

A revolução do dia-a-dia: expressões da cultura política comunista em *O último carro* (1967/1976) e *Rasga Coração* (1974/1979)

MARIANA ROSELL\*

Durante o regime militar brasileiro, as manifestações culturais desempenharam um importante papel para a oposição e o teatro constituiu-se na área cultural em que primeiro se organizaram as vozes da resistência. Nele também se colocaram os mais diferentes projetos políticos que faziam divergir e convergir a oposição, ampliando o espaço de discussão e também os temas postos em debate. Dentre os principais projetos políticos que tiveram lugar nos palcos brasileiros, destacamos aquele, de certa maneira afim ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), que teve nas obras de dramaturgos como Oduvaldo Vianna Filho e João das Neves expressão bastante significativa.

Apesar disso, não se pode dizer que o PCB tenha desenvolvido uma política cultural oficial. Segundo Celso Frederico (2007a), desde a Declaração de Março de 1958 – que, apesar de não abordar a temática cultural de maneira específica, teve reflexos muito importantes nessa área de atuação – o partido havia abandonado a política cultural zdanovista<sup>1</sup> e repensava sua atuação em termos de valorização da “questão democrática”. A defesa da democracia de maneira ampla pautou a agenda política do PCB durante o regime militar, agenda essa para a qual a cultura de modo geral e os artistas e intelectuais foram de extrema importância. Diante disso, a dramaturgia de inspiração marxista foi uma importante porta-voz do projeto político pecebista, sobretudo durante os anos 1970. Articulando a pesquisa estética a elementos que constituem a cultura política comunista, esses dramaturgos contribuíram para a discussão e a reelaboração das propostas políticas defendidas e sustentadas pelo PCB.

Esse texto pretende identificar e fazer apontamentos sobre como elementos da cultura política comunista – como o anti-imperialismo, a moralidade e o destacado papel de artistas e intelectuais –, se manifestaram e foram representados nessas duas importantes peças da dramaturgia nacional. Atentamos, especialmente, para os elementos que caracterizam a cultura

---

\* Mestranda em História Social pela Universidade de São Paulo, com financiamento da CAPES.

<sup>1</sup> O termo “zdanovista” (ou jdanovista) é derivado de Andrei Jdanov (ou Zdanov), político que regulou e controlou a produção cultural na União Soviética durante o governo de Josef Stalin, e refere-se ao período em que o realismo socialista vigorou como política cultural do Partido Comunista Brasileiro.

política brasileira, como a disposição à flexibilidade e à conciliação, o personalismo e a mobilização nacionalista, que se fundiram à cultura política comunista internacional, gerando características peculiares da cultura política comunista no Brasil.

### **O PCB e a cultura**

O ano de 1958 é marcante tanto para o teatro brasileiro quanto para o PCB. Em relação ao primeiro, em 22 de fevereiro estreou a peça *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, no Teatro de Arena de São Paulo. Essa peça inaugura uma nova etapa, de politização do teatro nacional (BETTI In: FARIA: 181). Já em relação ao segundo, temos o abandono da política de enfrentamento como meio de pressionar o Estado, o que colaborou para a inserção do partido na ampla frente social cuja agenda política se pautava pelas reformas de base. Tal condição também influenciou na relação do partido com a cultura, acarretando o abandono de uma política cultural rígida atrelada ao realismo socialista e uma busca por uma arte nacional e popular. Esta também era uma preocupação para os artistas engajados do Arena, que pretendiam desenvolver um teatro que tratasse das questões nacionais relevantes para o povo brasileiro.<sup>2</sup>

É possível notar que já nesse momento as propostas políticas do PCB e os projetos culturais politizados se tocavam em alguma medida. Celso Frederico afirma que “Um olhar sobre a produção cultural da época é suficiente para se perceberem os vínculos entre as grandes questões agitadas pelo PCB e as manifestações artísticas.” (FREDERICO, 2007a: 339) Esse vínculo se estenderia por, pelo menos, pouco mais de duas décadas e marcaria a atuação política de grande parte dos artistas e intelectuais engajados na resistência ao regime militar. A partir do golpe de 1964, a cultura se tornaria o principal espaço para manifestações de oposição e o teatro se destacaria por seu pioneirismo na resistência e pela forte ligação de alguns dramaturgos com o projeto político do PCB. Contudo, por ser importante meio de manifestações de oposição, o teatro também abrigou as divergências nela expressadas, representando nos palcos os embates políticos que pautavam as esquerdas.

---

<sup>2</sup> Nesse momento, o Teatro de Arena de São Paulo ainda concentrava em si os artistas preocupados em ter uma atuação artística engajada politicamente. Nos anos seguintes, alguns desses artistas, como Oduvaldo Vianna Filho, se dispersariam em outros grupos, como o Centro Popular de Cultura (CPC) e, após o golpe, o Opinião, por exemplo, enquanto outros permaneceriam no Arena, como Gianfrancesco Guarnieri.

