhecimento prévio para compreensão da peça (Oliveira, 2012).

De todos estes aspectos, este artigo se concentra na análise do repertório de música popular. Como veremos, aos moldes propostos por Brecht, a música de cena tem na peça de Vianinha a função de promover certo distanciamento do público em relação ao que se encena, uma vez que funciona como uma espécie de comentadora irônica da cena, além de situar o público histórica e ideologicamente em relação às personagens que se apresentam. Conforme Maria Silvia Betti, “ao longo da peça a música demarca e comenta, por contraste, por paródia ou por associação de ideias e imagens, os momentos de transição histórica” (Betti, 2018, p. 150).

⁹ Ademais, vale ressaltar que o próprio Vianinha já havia flertado com essa dinâmica formal alguns anos antes, com a escrita da peça *Papa Highirte* (1968).

Antes de nos dedicarmos à análise de trechos específicos do texto teatral propriamente dito, é importante apontar que, desde o título, a música tem um papel estruturante para a peça. *Rasga coração* é uma expressão retirada de uma canção intitulada “Rasga o coração”, de Catulo da Paixão Cearense e Anacleto Medeiros, o que vincula a peça à música popular desde a informação à qual o público/leitor, geralmente, tem acesso primeiro: o nome da peça.

Além disso, a mesma canção abre a peça, que se inicia com uma espécie de prelúdio em que algumas personagens são apresentadas ao público/leitor. Os seguintes versos da canção *Rasga o coração* apresentam Manguari Pistolão, Camargo Moço e Milena: “Se tu queres ver a imensidão do céu e mar/Refletindo a prismação da luz solar/Rasga o coração, vem te debruçar/Sobre a imensidão do meu penar” (Vianna Filho, 2018, p. 23). Como se perceberá ao longo da peça, as três personagens têm posicionamentos políticos divergentes: Manguari representa o PCB e Milena a ação direta, enquanto Camargo Moço reconhece a importância da luta política travada pela geração de Manguari apesar de fazer parte da geração jovem da peça.

Sendo assim, os versos nos sugerem que, apesar das divergências entre seus posicionamentos políticos, os três vivenciam um imenso penar, tornando-se camaradas pela condição de “vítimas” não só de um regime autoritário, mas também de uma sociedade conservadora, à qual nenhum deles pode se adequar plenamente. Eles também convidam o espectador a assistir à peça e então poder se debruçar sobre a imensidão de seu penar. Constrói-se assim, desde a primeira cena da peça, uma lógica de camaradagem entre os representantes das diferentes propostas estratégicas e táticas defendidas e adotadas pelas esquerdas brasileiras na resistência ao regime militar. Em que pese as divergências, ambas as tendências são vítimas do autoritarismo e da repressão.

Esse tema da camaradagem entre vítimas do autoritarismo já havia sido abordado por Vianinha na peça *Papa Highirte*, de 1968, e reitera a filiação do autor à agenda política pecebista. No entanto, é importante sinalizar que ele não foi o único a (tentar) levar aos palcos essa proposta de reafirmar a camaradagem entre os diversos espectros da oposição ao regime militar, especialmente nos anos 1970.¹⁰

Na sequência, são apresentados Castro Cott e Lorde Bundinha, o primeiro, pelo “Hino da Ação Integralista Brasileira (AIB)”: “Avante, avante/Eis que desponta o

¹⁰ Para uma análise mais profunda desse tema, cf. ROSELL, Mariana. “**Ator sem consciência é bobo da corte**”: o teatro engajado brasileiro nos anos 1960 e 1970. Jundiaí: Paco Editorial, 2020. p. 161-274.

arrebol/Marchar que é a primavera/O que a Pátria espera/É um novo sol!” (Vianna Filho, 2018, p. 23). Já o segundo é apresentado por um maxixe de Chiquinha Gonzaga e Machado Careca (1895) chamado “Corta-jaca”: “Ai, ai, como é bom gozar/Ai corta a jaca assim/Assim/Assim” (Vianna Filho, 2018, p. 24).

