

A REVISÃO DE UM LEGADO E A GÊNESE DE UMA NOVA DRAMATURGIA: RASGA CORAÇÃO, DE ODUVALDO VIANNA FILHO

Geraldo R. Pontes Júnior (UERJ)

MATRAGA 12, 1999

A dramaturgia brasileira contemporânea, ainda que não muito heterogênea, apresenta uma certa dificuldade para se retratar em um só perfil. No entanto, no trabalho dos autores que se impuseram alguma continuidade - é o caso de Naum Alves de Souza, Wilson Sayão, Consuelo de Castro, Maria Adelaide Amaral, entre outros-, assiste-se a uma constância genérica e temática perfazendo a totalidade de um conjunto que está acima da questão da autoria. Voltada para temas que dizem respeito à modernização conflituosa da família brasileira - diferentemente de Nelson Rodrigues, que tratou mais particularmente da condição humana nas peças ou tragédias familiares, conforme o caso a se abordar -, a obra desses autores retoma um mote dos anos 70, o do conflito de identidade de classe e/ou de gerações, criador de um impasse no texto teatral. Naquela época, para além de contestar as perspectivas que impossibilitavam a noção de coletividade, a mudança de cenário teve um significado mais estrutural, uma vez que se contrapunha à tradição épica, que erguia um sujeito coletivo e histórico, resultante do trabalho aberto pelo Arena. A partir dos anos 80, com o que ficou da geração de 69, mergulhou-se em um aprofundamento psicológico conseqüente dos problemas que se enfocavam. Interessa aqui rever a virada que possibilitou a construção deste novo gênero no conjunto da dramaturgia. Para isso, nada mais significativo do que abordar o que se pode chamar de uma segunda fase do teatro de Oduvaldo Vianna Filho, para salientar sua referência mais específica do que a de Nelson Rodrigues nos textos dos anos 80 e 90.

O processo de reconstituição da memória recente, "exprimindo a real necessidade de analisar, de entender claramente o que se passara com o Brasil no período precedente, a fim de tornar talvez também mais claros o presente e o futuro"^[1], representa um aspecto de interação do teatro dos anos 70 com a sociedade, de maneira um pouco distinta dos gêneros dos anos 60.

Nesse sentido, desenvolveu-se um debate que teve certamente sua síntese na última fase da obra de Vianninha, na qual a reflexão sobre novos ideais implica uma nova configuração do sujeito dramático, agora pautada pelo impasse pessoal, exercendo uma função de memória igualmente significativa, apesar de essencialmente diferente da representação da personagem na obra das dramaturgas.

Fazem parte dessa fase as peças que estrearam quando Vianninha ainda estava vivo e antes da "Abertura" política. *A longa noite de Cristal* (estréia em 1970) e *Corpo a corpo* (estréia em 1971) convergem em questões de natureza temática com obras como as de Consuelo de Castro. O drama existencial urbano de Vianninha se explica por uma postura de oposição ao

formalismo e individualismo resultantes das atuações do Oficina, segundo Leslie H. Damasceni[iii]. Se no trabalho do Arena uma política textual de exegese verbal fizera explicitar no diálogo as condições sociais que a ele se estivessem referindo, de modo que "a ênfase na palavra textual se combinava com as novas técnicas teatrais anti-realistas" (Damasceno, 216), depois de 68, a transgressão do panorama pelas propostas do Oficina criava uma espécie de impasse gerado contra a palavra. É o momento em que Oduvaldo Vianna Filho "voltou às formas tradicionais para tentar explicar a alienação social e responder às questões legítimas levantadas pelas estéticas de agressão e curtição" (Damasceno, 218).

O sistema opressor gera a crise dramática da personagem de *A longa noite de Cristal* através da mediocrização por que o jornalista vê passar seu meio de trabalho. Dos bastidores de uma emissora de TV, no enredo, a intriga transpõe-se para a dimensão do quadro nacional e mesmo para o "homem contemporâneo frente a frente com forças manipuladas por interesses ocultos, sobre as quais ele não exerce o menor controle, e que ameaçam esmagá-lo"iii[iii]. O comentário de Yan Michalski ressalta o enfoque da peça sobre uma época crítica vivida pelo país, cujas transformações afetam e frustram profissional e pessoalmente "enormes contingentes de homens de meia idade [...] reduzidos à solidão e ao desespero" (Michalski, id.).