### **A cultura política comunista e a dramaturgia brasileira dos anos 1970**

Para a compreensão da cultura política comunista, utilizamos como referência principal o texto de Rodrigo Patto Sá Motta (2013), que define cultura política como o “conjunto de valores, tradições, práticas e representações políticas partilhados por determinado grupo humano, expressando identidade coletiva e fornecendo leituras comuns do passado, assim como inspiração para projetos políticos direcionados ao futuro.” (MOTTA, 2013: pp. 17-18).

Podemos dizer que vários elementos arrolados pelo autor como características da cultura política comunista podem ser identificados nas peças de dramaturgos de inspiração marxista durante os anos 1970. Segundo a historiadora Miriam Hermeto, durante esse período, o Brasil vivenciou uma “relativa hegemonia das culturas políticas de esquerda” (HERMETO, 2010: 38), daí que a análise das peças a partir desta perspectiva seja bastante relevante. Foi principalmente entre os anos de 1973 e 1979 que o projeto frentista – questão fundamental para entendermos a atuação do PCB na resistência ao regime militar – se manifestou com maior força e consistência, tendo a cultura como braço importante de atuação. No entanto, assim como podem ser reconhecidos em outras peças dessa década, os traços que apresentaremos a seguir já podem ser notados em peças desde o final dos anos 1950, quando o teatro brasileiro iniciou seu significativo processo de politização.

*Rasga coração* e *O último carro* são peças bastante significativas dessa relação entre o projeto político do PCB e a cultura. Apesar das diferenças entre elas, ambas as peças e seus autores descendem da linhagem iniciada por *Eles não usam black-tie*, marcada pela defesa da cultura do nacional-popular e pautada pela recusa das iniciativas de vanguarda no teatro. No prefácio da edição em livro do texto de *O último carro*, João das Neves elogia, além de *Rasga coração* e seu autor, outras peças e autores do período por não estarem comprometidos “com o vanguardismo que assolou os nossos palcos.” (NEVES, 1976: 5) Ele ainda acrescenta que “Todos são ou sempre foram rigorosos *cultores da palavra*. Mais: errando ou acertando em seus trabalhos, sempre se resistiram a expulsar o *povo brasileiro* da sua dramaturgia.” (NEVES, 1976: 5. Grifos nossos.)<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> As peças e autores mencionados por ele são: *Papa Highirte* (Oduvaldo Viana Filho, 1968), *Um grito parado no ar* (Gianfrancesco Guarnieri, 1973) e *Gota d'água* (Paulos Pontes/Chico Buarque, 1975).

Nesse trecho, João das Neves aponta duas questões principais que nortearam a atuação dos dramaturgos ligados à dramaturgia de avaliação<sup>4</sup>: 1) a reafirmação da centralidade da palavra na concepção dos espetáculos, e 2) a concepção nacional-popular como norteadora de sua temática. O pensamento de Lukács serviu como base para o desenvolvimento do projeto de política cultural do PCB e sua relação com as propostas desses dramaturgos é mais um elemento que denota a ligação destes com o projeto político do partido. A própria concepção de nacional-popular aqui referida provém de uma inspiração lukácsiana, na medida em que buscava a superação da oposição entre arte burguesa e arte operária, favorecendo assim a política frentista do PCB. Como afirma Celso Frederico, as idéias de Lukács foram utilizadas “para a formação de um *projeto* de política cultural desenvolvido por um grupo de intelectuais ligados ao Partido Comunista Brasileiro.” (2007b: 187. Grifo nosso.)

O pensador húngaro também contribuiu com sua crítica à arte de vanguarda e a valorização do realismo. Para ele

*As produções de avant-garde se acumpliciam com um processo de dissolução da forma artística e de confusão dos gêneros. Elas renunciam à totalização concreta, representam o real como se ele fosse essencialmente fragmentário, obscurecendo-lhe a correta compreensão. (KONDER, 2013: 142).*

Martin Cezar Feijó, em texto sobre a peça *Rasga coração*, corrobora a inspiração em Lukács: “De uma perspectiva lukacsiana, mesmo sendo mais sofisticada que o primarismo e o esquematismo de um realismo socialista, a ênfase não é apenas no caráter social da arte, mas também na defesa de um ‘realismo crítico’ contra o ‘vanguardismo’” (FEIJÓ, 2013: 167). Tais questões estarão presentes na dramaturgia brasileira de esquerda nos anos 1970; a breve análise das peças feita a seguir nos ajuda a compreender qual o lugar que a cultura política comunista ocupou nesse contexto.