O espectador/leitor já percebe desde início, portanto, que Castro Cott tem simpatias fascistas e que Lorde Bundinha tem simpatias pela festa e tenta ser um *bon-vivant*. Já o pai de Manguari, Custódio Manhães ou simplesmente 666, se apresenta com uma polca composta em 1904 e utilizada por Oswaldo Cruz na campanha contra a peste bubônica. Essa apresentação o vincula diretamente à sua atuação enquanto agente sanitário e a práticas da Primeira República, derrubada pela chamada Revolução de 1930, que também conduziu Vargas ao comando do país pela primeira vez. Camargo Velho, tio de Camargo Moço e grande amigo de Manguari durante a juventude, entra ao som do “Hino a João Pessoa”, marca da vitória da Revolução de 1930 e, portanto, em oposição direta ao pai de Manguari, apresentado imediatamente antes dele, ajudando a construir a narrativa de enfrentamento entre projetos políticos e também entre gerações, que tem um papel relevante na peça.

Aqui o interesse não é reproduzir uma ideia de que os conflitos que estruturam a peça se reduzem a desentendimentos familiares, entre pais e filhos ou entre gerações simplesmente. Compactuamos com a ideia de que os desentendimentos familiares e entre gerações representam como uma metonímia os conflitos políticos e de projetos que conduzem o eixo discursivo da peça. Tanto é que não há concordância plena entre os membros de uma mesma geração, como Manguari, Castro Cott, Lorde Bundinha e Camargo Velho, por exemplo. Ou mesmo entre Luca, Milena e Camargo Moço, o que denota que os conflitos e divergências não se devem, exclusivamente, à diferença geracional.

Ao fim desse “prelúdio”, a peça continua e a música segue pontuando a encenação, sempre sendo apresentada na forma de trechos curtos que introduzem ou comentam determinado diálogo, personagem ou situação. Neste trabalho, não serão analisadas todas as entradas musicais nem todo o repertório, mas trabalharemos com casos que acreditamos ser exemplares para a compreensão do uso da música de cena na peça de Vianinha a fim de apontar como a música popular se constitui num elemento fundamental para o desenvolvimento cênico.

Para além dos pequenos trechos que iniciam a peça introduzindo as personagens, o caso mais exemplar e sobre o qual nos debruçaremos mais detalhadamente é o da canção “Fascinação”, valsa composta por Maurice de Féraudy e Dante Pilade Marchetti em 1905 que teve famosa versão para o inglês, “Fascination”, feita por Dick Fanning em 1932 e, para o português, feita por Carlos Galhardo, em 1943. Uma nova versão, a mais conhecida no país, foi feita pelo mesmo em 1957. O trecho cantado na peça por mais de uma vez vai se reduzindo ao longo das entradas, sendo que, quando completo, é composto pelos versos iniciais da canção: “Os sonhos mais lindos sonhei/De quimeras mil, um castelo ergui/E no teu olhar, tonto de emoção/Mil venturas...”

Sempre cantada por Manguari, a canção pontua as desilusões vivenciadas por essa personagem tanto na juventude quanto no presente. A primeira vez em que ela surge, na cena 3,¹¹ é quando Manguari, após ter se desentendido com Luca e Milena, conversa com Nena e se lembra de ter feito um teste para ser cantor na Rádio Cajuti. Observemos o diálogo a seguir:

NENA - Como é que você anima ele assim para se meter em briga, Custódio? Ele é bolsista.

MANGUARI - Chegou a vez dele, Nena! Chegou a vez dele! Ânimo Nena! A vez dele! (*Tempo*) Está melhor?

NENA - Estou. (*Chora*) Estou muito mal, Custo, muito espantada... (*Silêncio*)

MANGUARI - Sabe que eu fiz o teste da Rádio Cajuti, fui aprovado. Tive vergonha de ser cantor. Eu cantava bem?

NENA - Cantava. Tudo era mais claro... ou não? (*Tempo*) Como é a Fascinação que você cantava?

MANGUARI - Ora, Nena, não me lembro mais, ora... (*Tempo. Começa a cantar baixo. Tímido. Cresce*)

Os sonhos mais lindos sonhei
De quimeras mil, um castelo ergui
E no teu olhar, tonto de emoção
Mil venturas...

(*Abraçam-se emocionados*) Ô Nena, também estou muito espantado... não reconheço as coisas... não queria me espantar, mas... queimei minha vida na solidariedade. Nena... Luca me olha como se eu não passasse de um masoquista... uma pessoa que, pensa nos outros, porque tem medo de si mesmo, medo de viver...