O enveredamento da forma dramática tradicional pelo existencial se repete em *Corpo a corpo*, onde a "busca de causas psicológicas da personagem desmascara a realidade tirando pedaços da superfície para chegar mais e mais até sua intimidade, seus núcleos" (Guimarães, 78). O texto, um monólogo da personagem Vivacqua, oscila entre um desencanto com o meio profissional, que se desdobra em críticas ao mundo, e o mal-estar da personagem diante da opção que deve assumir no trabalho, onde está para substituir um colega injustiçado. Metaforicamente, a peça critica o jogo antiético das posições assumidas em um sistema capitalista de trabalho, que elimina os indivíduos pela competitividade, quando a consciência da personagem se opõe a isto. Sua relação com as pessoas é revista nesse verdadeiro drama de consciência, através da inserção de personagens cujas conversas com ele ora se dão pelo telefone, ora ele as reconstitui, ou também as impede, como no caso da personagem Suely, que vem até o apartamento, mas Vivacqua não lhe abre a porta - da mesma forma, ele adia o contato com a mãe prestes a ser operada, esquecendo em meio a papéis amontoados sua carta e seu telegrama.

Ao final, todo o embate toma uma dimensão desoladora: Vivacqua acaba aceitando a proposta de trabalho após a hesitação, durante o monólogo inteiro, em atender o telefonema da sua "promoção". A ação centrada em sua infelicidade e crise de valores morais, ao gerar boa parte desse drama, constrói igualmente uma empatia com a platéia à maneira da geração de 69, germinando outros problemas paralelos e análogos ao da infidelidade na consciência que se despolitiza paulatinamente.

Na apresentação da peça, o autor se posiciona contra o teatro de vanguarda, dizendo resgatar a defasagem entre pensamento e ação em nosso país, defasagem que ele supõe existir na vanguarda. Resposta às "frustrações e ansiedades que informam a estética da agressão" (Damasceno, 232), os instrumentos tradicionais do drama, na visão de Vianninha, capacitam a peça a figurar as tradições do teatro brasileiro pois, através do monólogo, contextualiza-se "um desesperado senso de auto-exílio" (Damasceno, id.). Segundo a ensaísta norte-americana, os gritos e os barulhos de Vivacqua, quebrando objetos no seu apartamento, contrastam com a estética da agressividade do Oficina, que se sobrepõe à dramaturgia, aparecendo como expressão individual do dilema de consciência, e estão caracterizados por contraste com as reclamações da vizinhança.

*Rasga coração*iv[iv], concluída em 1974, mas encenada apenas em 1979, sintetiza o recrudescimento do Estado autoritário no período histórico de 1930 a 1970. Através de um conflito de gerações, revela as variantes de reações de pai para filho: Custódio Manhães expulsa de casa o filho que se filia ao PC e este, que pegou em armas para defender a nação de entreguistas nos anos 40, assume, nos anos 70, uma atitude relativamente liberal com seu filho adolescente, Luiz Carlos, para evitar a mesma repressão imposta pelo pai; mas, por sua vez, expulsará igualmente de casa seu filho, que assume uma postura *hippie* radical. A possibilidade de harmonia está ausente do propósito de conciliações visado pelo pai, uma vez que o filho tem parâmetros diferentes de contestação e se choca com seus ideais.