---

<sup>4</sup> Reinaldo Cardenuto conceituou a “dramaturgia de avaliação” para referir-se àquela dramaturgia desenvolvida pelos dramaturgos comunistas que, no início dos anos 1970, buscaram articular duas questões: “qual seria, afinal, o lugar reservado ao militante tradicional de esquerda no Brasil pós-1968 e, dentre as possíveis formas dramáticas, qual permitiria, em tempos sombrios, uma aproximação crítica mais eficaz com os espectadores.” (2012: 317) A partir dessa reflexão, esses artistas retomariam os palcos para reafirmar a importância da palavra e do realismo como forma a fim construir uma expressão cultural do PCB, reafirmando as propostas da resistência democrática orientada pelo partido e por em discussão a atuação das esquerdas sob o regime (NAPOLITANO, 2011).



### **A cultura política comunista em *O último carro* e *Rasga coração***

Uma das características da cultura política comunista apontada por Rodrigo Patto é a “crença na razão, na ciência e no progresso”, que deveriam fundamentar a nova sociedade, socialista e composta por homens também novos e livres do jugo da tradição e da superstição. Nesse sentido, as crenças religiosas e os misticismos precisavam ser superados. Já podemos perceber, portanto, além da oposição à Igreja Católica como crença e instituição, um ponto de conflito com a contracultura, já que a busca por uma vida alternativa incluía, entre outras coisas, o esoterismo orientalista (NAPOLITANO, 2011: 34).

Em *O último carro* cabe aos operários exercer o papel racional. Quando ainda estão na plataforma conversando sobre o problema dos atrasos dos trens, os personagens Deolindo, Hilário, Neco e Pedro expressam sua conscientização ao falarem sobre os problemas que enfrentam no dia a dia e discutirem a melhor forma para resolvê-los. Quando Hilário diz que se trata de um problema da estação Central, Pedro responde: “É Central não, velho. É tudo. Esses sacanas vivem de botar na alma do pobre” (NEVES, 1976: 26), demonstrando uma consciência ampla da situação, que vai além da perspectiva individual e se coloca como de classe.

Na sequência do diálogo, eles iniciam um debate sobre qual seria a melhor forma de se mobilizarem contra isso e começam a discutir sobre a ação direta, sendo que Hilário fará sua defesa enquanto Deolindo representa a posição defendida pelo PCB, de defesa da luta democrática. Hilário relata que há poucos dias tinham “tocado fogo” na estação de Queimados e Deolindo responde que tocar fogo não resolve nada. Hilário contesta, afirmando que agora os trens circulam no horário certo naquela estação, mas Deolindo afirma que seria por pouco tempo. Adiante ele diz: “Quebra-quebra é bobagem. Arruaça besta.” (p. 26). Contra as propostas consideradas imediatistas e com resultados de curta duração, Deolindo propõe a organização coletiva, que trariam conquistas duradouras<sup>5</sup>.

Na parte final da peça, após constatarem que o trem está desgovernado, a ação racional dos operários se oporá à histeria coletiva liderada pelo beato. Enquanto aqueles tentam convencer os demais passageiros a irem para o último carro, o beato profere falas sensacionalistas e

---

<sup>5</sup> Para o diálogo completo, cf. NEVES, João das. **O último carro**. Anti-tragédia brasileira. Rio de Janeiro: Grupo Opinião, 1976, cena III, pp. 24-29.

fatalistas, agregando em torno de si os passageiros mais crentes, seja por formação, seja por desespero. Ao final, os passageiros que seguiram os operários conseguem separar o último carro do restante do trem e se salvam; os demais, que acreditaram no beato, morrem com ele quando o trem bate. Fica claro, portanto, a defesa que se faz da razão em oposição à religião.

Já em *Rasga Coração*, essas questões são opostas com mais sutileza, através das críticas que o personagem Manguari Pistolão profere ao estilo de vida do filho Luca. Apesar de o pai se incomodar, sobretudo com os altos custos da alimentação “natural” que o filho tem, podemos apreender uma crítica mais profunda e abrangente, pautada pela ideia de que algumas escolhas desse estilo de vida alternativo, como a de fazer dieta macrobiótica, seriam escolhas não adaptáveis ao cotidiano das classes populares<sup>6</sup>.

O embate entre a perspectiva da ação direta e a perspectiva de luta democrática permeiam, praticamente, toda a peça. Luca gravita entre o posicionamento político do pai, velho militante comunista, adepto do projeto do PCB, e o de sua namorada, Milena, jovem ligada à defesa da ação direta. Seu discurso oscila, demonstrando os dilemas que também o acometiam. Inicialmente Luca faz o discurso pacifista, da não violência, de negação da luta coletiva e de recusa da política. Depois, no contexto da crise no colégio<sup>7</sup>, aceita o plano de ação proposto pelo pai e compreende seu discurso, mas após o enfrentamento com Milena, o negará novamente, assumindo o discurso da ação direta. Após a invasão no colégio, ele apanha e é interrogado por Castro Cott, e então retoma seu discurso pacifista.