NENA - Você parecia muito com o Ramon Navarro... (*Manguari beija Nena canhestro, procurando amor*) ... ai, Custódio, está apertando muito... estou sem ar... me deixa, Custo... (*A luz apaga forte neles*) (Vianna Filho, 2018, p. 66-67).

¹¹ A divisão de cenas utilizada na análise aqui apresentada respeita as divisões de cena propostas pelo próprio dramaturgo no texto da peça.

Neste diálogo, Manguari e Nena expressam as angústias diante da incerteza do futuro, o medo diante do que pode acontecer com o filho metido em “confusão”. Mas Manguari também pensa no que poderia ter sido e não foi, não só pelo medo, mas também por ter “queimado a vida na solidariedade”. Em outros momentos da peça, fica nítido para o espectador/leitor que Manguari, em função da militância no Partido Comunista, abriu mão de, pelo menos, parte de seus projetos individuais em nome de projetos coletivos, seja quando briga com o pai por defender a Revolução de 1930 e fica sem dinheiro, seja porque fiscalizava muitas fábricas no mesmo dia para verificar o cumprimento da jornada de 8 horas de trabalho, seja por ter adiado inúmeras vezes a paternidade (e a maternidade de Nena) por ter como prioridade o Partido. O sonho lindo de ser cantor não pôde se cumprir.

Na segunda entrada, na cena 4, o trecho já não é cantado de maneira completa (em relação a como havia aparecido pela primeira vez). Em plano temporal duplo, Manguari canta a canção no passado, quando ainda era jovem, com o amigo Lorde Bundinha. Enquanto isso, no plano do presente, Nena tenta convencer o filho Luca a ceder às exigências de Castro Cott, cortar o cabelo e voltar para o colégio, ao que o filho recusa. No diálogo, Nena fala para o filho que Manguari não subiu na vida por questões políticas, retomando a conversa que o casal havia tido na cena anterior.

NENA - [...] Acho que teu pai tá com vergonha de te pedir pra voltar pro colégio...

LUCA - Meu pai não vai me pedir isso.

NENA - Não. Claro que não... teu pai tem 57 anos... foi um custo conseguir essa bolsa... colégio de estado, só aparecia vaga nos piores... *(Manguari e Lorde Bundinha aparecem num canto do palco. Manguari canta “Fascinação”. Lorde toca violão. Livros de modinhas pendurados numa armação instalada em suas costas)* ... teu pai não subiu na vida por causa da política... fui em tanto comércio com ele, ficava rouca, fiz essas campanhas todas. Por que é que você não corta o cabelo?

LUCA - *(Tempo)* Porque eu gosto de mim.

NENA - Ah, sei, então... não entendi...

LUCA - *(Tempo)* Vocês não gostam de vocês, mãe. Podem gostar de sua missão, filhos, viagens... mas não gostam de si mesmos. Eu gosto.

NENA - E se você não puder voltar pra escola?

LUCA - Escola não falta... *(A luz diminui sobre eles e abre mais sobre Manguari e Bundinha)*

MANGUARI - *(Canta)*

Os sonhos mais lindos sonhei

De quimeras mil, um castelo ergui

E no teu olhar... *(Vianna Filho, 2018, p. 74-75)*

Neste momento, ao retomar o suposto fracasso de Manguari em função das opções de vida e da militância política, Nena expressa o seu temor de que o filho prejudique seu futuro pelo mesmo motivo do pai, a política, mesmo que por razões e em trajetórias diferentes. E Manguari, no passado, já entoava a canção que dará o tom de sua vida. Já naquele momento, o lamento do protagonista tinha lugar: depois de sair de casa para ter a liberdade de exercício político que não tinha enquanto vivia sob as asas de seu pai, alcunhado 666, Manguari se vê sem dinheiro, desolado com a situação ruim que os trabalhadores vivem e talvez já sem muitas forças para seguir em frente.

A terceira entrada da canção se dá na cena 5, já no segundo ato e será seguida da quarta e da quinta entradas muito proximamente, todas na mesma cena da peça. Novamente em plano temporal duplo, dessa vez Manguari já está tomado por dores no corpo, das quais reclama para Nena, a quem pede ajuda para levantar-se. Nessa cena, Nena se desloca entre o passado e o presente, naquele tempo ajudando Lorde Bundinha, que sofre com uma tosse, e neste, ajudando Manguari.