Assim, no momento em que Nena, a mulher de Manguari, critica o filho por não ver objetividade de ele se formar para ir para o interior, há um *flash-back* no passado de Manguari, mostrando que seu pai havia discordado da sua opção de não ir para o interior (contrária à opção de Luca), quando estava interessado em atuar junto às classes trabalhadoras urbanas que para ele eram mais representativas dos problemas de sua época. Por sinal, M Isabel Carneiro, em artigo sobre a questão da família na obra de Nelson Rodrigues, cita uma discussão conservadora em 1941, entre a Igreja e o Estado, a respeito da família, "para resguardá-la das ameaças que pareciam vir de todos os lados, inclusive da urbanização propriamente dita"v[v]. Chegou-se à criação de um *Estatuto da Família*, e o Padre Leonel Franca propôs, como solução, o retorno de populações ao campo. Isso é certamente identificável no caráter de Custódio Manhães, vulgo 666, como algo historicamente fundado. Portanto, se fica evidente a diferença no jogo com o passado de Manguari, ressaltando-se sua capacidade de ponderar, no presente, ele quer convencer o filho a assumir um destino que idealiza, opondo-se à livre escolha daquele. Na atitude contraditória, o velho Manguari - como diria Vianninha, que se voltava para as causas das classes trabalhadoras, diferentemente do próprio pai que, ao aconselhá-lo a buscar a vida no interior, não lhe acenava com ajuda - promete a Luca um consultório, no sentido de convencê-lo a estudar medicina. Mas a opção pessoal de Luca se expressa contrariamente em uma verdadeira arenga contra a cidade ("gás SO₂, brometos, DDT, 40 toneladas de corante, é isso que as pessoas comem"), criticando assim indiretamente o pai e pensando que a solução de sua vida corresponde ao intuito de

mudar para o interior, ainda que por motivos diferentes dos que o avô considerava promissores ao filho. A reação de Manguari, que não consegue entender um projeto de vida dissociado da luta coletiva, identificada por ele nas classes trabalhadoras urbanas, reforça sua consciência sobre a crise de gerações (Manguari - [...] 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... (RC, p. 83)). O conflito dramático está no confronto ideológico que duas gerações encarnam e na frustração de identificação do pai com o filho.

Ainda que o *flash-back*, como recurso do balanço da vida de Manguari, entre passado e presente, relativize sempre seus pontos de vista, como que evitando uma radicalização, o diálogo hesita entre acordos e desacordos de pai e filho, infinitas ponderações recusadas por Luca, que não se enquadra em nenhum projeto objetivo. A dupla impossibilidade gera bipolarização dramática, caracterizando um presente dominado pelo autoritarismo do passado, agora em nome de ideais libertadores (o do engajamento e o da contracultura), em conflito estratégico (das posturas de cada um) e essencial (das respectivas convicções). O drama testemunha o impasse pessoal decorrente de uma identidade externa ao convívio das duas personagens. Elas não correspondem ao projeto de uma identidade coletiva, agora fadado ao fracasso *entre* diferentes gerações.

Como já foi dito, as tentativas de conciliação alternam-se à progressividade do conflito desencadeado pela diferença. A ação dramática que desencadeia o conflito repete assim os fatos do passado entre Manguari e o pai, para ampliar a reflexão existencial: através da liberação de Luca, que se radicaliza ao expressar os modos da contracultura, os valores de Manguari vêm-se esvaziados de sentido, apesar de não necessariamente contrariados. Isso parte de uma proibição escolar do uso de cabelos longos, quando Luca toma uma atitude contestatória junto à namorada e outros colegas; mas a posição do diretor da escola recrudesce de tal maneira que Manguari, primeiramente ao lado do filho em sua reivindicação pela discussão democrática, acaba preocupado com o rendimento escolar no ano do vestibular, e combina com o diretor um subterfúgio para abrandar a situação: "eu faço uma declaração dizendo que você pertence a um conjunto musical, entende? Que seu cabelo comprido tem fins profissionais" (RC, p. 89). O pedido do pai soa como falso: "Volto sozinho, só meu problema resolvido? É o famoso Manguari Pistolão que está me propondo isso?" (RC, p. 89).

Luca aponta para o desgaste da visão de mundo de Manguari (que, nesse momento, tem no seu codinome "Pistolão" um duplo sentido, pejorativo) e reforça a crise dos ideais de quem se quis sempre autenticamente defensor de valores corretamente democráticos. Não entende o cansaço e a desilusão do pai, que passou a contabilizar os resultados negativos da derrota, e visa ao futuro profissional do filho. Luca pretende apenas assumir o autêntico: "Mas é que eu não sou mesmo de conjunto musical, viu, Manguari?" (RC, p. 90). O que se revela no comportamento do pai é um apego a valores práticos, pragmáticos, eticamente burgueses, enquanto o filho fica fascinado pela experiência de contestação:

Manguari - ... ai, dor... por que não descobrem a cura da artrite,[...]. Você não confia na minha experiência, não é, filho? Infelizmente a experiência sabe muito ... ou será que a experiência se acostuma de tanto fracasso e não percebe mais as frestas, as portas repentinas. Será possível, meu Deus, que a experiência seja só uma maneira de deixar de perceber a vida? (RC, p.91)

Com uma dor simultânea, de artrite e de consciência, Manguari percebe-se em contradição. Mas opta por pensar utopicamente em Luca, desenvolvendo uma certa admiração pelo filho ("Nosso menino quer enfrentar, Nena", (RC, p. 95)), que se ilustra, em sua fala, com os versos iniciais da música *Fascinação*. No balanço de Manguari, um saldo positivo para sua capacidade de ponderar e outro saldo positivo para Luca, que alimenta mais sua esperança no episódio seguinte: em confronto entre os estudantes e a direção da escola, dividido pela iniciativa do pai, Luca se opõe à radicalização. A contestação de Luca ao pai perde momentaneamente o sentido e ele não aceita que Milena o acuse por acuar, conciliando em um momento inicial com o pai.

Ao surgir a personagem que medeia as relações entre pai e filho - Camargo Moço, coincidentemente sobrinho de Camargo Velho, que, com seu amigo Manguari, foi torturado pela polícia por ter pego em armas contra o regime político - a postura de Luca oscila novamente. Camargo Moço contesta as posições de Milena na assembléia da escola porque acha que as massas devem ser organizadas: "... o que houve sempre, em vez de política, foi golpismo! Golpismo!", (RC, p. 102). Milena sustenta que os que organizam as massas são barões e até entre os miseráveis há os barões de tabuleiros.

Nesse momento, a inconstância vai caracterizar a posição de Luca e assim se retoma o conflito principal. A contestação do sistema como um todo é o que interessa, mesmo se ele não tem a idéia do que deve manifestar, e por isso faz errado as "lições de casa", do pai, e de Camargo Moço, que ele compara ao pai:

Manguari - ... vocês não foram aos jornais grandes [...]!

Luca - ... mas eu não quero dizer - "Querem cortar meu cabelo" - é muito mais que isso, [...] saca? "querem cortar a minha vida", mas isso eu vou dizer aonde, super? [...] Foi o Camargo Moço que te bateu essas reclamações no telefone, não é? [...] Não tem essa de aliados não, vocês não são nossos aliados, a história política desse país é a história da calça arriada... (RC, p. 103-4)

O resultado é o sentimento de fracasso de Manguari que precisa da interpretação do outro rapaz para entender sua diferença em relação ao filho, o que se dá na cena seguinte:

Manguari - ... O meu filho, que é ele? Por que é que eu o entendo cada vez menos? [...] a sua geração fica cada vez mais apolítica... você é minoria... qual é a minha culpa nisso? Minha geração é política...

Camargo Moço - Bom, até eu não sei. O Colégio Castro Cott mandou cortar o cabelo e faz cumprir a ordem a ferro e fogo em Laranjeiras porque lá vão construir um colégio do Estado. Então, ele quer chamar atenção pro Colégio Castro Cott, para todos os pais moralistas de todos os bairros, é uma maneira de atrair freguesia. Ninguém sabe disso lá no colégio, os 600 alunos, ninguém sabia, ninguém sabe do problema educacional do país... acho que, vai ver, esse foi o erro de vocês ... vocês descobriram uma verdade luminosa, 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 ... acho que vocês perderam a arma principal: a dúvida. Acho que é isso que o filho do *senhor quer...* duvidar de tudo... e isso é muito bom... acorda... arrepias as pessoas. (RC, p. 109)

A leitura de Leslie Damasceno de que C. Moço é um "receptor implícito no interior da peça, o elo dramático entre peça e público" (Damasceno, 258), vai ao encontro de uma declaração do autor no prefácio sobre sua pretensão de entender as diferenças entre o revolucionário e o novo, pois um nem sempre corresponde ao outro. Assim, C. Moço atualiza o ideal intermediário deste conflito, vivido entre pai e filho, ao representar uma "síntese entre a experiência e as dúvidas de Manguari e a busca de experiências de Luca" (Damasceno, 257).