No conjunto da peça, vemos a oposição entre a cultura política comunista, pautada por uma perspectiva de luta coletiva, frentista e organizada, e a cultura política contracultural, pautada pela ideia de que a transformação deve ser individual, que a mudança social inicia com a mudança de cada pessoa. A primeira posição pode ser identificada, especialmente, em três personagens: Camargo Velho, no primeiro período que constitui o eixo histórico da peça<sup>8</sup>,

<sup>6</sup> Cf. VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Rasga coração**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1980, cena 1, pp. 19-20.

<sup>7</sup> O conflito se dá porque o diretor, Castro Cott, antigo integralista, proíbe o uso de cabelos compridos pelos alunos homens do colégio (caso de Luca). Os alunos vão tentar se organizar para reverter a proibição e nesse contexto ficará mais clara a divergência entre Luca e seu pai. Para melhor compreensão da situação, cf. VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Rasga coração**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1980, cena 6, pp. 57-62.

<sup>8</sup> *Rasga coração* é estruturada sobre um eixo histórico que abrange desde os anos 1930 até a data da escrita da peça, primeira metade da década de 1970. Assim, temos o primeiro momento desse eixo, quando Manguari Pistolão e Nena são jovens, cujos marcos são a Revolução de 1930 e o integralismo. Desse período fazem parte, além dos dois personagens já citados, Camargo Velho, Lorde Bundinha, 666 e Castro Cott (que também estará presente no

Camargo Moço, no segundo, e Manguari Pistolão nos dois. Já a perspectiva contracultural norteia a atuação de Luca e, especialmente, de Milena. Além desses dois personagens, Lorde Bundinha, amigo de juventude de Manguari, apesar de apartado das questões políticas, tinha um estilo de vida próximo ao desbunde, e talvez aqui resida mais um motivo para seu apelido<sup>9</sup>.

O personalismo é apontado por Rodrigo Patto como uma das características da cultura política brasileira que se fundiu à cultura política comunista internacional, elaborando uma peculiaridade nossa. Contudo, é importante observar que mesmo no movimento internacional, essa tendência já poderia ser observada, sobretudo em função do “culto ao líder”, que consistia num dos paradoxos da cultura política comunista. O historiador afirma que

*Outro ponto paradoxal na cultura comunista, ainda envolvendo a força do modelo soviético, foi o estabelecimento de culto à URSS, à figura dos líderes e ao partido [...]. Tal culto, que levou à sacralização de líderes e instituições, produziu sua própria liturgia, assim como textos dogmáticos (o marxismo-leninismo). Contradizendo suas convicções materialistas, os comunistas deram origem a um tipo de religião política que atraía “devotos” e apelava à fé dos seus aderentes, operando de maneira semelhante à tão criticada religiosidade convencional. (MOTTA, 2013: 23)*

Como parte dessa questão e do conjunto de elementos que buscavam conferir uma identificação ao grupo, como a elaboração de um vocabulário próprio, o culto aos mitos, as datas comemorativas e os símbolos, havia o costume de dar o nome de grandes líderes para os filhos recém-nascidos. È o caso de *Rasga coração*. Luca é o apelido de Luís Carlos, em homenagem ao líder comunista brasileiro, Luís Carlos Prestes. Ainda segundo Rodrigo Patto, “O PCB tornou-se força política relevante com base no mito prestista...” (MOTTA, 2013: 31) Assim, a referência a esse líder específico na peça denotava tanto a importância de Prestes para o partido como a ligação de Vianinha com o projeto político do PCB. Acrescentemos ainda que a referência a alguém considerado um grande líder, uma espécie de mito dos comunistas no Brasil não se dava

---

momento seguinte). O segundo período representa o presente, marcado pelo regime militar e os dilemas e contradições que marcam as personagens principais. Além de Manguari, Nena e Castro Cott, ainda formam parte dele Luca, Milena e Camargo Moço (sobrinho de Camargo velho). É importante destacar que a representação de passado e presente não se dá de maneira linear, mas sim através de idas e vindas e uma estrutura cênica e dramática bastante sofisticada, que, infelizmente, não será possível discutir neste texto.