MANGUARI - ... Nena, me ajuda a levantar... Nena (*Esforço pra levantar*)
Nosso menino quer enfrentar, Nena, ele quer enfrentar a moenda...

NENA - Olha o Sal Cúprico.

LORDE BUNDINHA - Esse sal é muito pornográfico.

NENA - Gentes, que descoco! O Senhor é tão detraquê! (*Risos*) Se isso é hora de rir?

MANGUARI - (*Conseguiu levantar*) Claro que é hora de rir, Nena, estou de pé, ombro a ombro com os jovens guerreiros! (*Canta e dança pela sala com dores*)

Os sonhos mais lindos, sonhei

De quimeras mil um castelo ergui... (Vianna Filho, 2018, p. 90-91).

Aqui, a quimera de Manguari reside em acreditar que, apesar de tudo, das dores, da idade, da descrença, ele está, novamente, alinhado aos “jovens guerreiros”, pronto para o enfrentamento do autoritarismo e, talvez, para conseguir realizar o sonho fracassado da juventude. Aqui, Manguari crê que o filho finalmente se conscientizou e compreendeu seus posicionamentos políticos. Mas ao entoar a canção, ironicamente nos mostra que tudo não passa de mais um sonho, mais uma quimera, mais um castelo de areia ou de cartas erguido em um momento de euforia, sem base concreta que indique uma possibilidade de realização efetiva.

A quarta e quinta entradas da canção se dão um pouco mais adiante, ainda no mesmo diálogo de dupla temporalidade entre Manguari, Nena e Lorde Bundinha.

NENA - ... que foi, Custo, ainda acordado... continua a dor?
MANGUARI - ... são quarenta alunos que recusaram, Nena, oitenta pais, famílias, amigos, isso é gente, é massa, Nena, é massa! Tem que mobilizar essa massa, organizar, organização é tudo em Política, Nena... a juventude tem preconceito com organização, mas organização é a alma da revolução como segredo é a alma do capitalismo... (*Manguari ri muito. Canta pra Nena*)
Os sonhos mais lindos, sonhei
De quimeras...

NENA - Cinco e meia, Custo, às oito você entra na repartição.
MANGUARI - ... e não vou almoçar, tem reunião da Associação de Servidores Civis, estudo da nova tabela de vencimentos, não se pode aceitar a nova tabela, sou de luta, Nena, estirpe de Espártaco! (*Ri e canta*)
NENA - ... vem querido...
MANGUARI - ... vou esperar Luís Carlos acordar, mais meia hora...
NENA - ...como acordar, não vai à aula?
MANGUARI - ...mas ele acorda às seis, Nena é mãe que não sabe da vida de seus filhos, vai à praia, ver o sol... eles agora olham o sol, Nena, a terra saiu de moda... (*Ri, pega Nena e dança com ela*)
Os sonhos mais lindos, sonhei
De quimeras mil... (Vianna Filho, 2018, p. 94-95).

Assim como se mantêm no mesmo diálogo, as entradas da canção funcionam da mesma maneira que haviam funcionado na entrada anterior. Mais uma vez Manguari deposita todas as suas esperanças frustradas na própria juventude nesse momento da vida do filho. Nesse caso, também dos demais alunos. Independente das circunstâncias e do real desconhecimento dos métodos e ferramentas que os jovens vão utilizar no enfrentamento, Manguari acredita que de fato está ocorrendo a tão almejada politização do filho e que ela se dará dentro dos pressupostos que ele esperava. Ainda no presente, Manguari segue construindo castelos de quimeras e é disso que a canção faz questão de nos lembrar sempre.

Sendo assim, se no primeiro ato da peça a canção “Fascinação” aparece como comentadora dos fracassos de Manguari ao longo da vida, a redução dos versos cantados no decorrer da ação nos aponta para o desmontar de certos sonhos e castelos de quimera erguidos pela personagem. Nesse momento crucial no desenrolar da dramaturgia da peça e na vida de pai e filho, Manguari parece ter, então, se desfeito de seus sonhos, daí que acredite que, em lugar de uma revolução, a solução para a sociedade brasileira é a busca por um cotidiano menos bruto, por uma sociedade menos cruel. Contudo, como vimos, no segundo ato de *Rasga coração*, a canção, já reduzida e mutilada – assim como os sonhos e o projeto de vida de Manguari –, se torna, na verdade, uma grande denunciadora da ironia que reside nas esperanças que ele começa a alimentar novamente, a partir da possível politização do filho.