A radicalização das atitudes *hippies* do filho provoca em Manguari um desejo contundente de definição do filho: "...o mundo, você acha que é só de coisa nova, ele é cheio de seus velhos problemas (...) a gente precisa se encher de problemas, filho, e não fugir deles, entende?" (RC, p. 113/4). Luca, no entanto, mais envolvido com o psicodelismo, faz seu discurso alarmista quanto à nocividade do progresso, deixando Manguari desolado, sem esperança de ter identidade com o filho: "realmente a gente está tão diferente" (RC, id.).

Como complicador final da intriga, Camargo Moço vem trazer a Luca uma solução para a derrota na escola, onde os alunos expulsos ficaram impossibilitados de concluir o vestibular: um colégio religioso pretende comprar a briga dos alunos com sua escola, para competir talvez com essa, dando-lhes a opção de terminar os estudos. Mas Luca, opondo-se essencialmente à busca de soluções, rompe indefinidamente com todos, que considera alienados. Recebe assim o ultimato de seu pai: "Você vai continuar dando esse espetáculo enfiado da civilização? [...] Você faz como decidir, tem todo meu respeito, mas agora é fora da minha casa, menino, entendeu?" (RC, p. 116).

Segundo Fernanda Mouravi[vi], em texto sobre os significados da rebeldia daquela década aos dias de hoje, na diferença entre o engajamento dos anos 50/60 e a recusa dos anos 70/80, além de se mudar o interesse pela contestação, que passa respectivamente do coletivo para a postura política, ideológica, sexual e individual, vê-se surgir uma atitude contestatória, reativa, na positividade própria de ser rebelde. Da proposta ao ato, à desordem, o único compromisso é ser rebelde. É o início de uma ruptura que Jean Baudrillard identifica na afronta ao sentido pelos *sprays* dos *graffiti*: romper com o sistema constituído como organização da linguagem em "uma tentativa de fugir a esta 'obrigação' de significar. Retorcer e reverter o que está

estabelecido, embaralhar a ordem dos signos; escapar ao código que organiza tudo" (Moura, p. 51).

Nessa cena, repete-se mais uma vez, em *flash-back*, a passagem da memória, em que o pai flagra Manguari com a namorada e o expulsa de casa apenas por esse motivo. Comparativamente, a recusa de Manguari está no que vê como limite da passividade, e pela auto-censura de repetir uma atitude paterna, uma vez que seus motivos são outros. Mas o que se instaura aí, no clímax do conflito dramático, é o limite intransponível entre duas gerações: Manguari exige uma postura do filho que espera por novos referenciais para tomar um rumo. Assim as personagens se confrontam em sua autenticidade de ideais. O filho se despede do pai dizendo que parte sem rancor.

Entendendo nesse clímax o impasse representado pelo drama, creio que a visão dos *flash-backs* pretende fundar uma crítica histórica, ou seja, ao remeter ao passado, por ser toda filtrada pela consciência de Manguari, opõe-se ao presente, pois aquele que representa o bom ideal do novo, Camargo Moço, não formou uma consciência do que quer: ele espera o balanço e a síntese de um presente desprovido de referenciais palpáveis, onde se hesita entre a nostalgia e o "desbunde" transitório. Há abertura em termos morais na peça, uma vez que a separação entre pai e filho é pacífica, justificando o conflito dramático ambivalente.

A conseqüência de se questionar a coerência da identificação político-ideológica de cada um, segundo suas posturas na vida prática, faz com que, no centro das discussões políticas explícitas (que o teatro da época já trabalhava metaforicamente, e que foi possivelmente a causa da censura ao texto), *Rasga Coração* tenha na verdade focado, pelo viés do conflito de gerações, a complexidade de projetos coletivos no próprio teatro, sejam eles engajados politicamente ou não. Oriundas das confrontações de idéias entre pai e filho, as reflexões mais abrangentes do texto se dimensionam, em primeiro lugar, no balanço de uma geração que pensava um país moderno (Manguari), observando a descrença e o descomprometimento da nova geração para com ideais nacionalistas (seu filho Luca); em segundo lugar, na reflexão do pai que, ao considerar a condição de seus ideais e de seus contemporâneos como pretensamente modernos, vê-se mais uma vez traumatizado pelas derrotas.