<sup>9</sup> Mais adiante veremos que na própria peça essa relação é feita, numa fala de Manguari Pistolão. Cf. nota de rodapé 11.

apenas no nome do filho de Manguari e Nena, mas também no cenário, já que na parede havia um quadro com a foto de Prestes.<sup>10</sup>

No entanto, o personalismo se apresenta de maneira complexa em ambas as peças. Nos dois prefácios, os dramaturgos recusam o culto a líderes e mártires e valorizam os militantes anônimos, aqueles que constroem a revolução em seu dia a dia. Oduvaldo Vianna Filho diz: “Em primeiro lugar, *Rasga coração* é uma homenagem ao lutador anônimo político, aos campeões das lutas populares...” (VIANNA FILHO, 1980: 13). João das Neves afirma que a realidade de *O último carro* é a de um mundo

*que não produz mais herói porque o heroísmo está encravado na luta cotidiana pela sobrevivência de toda a população de uma cidade, de um país, de um mundo. O nosso mundo, do nosso terceiro mundo. Que só poderá deixar de sê-lo quando tomar em suas mãos o seu destino transformando a sua tragédia diária na anti-tragédia de sua redenção. (NEVES, 1976: 5)*

Acontece que essa recusa do personalismo se apresenta nas peças de maneira contraditória. Como já vimos, em *Rasga coração*, apesar de Manguari Pistolão se posicionar como esse lutador cotidiano em uma discussão com Luca<sup>11</sup>, Luis Carlos Prestes é retomado como mito e líder e Camargo Velho é um grande idólatra de Stalin. E em *O último carro*, os operários são apresentados como heróis, na medida em que são responsáveis pela elaboração do plano que resulta no salvamento de parte dos passageiros do trem. Além disso, após o acidente, três mulheres adentram o palco para lamentar seus mortos, reforçando que estes eram homens comuns: pais, filhos, esposos. As últimas falas são feitas pelo coro dessas mulheres, que vão nomear cinco homens, três dos quais eram operários que viajavam no trem. O primeiro deles a ser nomeado, isoladamente e com certo destaque, é Deolindo, o operário que se sacrificou para

<sup>10</sup> *Rasga coração* foi montada, profissionalmente, somente duas vezes, em 1979 e em 2007. Na segunda montagem, o retrato de Prestes foi substituído pelo de Tiradentes, acarretando questões sobre as quais não poderemos discorrer nesse texto.

<sup>11</sup> Cf. VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Rasga coração**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1980, cena 9, pp. 73-76. Acreditamos ser interessante reproduzir a fala em que Manguari se posiciona contundentemente sobre isso: “Revolução sou eu! Revolução pra mim já foi uma coisa pirotécnica, agora é todo dia, lá no mundo, ardendo, usando as palavras, os gestos, os costumes, a esperança desse mundo, você não é revolucionário, menino, sou eu, você, no meu tempo, chamava-se Lorde Bundinha que nunca negou que era um fugitivo, você é um covardzinho que quer fazer medo de viver, um espetáculo de coragem!” (p. 75) Aqui também observamos como Lorde Bundinha pode ser visto como uma referência à cultura política da contracultura.



que Beto pudesse salvar a namorada grávida<sup>12</sup>. Nesse sentido, Deolindo é um herói individualizado desse cotidiano, um herói e mártir “anônimo”, mas que tem nome. Note-se ainda, que justamente ele é quem representa o ponto do vista do PCB; assim, o herói individualizado de *O último carro* é, justamente, o operário que personifica o partido.

Outro importante elemento da cultura política comunista é o internacionalismo que constituiu, não só no Brasil, mais uma situação paradoxal com a qual os comunistas tiveram que lidar seja pela relação com a União Soviética, tida como a “pátria do socialismo”, seja pelo culto a essa pátria e a seus líderes, já descrito anteriormente. Porém, nos interessa um olhar atento, especialmente, no que tange ao anti-imperialismo, pois é nessa chave que se deu a defesa do nacional que pautou o projeto político e cultural do PCB e dos artistas a ele vinculados. Entrelaçado ao antiamericanismo, sobretudo nos países periféricos durante o contexto da Guerra Fria, esse nacionalismo não buscava opor uma nação à outra, mas sim

*enfatizar os interesses nacionais contra o imperialismo, o que também mobilizava a solidariedade para com outros povos em situação semelhante à do Brasil, da América Latina, à da Ásia e da África. Em suma, as demandas nacionalistas, tal como as viam os comunistas, serviam de ponto de apoio para fortalecer a causa revolucionária e lutar contra o inimigo principal, o imperialismo, e não eram consideradas contraditórias em relação aos princípios internacionalistas.(MOTTA, 2013: 24)*

---

<sup>12</sup> Para a cena, cf. NEVES, João das. **O último carro**. Anti-tragédia brasileira. Rio de Janeiro: Grupo Opinião, 1976, ato II, pp. 65-66.