Nesse sentido, o uso de “Fascinação”, os versos escolhidos pelo dramaturgo, a maneira como eles são introduzidos nas cenas e o diálogo que estabelecem com os demais elementos da dramaturgia fazem com que, mais do que qualquer efeito de reconhecimento, a canção estabeleça um efeito de estranhamento no público/leitor. Isso ocorre porque o balanço pessoal e coletivo que *Rasga coração* faz dá conta de uma série de frustrações colecionadas pelas esquerdas e pelo campo progressista ao longo dos 40 anos focados pelo texto de Vianinha.

Da suposta vitória representada pela Revolução de 1930 à conquista dos direitos trabalhistas num governo de caráter ditatorial e que perseguiu opositores políticos, com destaque para o PCB e seus membros (inclusive Luís Carlos Prestes, a quem Manguari homenageia ao escolher o nome do filho), passando pelo fracasso do projeto reformista, mas progressista, das Reformas de Base propostas pelo governo de João Goulart. Do impacto do golpe civil-militar de 1964 ao massacre dos militantes de esquerda, pecebistas ou não. A primeira metade da década de 1970 no Brasil foi marcada pela forte percepção de que os projetos e esperanças construídos e semeados na década que abrange de meados da década de 1950 até meados da década de 1960 foram sucessivamente derrotados.

O golpe foi bem-sucedido, o “povo” não se mobilizou para impedi-lo e, em certos estratos, reuniu-se para apoiá-lo em suas Marchas da Família com Deus pela Liberdade. O regime autoritário implementado por ele não foi temporário, pelo contrário, já durava cerca de 10 anos e conseguia se reafirmar e manter no poder. Embora as manifestações artísticas tentassem driblar as dificuldades que se apresentavam para sua realização – desde a censura e a perseguição do governo até a falta de recursos financeiros e a chamada autocensura – nem sempre isso era possível e fazer arte no país seguia sendo muito difícil.

Nesse cenário profundamente adverso, os artistas engajados, especialmente os de teatro, linguagem que neste trabalho nos toca mais diretamente o interesse, vão procurar reconfigurar suas experiências e projetos, procurando encarar a tragédia brasileira partindo do fato de que as derrotas das forças progressistas não cessavam e era preciso repensar a maneira de enfrentá-las. Um dos eixos fundamentais para lograr êxito nessa proposta foi a busca por uma síntese formal, que superasse as discussões mais normativas e reducionistas em torno de qual gênero era mais adequado para a feitura de um teatro político.

De acordo com Rosângela Patriota, *Rasga coração* “não é uma defesa intransigente dos valores políticos do dramaturgo, mas, pelo contrário, é uma ‘obra aberta’ construída pela sensibilidade e pela inteligência de alguém que procurou discutir a perplexidade de seu tempo” (Patriota, 1999, p. 18). Portanto, com *Rasga coração*, Vianinha busca, mais uma vez, traçar possibilidades para o teatro engajado e o faz, pela última vez, de modo semelhante ao que havia adotado ao longo de sua trajetória: expressando dilemas e dúvidas, angústias e contradições.

Vianinha e seu tempo: um dramaturgo atuante e positivo

Como visto, *Rasga coração* é uma peça que caminha no sentido da mescla de elementos que caracterizam diferentes gêneros teatrais – o drama e o épico – que, muitas vezes, foram vistos necessariamente como opostos. A música de cena na última peça escrita por Vianinha é mobilizada a fim de conferir traços épicos para uma matéria dramática essencialmente dramática. Ao fazê-lo, contudo, dialoga com uma tendência importante do teatro brasileiro dos anos 1970, que se insere no que Reinaldo Cardenuto chamou de dramaturgia de avaliação.