Manguari já acreditava, no passado, que mudanças para a classe trabalhadora pobre permitissem o passo seguinte para o progresso e o desenvolvimento do país, enquanto seu pai, com simpatia política pelos integralistas, via tudo como engodo: "Nunca tente satisfazer o povo, menino, não comece, é um poço sem fundo, satisfazer é aumentar a insatisfação, nunca mostre o impossível para o homem, aí é que bate o ponto" (RC, p.69). Depois de combater as idéias conservadoras e a passividade da geração precedente à sua, o protagonista vê o fracasso de resultados em dimensões mais abrangentes, pela dificuldade das pequenas conquistas. Tudo faz ler um pouco da experiência por que passou Vianninha com um projeto político que se desencantou diante do silêncio da maioria da sociedade brasileira frente à ditadura, ou da impossibilidade de aquela se unir em torno de um ideal para mobilizar-se

contra, tendo as ações rebeldes permanecido isoladas, não legitimadas, e as pessoas nelas engajadas sofrido as conseqüências do processo de repressão.

A canção antiga que abre o texto permanece no desfecho para marcar o desconsolo pela fuga melancólica do eu lírico a penar:

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. (RC, p. 63 e 119)

Um desconsolo que é o único a possibilitar a visão infinita, do céu e do mar, horizonte demarcador de um impasse, como o do drama em questão, por ser o resultado de um desejo abstrato. A repetição desse trecho acima no abrir e fechar das cortinas sugere o impasse da personagem por ser cíclico. Deve-se ressaltar, da renovação formal na estrutura dramática, pelas cenas interdependentes que compõem o *flash-back*, que na superposição autônoma das cenas se 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. A função do *flash-back*, ao reavaliar Manguari, opõe passado e presente, corrigindo-os freqüentemente, sem que isso melhore a macro-estrutura do presente. Manguari evita errar em relação ao que antes não podia decidir. Mas mesmo podendo decidir agora, há um presente que o submete, por ser maior do que ele, fazendo-o errar quanto ao destino, reavaliando a personagem Manguari quanto ao seu próprio projeto de destino, por mais que as avaliações do passado no momento presente o tenham levado a uma desmistificação quanto ao futuro, e que ele deseje traçar um projeto de vida palpável, dentro de alguns limites. Se o impasse é o resultado final, a imagem do coração rasgado é a derrota realista de Sísifo, como Albert Camus lê o mito.

A conseqüência de se chegar a um ponto limite no conflito dramático me parece ser a questão nodal da reflexão de Vianninha, até mesmo em *Corpo a corpo*: o impasse gera conseqüências que interessam a toda a dramaturgia da época. Quando se encena *Rasga Coração*, em 1979, já não se vive tão somente um panorama teatral igual ao dos anos em que o texto foi escrito, mas traduz-se em tensão dramática até mesmo as convicções representativas das personagens do teatro dos anos 70, algo como o debate dos projetos estéticos se confrontando nas ideologias individuais. Houve um claro desdobramento desta escrita na dramaturgia de autores como Carlos Alberto Soffredini, Maria Adelaide Amaral, Wilson Sayão e Naum Alves de Souza, posteriormente.

Especular quanto à consciência do impasse durante a permanência desse tipo de drama do choque de gerações e ideologias, e também de acertos de contas, parece frutífero. Na ficção

contemporânea, Silvano Santiago^{vii} ilustra uma questão do narrador pós-moderno convergente com este resultado dramático, em termos da interrelação subjetiva no drama e da passagem de experiência narrada da prosa. O crítico relata que, na narrativa antiga, há experiência de uma ação, que é a própria experiência autenticadora da matéria narrada, e, na pós-moderna, há experiência de um olhar lançado, tornando discutível a autenticidade da experiência, transmitindo uma informação obtida a partir da observação de um terceiro. O narrador pós-moderno "é aquele que quer extrair a si da ação narrada em atitude semelhante à de um repórter ou de um expectador" (Santiago, p. 39).