*O último carro e Rasga coração* – e também os dramaturgos João das Neves e Oduvaldo Vianna Filho – fazem parte desse projeto político e cultural iniciado antes do golpe militar, em meados dos anos 1950, e que buscou se nacionalizar, além de apontar a necessidade de um fazer artístico que pensasse as questões nacionais e falasse sobre o povo brasileiro para o povo brasileiro. Como apontou Celso Frederico, “No pré-1964, o nacional, correlato da luta anti-imperialista, reivindicava a afirmação de uma arte não alienada que refletisse a realidade brasileira que se queria conhecer para transformar.” (FREDERICO, 2007a: 339). A dimensão do nacional não perdeu a importância, mesmo que, com o passar do tempo, outras demandas tenham surgido, como a contraposição ao governo autoritário.

Para a cultura política comunista, a família deveria ser um espaço importantíssimo para a transmissão dos valores e de primeira formação de militância. É o caso de Manguari e Luca. Os diálogos travados entre pai e filho dão conta não somente do enfrentamento entre uma visão de mundo plenamente constituída e outra ainda em formação, mas também da tentativa de Manguari em conscientizar o filho de acordo com sua ideologia – a comunista. Ele vê na crise do colégio uma oportunidade para que o filho finalmente se politize e se vê confuso e indignado todas as vezes em que Luca se coloca de maneira contrária ou indiferente ao que ele pensa e diz. Na coleção de derrotas que Manguari aponta em seus cerca de quarenta anos de militância política, indiretamente podemos acrescentar mais essa: a falha em formar um filho comunista. Essa passagem também nos remete à dificuldade que o PCB enfrentava diante das novas tendências que surgiam.

Rodrigo Patto também coloca a importância que artistas e intelectuais desempenharam na difusão dos valores comunistas, na medida em que “ajudava[m] a produzir imagens, discursos, idéias e a disseminá-las entre a população, inclusive graças ao seu prestígio social.” (MOTTA, 2013: 29). Tal observação vai direto ao encontro do que já foi apontado nesse texto no tocante ao papel que a cultura desempenhou em relação ao PCB no contexto de resistência ao regime militar. Embora tal questão não apareça diretamente representada nas peças aqui analisadas, ao pensarmos no papel que as próprias peças – e seus dramaturgos – tiveram para a oposição, podemos observar que elas estão em diálogo com mais esse ponto constituinte da cultura política comunista. A nota que o jornal clandestino ligado ao PCB, *Voz Operária*, publicou quando da morte de Vianinha deixa bastante claro o lugar que ele ocupava na intelectualidade pecebista:

“[Vianinha] deixa para os intelectuais comunistas um exemplo de combatividade e de dedicação ao partido.” (MORAES, 2000: 369)

O último ponto a ser discutido nesse texto é a moralidade comunista, que está no cerne do projeto político desse grupo (MOTTA, 1997: 74) e precisa ser entendida em duas vertentes: 1) a nova moral que deveria ser construída como parte fundante da nova sociedade, socialista e formada por homens novos, e 2) a moral que se referia aos “valores ensinados aos militantes dos aparatos clandestinos.” (MOTTA, 2013: 26). No que se refere à primeira vertente, trata-se, basicamente, das questões relacionadas à sexualidade e à família e se pautava na ideia de que a moral era também uma questão de classe. Sendo assim, “os operários, cuja missão histórica era liderar a constituição de um mundo novo, trariam uma moralidade nova também, necessariamente superior à da burguesia [que seria, por sua vez] hipócrita e dúbia.” (MOTTA, 1997: 74). Em relação à segunda, havia a preocupação de orientar os militantes, por exemplo, sobre como deveriam se comportar diante de policiais caso “caíssem” ou a necessidade de construir no militante a consciência de que era necessária a total entrega à revolução e às causas do partido.

As duas vertentes estão presentes em *Rasga coração*. O grande baluarte da segunda vertente é Camargo Velho, que, em oposição ao personagem de Lorde Bundinha, é responsável por lembrar Manguari de suas responsabilidades para com o partido, a revolução e o povo. Em dado momento ele diz: “Você gosta de uma musicata, é justo, patureba, é justo quem não gosta? Mas é justo se divertir enquanto milhões morrem de fome, sem nenhuma chance sem ao menos saber que morrem de fome?” (VIANNA FILHO, 1980: 29)<sup>13</sup> Assim, durante sua juventude, Manguari se dividia não só entre a política e seu pai como também entre a política e a diversão, representadas pelos seus dois amigos. Além disso, a sétima cena da peça se inicia com a representação de um momento do passado em que Manguari Pistolão foi preso e torturado e reagiu conforme as orientações do “manual” comunista. Ainda segundo Rodrigo Patto, as orientações eram as seguintes: “A atitude diante dos policiais deveria ser de audácia e desafio,