Segundo o pesquisador, artistas de teatro – entre eles, Vianinha – teriam buscado, nos anos 1970, engajar-se numa revisão que mantivesse como objetivo a busca pela conscientização do público, repensando sua prática a partir de três eixos centrais: 1) recondução das classes populares aos palcos, através de representações politizadas; 2) valorização do militante de esquerda enquanto interlocutor de uma prática de engajamento; e 3) a aposta no realismo enquanto forma dramática (Cardenuto, 2014). Essa aposta, contudo, viria marcada pela presença de fortes traços épicos, como vimos ao longo deste trabalho e como detalhamos em trabalho anterior (Rosell, 2020, p. 275-370). Por essa e outras tantas razões, fica evidente que a pesquisa formal e estética foi uma das bases de construção do teatro político brasileiro e sua análise não deve ser posta em segundo plano, já que, em sua essência, faz parte do debate e da construção de um teatro engajado.

Ademais, é fundamental lembrar a advertência feita por Anatol Rosenfeld, para quem as obras teatrais não podem ter sua qualidade julgada em função da busca pela pureza do gênero. Em *O teatro épico*, ele afirma que “a pureza dramática de uma peça teatral não determina seu valor, quer como obra literária, quer como obra destinada à

cena” (Rosenfeld, 1965, p. 21). Aqui vamos além para afirmar que a busca pela mescla de traços de diferentes gêneros teatrais pode ser indicativo do compromisso com a qualidade que se busca para a peça produzida, sendo um dos aspectos que mais contribuem para a relevância de uma obra, como acreditamos ser o caso de *Rasga coração*.

Vianinha, sem dúvida, é um dos dramaturgos mais importantes do teatro brasileiro e, especialmente, de sua geração. Ocupou lugar significativo nos debates acerca do fazer teatral e do fazer político no Brasil de antes e durante o regime militar, sendo um sujeito comprometido com sua arte, seu partido e sua gente. Suas angústias e seus dilemas sempre estiveram presentes em sua obra, mas não o impediram de ser positivo, no sentido de fazer de sua agência na sociedade um elemento que busca investigar e testar propostas de ação e transformação efetivas. Recusando, portanto, certa tendência que ganhou força no teatro brasileiro do final dos anos 1960 e início dos 1970 de atuar pela negação de (quase) tudo e (quase) todos, afirmando apenas a morte do teatro.¹²

Conforme sinalizou Maria Silvia Betti no posfácio escrito à reedição do texto de *Rasga coração* pela Editora Temporal, em 2018,

Dentro desse contexto, o interesse de Vianna volta-se para o campo diametralmente oposto, ou seja, o das lutas anônimas dos pequenos militantes do PCB, premidos pelas questões domésticas, pela necessidade de sobrevivência, pelas mazelas pessoais, por um cotidiano obscuro e cheio de dificuldades, mas também ao mesmo tempo engajados na ideia de uma luta coletiva pela transformação das estruturas de convívio e trabalho (Betti, 2018, p. 146).

Por isso, mesmo tendo morrido tão jovem, ele ajudou a fazer da dramaturgia brasileira uma das principais frentes de resistência ao regime militar, colaborando para a reflexão sobre o papel do militante, do artista e do sujeito engajado e, por isso, suas peças são fundamentais para que se conheça e compreenda um pouco mais como o teatro e a arte de modo geral podem colaborar para a construção de uma sociedade mais justa e democrática.

¹² Essa tendência foi protagonizada pelo Teatro Oficina, mas não esteve restrita a ele.

Referências

BETTI, Maria Silvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: EDUSP, 1997.

BETTI, Maria Silvia. Posfácio. *In*: VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Rasga coração**. Apresentação: Maria Silvia Betti. São Paulo: Editora Temporal, 2018.

CARDENUTO, Reinaldo. **O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981)**: engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014, p. 101. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-02022015-160846/pt-br.php>. Acesso em: 30 maio 2024.

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

MARQUES, Fernando. **Com os séculos nos olhos**: teatro musical e político no Brasil dos anos 1960 e 1970. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MOSTAÇO, Edélcio. **Teatro e política**: Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Proposta, 1982.

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. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, São Paulo: 2012. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-29082012-092650/pt-br.php>. Acesso em: 30 maio 2024.

PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ROSELL, Mariana. **“Ator sem consciência é bobo da corte”**: o teatro engajado brasileiro nos anos 1960 e 1970. Jundiaí: Paco Editorial, 2020.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1965.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-69”. *In*: **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

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

Submetido em: 07 jun. 2024 | Aprovado em: 28 ago. 2024