Esse tipo de estética demonstra a dificuldade de se narrar aquilo que se experimenta, portanto, a precariedade da palavra na civilização contemporânea. Se se passa a sabedoria no romance clássico, passa-se a informação através do narrador pós-moderno, que tem que dar então autenticidade àquilo que transmite, observação de uma vivência alheia. A transição histórico-social que corresponde a isso lê-se possivelmente nas idéias de R. Sennett^{viii} a respeito da cisão do espírito coletivo na vida pública. E a consequência estética, é a de que há impossibilidade de o narrador atuar a partir de sua experiência, uma vez que a palavra apenas instaura a incomunicabilidade de experiências.

Estando o essencial dessa prosa na dificuldade da arte de narrar, o fato da não autenticidade da experiência do narrador, subtraído dessa estória, o identifica com o leitor, o segundo observador. A consequência é outra questão: por que e para que se olha? "A ficção existe para falar da incomunicabilidade de experiências: a experiência do narrador e a do personagem" (Santiago, p. 44-5). Nessa atitude, o olhar define a relação cujo tecido recobre a incomunicabilidade de experiências. Se a narrativa expressa sabedoria, essa não é a do narrador, mas depreende-se da ação do que é observado e que não se pode ou não se consegue narrar, apresentando-se de modo invertido, em relação ao modelo de Walter Benjamin. Desvaloriza-se a ação em si nessa inversão.

A palavra perde o sentido porque o conselho, fruto da narrativa da experiência, não é mais dado. Isso também é aproximável do pensamento de Sennett: a idéia de que o coletivo não se dá mais por uma passagem de tradição de troca, do jogo das convenções teatrais da sociedade. Para o pensador americano, o resultado do intimismo afetou o coletivo a partir do individual, ou seja, a expressão da subjetividade passa a preponderante no meio coletivo. As idéias de R. Sennett, em traçado histórico que remonta ao século XIX, caracterizam a preponderância da expressão subjetiva no "teatro da comunidade", que passa a ter menos códigos coletivos para encenar, dando lugar a uma compreensão de mundo centrada na noção subjetiva desse, cuja expressão rompe cada vez mais com o coletivo, que se radicaliza na formação da personalidade. O conflito de gerações cria um impasse discursivo no drama contemporâneo, assim como há conflito de sabedoria entre o narrador e as outras personagens na narrativa dita pós-moderna.

A diferença do narrador de ficção pós-moderno e o memorialista modernista está no fato de que aquele não quer se enxergar a si ontem, mas quer se observar a partir de um jovem de hoje, na evidencição da experiência da outra personagem. Com isso a perda da importância da palavra faz com que o romance se torne um espetáculo, segundo Silvano Santiago. Acaba-se entendendo que a palavra que está sendo portada conta pouco no mundo, tornando o narrador praticamente anacrônico. O assunto acaba se reencontrando aqui com o que se enfoca na crítica teatral aos projetos de teatro brasileiro nos anos 60 e 70, segundo a qual se havia desgastado o sentido básico da palavra em uma modernidade teatral que, descentrada do texto, se definia pelo conjunto cênico mediado pelo trabalho do ator[ix]. Mas é preciso ponderar como a relação de desgaste da palavra tem lugar entre os termos da ficção, e não entre o personagem narrador e o leitor virtual, como já evidenciado acima. É, portanto, a função de outrora da palavra e não a de agora, a intencionalidade do discurso, que mudou. Na tensão entre olhar e palavra, essa última torna-se um processo pobre de comunicação, mas o olhar expresso no texto de ficção afirma a eficácia estética da palavra que forja o descentramento do sujeito, reforçada por uma relação metadiscursiva em que o olhar é enunciação, um dizer sobre o dito. Creio que, no drama, o impasse causado pela fragmentação das relações encenadas no discurso é análogo ao desgaste que redimensiona a palavra à condição de enunciação, do olhar da narrativa. O impasse dramático gera a situação limite em que o diálogo perde a totalidade dinâmica e cede o espaço à memória, para que essa explique as injunções presentes sem poder resolvê-las.

O espetáculo de mau gosto de Luca para Manguari revela falta de questionamento, ou de dúvida e solução política; o espectador enfiado da civilização, como diz Manguari, que não oferece ensinamento ao caos, procura, no entanto, o indivíduo. E, no desfecho da ação dramática, as relações ficam em aberto, em crise de valores, como nos conflitos de sabedoria, resultando em um descentramento dos parâmetros culturais. O que o impasse abre como campo palpável para a dramaturgia se aproxima da questão derridiana da indecidibilidade do signo.