---

<sup>13</sup> Para o diálogo completo, cf. VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Rasga coração**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1980, cena 2, pp. 27-29.

para caracterizar a superioridade moral do revolucionário diante dos ‘esbirros’ dos policiais, e capacita-los a suportar os sofrimentos sem fraquejar ou trair.” (MOTTA, 2013: 26).<sup>14</sup>

A questão da sexualidade e das relações familiares têm papel importante na estrutura do conflito central da peça, na medida em que faz parte das questões que mediam a relação entre pai e filho, e, assim como as demais, se apresentam de maneira complexa. Durante a peça, fica claro que Nena e Manguari exercem os papéis reservados ao homem e à mulher numa família tradicional burguesa. Assim, apesar do ideário comunista em relação à mulher ser “bastante avançado se levarmos em conta o contexto histórico” (MOTTA, 1997: 78), Nena é dona de casa enquanto Manguari trabalha fora, ela é responsável pelas compras da casa enquanto ele é responsável pelas questões econômicas, ela tenta mediar o conflito entre pai e filho mas não está autorizada a interferir na decisão do marido de expulsar o filho de casa, ainda que não concorde com tal atitude.

Além disso, há outro acontecimento importante para o entendimento da relação entre Manguari e Nena e também da dedicação dele para com a causa revolucionária: no passado, Nena foi persuadida pelo marido a abortar por várias vezes e adiar seu desejo de ser mãe, já que ele não se sentia preparado para ser pai em função de seus compromissos políticos. Isso evidencia não somente a hierarquia existente entre o casal, como a falta de autonomia de Nena em relação a seu corpo e sua vida, bem como demonstra que Manguari agia segundo as orientações partidárias, que exigiam devoção total de seus militantes, “à custa de sacrifícios pessoais e familiares” (MOTTA, 2013: 26). O dilema de Manguari não acomete Camargo Velho, que militante comunista convicto, não teve filhos para que evitar grandes preocupações pessoais<sup>15</sup>.

Em alguns momentos da peça em que as questões sexuais surgem, o conflito parece se dar por razões que se localizam no limiar entre motivos políticos e geracionais. Tanto Manguari quanto seu pai, 666, vivenciam situações de traição mais ou menos concretas e são flagrados pelos filhos; tanto Luca e Milena quanto Manguari e Nena têm relações sexuais antes do casamento. A forma como lidam com isso parece estar relacionada com a idade, já que apesar de desesperar-se ao flagrar o pai traindo a mãe, Manguari não se furta em espiar pela janela uma vizinha se despindo. Contudo, ao encontrar Nena apavorada porque Luca está trancado no quarto

---

<sup>14</sup> Cf. VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Rasga coração**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1980, cena 7, pp. 62-63.

<sup>15</sup> Por isso mesmo, o personagem Camargo Moço é seu sobrinho, não filho.



com Milena, Manguari a lembra de que, quando jovens, fizeram o mesmo e age de maneira levemente distinta de 666, que na ocasião o expulsou de casa. A distinção está no fato de que, embora as questões políticas também permeiem essa expulsão, o estopim para tal ação é o fato de o filho ter sido pego tendo relações com a namorada. Manguari não expulsa Luca por esse motivo, quando o faz, é por uma questão que especialmente política, de conflito de visões de mundo, ainda que a diferença de tratamento das questões sexuais, teoricamente, esteja contida no conjunto de divergências que os tocam.<sup>16</sup>

Em *O último carro* também estão presentes as duas vertentes de certa forma. As questões sexuais e de relações conjugais estão inseridas na construção do ambiente representado, como suporte aos conflitos dessa gama de marginalizados que são sacrificados diariamente no cotidiano do sistema. A situação de opressão conjugal a que está submetida Zefa pode ser entendida como algo corriqueiro numa relação tradicional, em que a mulher deve obediência ao homem. Contudo, tal situação se agrava quando ela e o companheiro têm de lidar com o guarda, chamado pelo próprio Zé. Se até então o alcoolismo e os maus tratos que ele destinava à companheira se configuravam como situações comuns, quando o representante do poder entra em cena, a hierarquia de gênero será submetida à hierarquia social, que permitirá ao guarda roubar o casal sem que nada lhe aconteça, sem que ninguém por eles intervenha.<sup>17</sup>

O outro casal representado na peça é Beto e Mariinha, que está angustiada por ter engravidado antes do casamento. Esta preocupação já nos aponta que os valores morais que regem a vida deles e de suas famílias são os valores tradicionais conservadores, agravados pelas condições de pobreza em que vivem, já que o maior impedimento para a união dos dois é de ordem material; ela desempregada e ele ganhando pouco, não conseguem construir a própria casa. Assim como Zé e Zefa, os papéis exercidos por Beto e Mariinha em seu relacionamento são tradicionais; apesar das dificuldades, Beto não aceita que Mariinha contribua para as despesas da construção da casa. Ainda que ele diga que ela deve usar o dinheiro que talvez receba para o enxoval do bebê, é importante observar que se insinua aqui uma ligação da mulher com as questões maternas e do homem com as questões de provisão doméstica.