Da síntese de Camargo Moço, Luca sai rompendo com a expectativa de Manguari, para o qual o fato de não se engajar significa assumir a passividade. No entanto, Camargo Moço aponta para outro tipo de ação na atitude de Luca, que está na dúvida, marcando uma posição (e oposição), que ao mesmo tempo "imobiliza", paradoxalmente. Luca representa a perda do ensinamento e do exemplo, e Manguari é a personagem que "sairá" de cena porque não quer ser o observador passivo.

Devo ressaltar ainda outros aspectos da contribuição do estudo de Leslie Hawkins Damasceno sobre Vianna Filho. A ensaísta afirma que a historicidade se expressa na obra de Vianninha como conteúdo e categoria de representação, pois as relações sociais objetivas não são subsumidas no tratamento dramático das vidas pessoais, mas o drama das personagens ilumina e explica as condições sociais. Diferindo da proposta épica de Brecht, que enfatizava a estrutura econômica como categoria de representação, Vianninha insere o elemento histórico

validando “o componente experiencial da história não-oficial” (Damasceno, p.253), verdadeiro instrumento para analisar o subdesenvolvimento brasileiro. A perspectiva histórica do texto dramático expõe “uma visão de continuidade nas tradições teatrais mostrando que as contradições e rupturas (...) acompanham as continuidades/descontinuidades do processo histórico” (Damasceno, p. 296), diz a autora, em cuja tese defende a idéia de que a luta pela prática no teatro brasileiro justifica a justaposição de autores a um espaço cultural e suas convenções teatrais.

Se a contradição entre forma e conteúdo vê surgir no impasse o resultado entre sujeito e objeto do drama em Vianninha, o mesmo resultado se configura na tentativa diferente de Chico Buarque de encenar a fórmula épica, apontando para o impasse social, do âmbito da macro-estrutura. Esse autor trabalha a crise de valores que atinge o teatro dos anos 60 e 70 em face da modernização do país, e assim retoma a categoria de representação em Brecht ao pensar emblematicamente os anos 40/50, na *Ópera do Malandro*, para falar de maneira enviesada do milagre econômico dos 70. Tudo se dá em convergência com o enfoque nas contradições da família (na *Ópera*, Duran, Vitória e Teresinha protagonizam esse lado do texto), pois esta não pode escapar da farsa, uma vez que, desde *O rei da vela*, acusa-se por posar de ratificadora das ideologias conservadoras nos contextos sempre contraditórios de modernização no Brasil. Entre outras coisas, deve-se procurar ver na herança dos anos 70 uma explicação para o perfil de auto-determinação que possibilita as propostas teatrais dos anos 80 a encontrarem soluções que viabilizem a dramaturgia para além de uma estética da palavra, consequência do fato de o teatro brasileiro ter passado por diferentes vertentes da modernização.

Notas

i[i]. VICENZO, Elza Cunha de. *Um teatro da mulher*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 132.

ii[iij]. DAMASCENO, Leslie H. *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*. Campinas: Unicamp, 1994.

iii[iii]. MICHLASKI, Yan. A longa noite de uma geração acuada. *Jornal do Brasil*, 12-9-76, cad. B. Apud GUIMARÃES, Carmelinda. *Um ato de resistência*. São Paulo: MG Editores Associados, 1984, p 75-6.

iv[iv]. VIANNA F., Oduvaldo. *O melhor teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. Seleção, Yan Michlaski. São Paulo: Global, 1984.

v[v]. CARNEIRO, M. Isabel. A desagradável família de Nelson Rodrigues. In: FIGUEIRA, S. A. *Uma nova família? O moderno e o arcaico na família de classe média brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986, p., 74.

vi[vij]. MOURA, Fernanda. Onde estão os rebeldes ? In: FIGUEIRA, S. A. Op. cit., p. 51.

vii[vii]. SANTIAGO, Silvano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 39.

8. SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

9. Ver a esse respeito os artigos de Mariângela Alves de Lima e Tânia Brandão em *Ensaíos – Teatro*, nº5. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.