---

<sup>16</sup> Cf. VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Rasga coração**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1980, cena 2, pp. 29-31; cena 3, pp. 35-37.

<sup>17</sup> Cf. NEVES, João das. **O último carro**. Anti-tragédia brasileira. Rio de Janeiro: Grupo Opinião, 1976, ato I, cena I, pp. 11-20.

Contudo, a grande questão moral que se coloca nessa peça é a atuação heroica dos operários. Como já apontamos anteriormente, o papel de verdadeiros salvadores dos passageiros do trem está reservado a eles, que o cumprem cada um a sua maneira, mas todos pautados pelo heroísmo cotidiano a que se refere João das Neves no prefácio da peça. Também já foi dito que Deolindo é o grande herói do dia-a-dia de *O último carro*. Sacrificando-se em favor de Beto, Mariinha e, principalmente, do filho que ela espera, sua atitude está dotada do imperativo moral do salvamento do outro, sendo seu martírio potencializado na medida em que o bebê pode ser lido como uma metáfora do futuro. Deolindo morre para que o novo possa nascer. Sendo ele o operário porta-voz do projeto político pecebista, ainda esta de acordo com a exigência do sacrifício individual em nome do bem coletivo, como já foi dito.

Assim, temos nos operários a expressão da moral que deveria pautar a nova sociedade a ser construída após a revolução. Apesar de em *O último carro* todos os personagens pertencerem a grupos marginalizados da sociedade, é importante observar que essa nova moral está presente somente nos operários, uma vez que, apesar de pobres, os demais personagens – que constituem o *lumpem* – ainda vivem sob a moral da classe social dominante e a reproduzem durante a peça. Apesar da busca pela desmistificação do herói e da teleologia revolucionária, Deolindo ainda guarda um resquício de heroísmo, ainda que ele seja exercido no cotidiano de uma vida opressora.

Os apontamentos feitos neste texto nos permitem observar como a cultura política comunista foi importante para a agenda cultural dos dramaturgos de inspiração marxista, cujas obras foram essenciais não somente no período em que foram produzidas – por se constituírem em mais um espaço de debate político e estético –, mas também atualmente, na medida em que nos proporcionam inúmeros questionamentos acerca da atuação dos artistas e intelectuais engajados no contexto de resistência ao regime militar brasileiro. Como vimos, *O último carro* e *Rasga coração* têm em sua estrutura muitas referências da agenda política do PCB e, assim como o partido, estão marcadas por contradições, dilemas e complexidades que acompanharam a atuação das esquerdas ao longo dos mais de vinte anos de regime autoritário.

### Referências bibliográficas

- CARDENUTO, Reinaldo. “Dramaturgia de avaliação: o teatro político dos anos 1970”. **Estudos Avançados**, 26 (76), 2012, pp. 311-332.
- FARIA, João Roberto (dir.). **História do teatro brasileiro**, volume II: o modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.
- FEIJÓ, Martin Cezar. “O comunista e o hippie. *Rasga coração* de Vianinha em uma perspectiva histórico-cultural (1968-1974)”. In: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). **Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- FREDERICO, Celso. “A política cultural dos comunistas”. In: MORAES, João Quartim. **História do marxismo no Brasil**. Volume 3. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007a.
- \_\_\_\_\_. “Presença de Lukács na política cultural do PCB e na universidade.” In: MORAES, João Quartim. **História do marxismo no Brasil**. Volume 2. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007b.
- HERMETO, Miriam. **"Olha a Gota que falta"**. Um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975 - 1980). Tese de Doutorado, UFMG, Belo Horizonte: 2010.
- KONDER, Leandro. **Os marxistas e a arte**. Breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista. 2ª edição. São Paulo: Expressão Popular, 2013.
- MORAES, Dênis de. **Vianinha: cúmplice da paixão**. Uma biografia de Oduvaldo Vianna Filho. Edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. “A cultura política comunista. Alguns apontamentos”. IN: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). **Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- \_\_\_\_\_. O PCB e a moral comunista. **Lócus Revista de História**, v. 3, nº1, pp. 69-83, 1997.
- NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar**. Tese de Livre Docência em História do Brasil Independente, Universidade de São Paulo, 2011.

NEVES, João das. **O último carro**. Anti-tragédia brasileira. Rio de Janeiro: Grupo Opinião, 1976.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Rasga coração**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1980.