

## CRONOTOPO COMO CATEGORIA POLÍTICA E IDEOLÓGICA NA PEÇA TEATRAL “RASGA CORAÇÃO”, DE ODUVALDO VIANNA FILHO

Luiz Paixão Lima Borges<sup>1</sup>

### RESUMO

Compreendendo o cronotopo, conceito criado por Mikhail Bakhtin, como configuração de uma ação da realidade objetiva sobre o homem, e que esse processo não acontece no vácuo temporal e espacial: entendemos o cronotopo como a materialização dialética dessa realidade manifesta em suas múltiplas determinações. Arguto observador da realidade e dotado de uma percepção privilegiada, de uma apurada consciência marxista, Oduvaldo Vianna Filho, em sua obra máxima, **Rasga coração**, traça um painel histórico do país, utilizando da técnica do *flashback*, estabelecendo as necessárias aproximações e afastamentos para promover um entendimento estético e dramático da militância comunista no Brasil. Ancorado nas formulações bakhtinianas do cronotopo, este artigo pretende uma análise dramática da obra em questão.

**Palavras-chave:** Cronotopo. Bakhtin. Vianninha. Dramaturgia Brasileira.

### 1. Introdução

O teatro de Oduvaldo Vianna Filho – Vianninha – se caracteriza por uma profunda tentativa de compreender e apresentar, no âmbito da literatura dramática, o homem brasileiro em confronto com suas necessidades e suas possibilidades. Uma dramaturgia carregada de significados sociais e forjada na procura de uma linguagem que pretende se aproximar à do homem comum, bastante distante de nossa realidade teatral, profundamente influenciada que era pelo teatro europeu. Somente no final dos anos cinquenta do século passado o teatro brasileiro encontra as condições necessárias para criar e desenvolver uma dramaturgia empenhada numa discussão que tenha como objeto o debate franco sobre as questões mais pungentes de nossa sociedade.

Vianninha foi um autor que se debruçou sobre as contradições de nossa sociedade, e a elas respondeu com uma obra consciente e comprometida na luta pela transformação social. Acompanhou o movimento histórico e político do país, participando destacadamente dos

---

<sup>1</sup> Doutorando em Estudos Literários na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais – FALE / UFMG. [luizpaixaoteatro@gmail.com](mailto:luizpaixaoteatro@gmail.com)

principais movimentos culturais nos anos 50 e 60, adequando sua obra, seja em termos formais ou conteudísticos, à reflexão crítica de cada momento.

Na peça **Rasga coração**, o autor consegue a síntese de sua pesquisa estética e dramaturgica. No âmbito de sua configuração política, entendemos que a síntese também é atingida, não só em sua abordagem histórica, já que abrange um grande período da luta dos comunistas brasileiros contra as forças das ditaduras, mas também por aquilo que seu personagem principal, Manguari Pistolão, representa em sua galeria de heróis populares. A peça traça um painel histórico que percorre aproximadamente 40 anos da história política do Brasil e estabelece, como referência, dois momentos distintos: o primeiro período do governo Vargas, desde a Revolução de 30, passando pelo Estado Novo, até chegar ao processo de redemocratização em 45; e os primeiros anos da década de 1970, quando a ditadura militar atinge o seu mais alto grau de ação repressiva na luta contra a “subversão” e o “comunismo internacional”.

Para operar essa investigação histórica, Vianninha lançou mão do instrumento do *flashback* em sua estrutura dramática, o que permitiu ao dramaturgo percorrer um período histórico bastante considerável para situar seus personagens em dois momentos tão distintos e, a partir daí, revelar a formação política do homem brasileiro.

No tempo presente da narrativa, o ano de 1972, o drama do personagem central, Manguari Pistolão, se estabelece sob os parâmetros do realismo psicológico obedecendo a uma linearidade de ações: os conflitos se alimentam de conflitos, gerando novos conflitos. O personagem é levado a um processo de imersão em suas memórias e, provocado por suas lembranças, vivencia um significativo processo de ajuste de contas consigo mesmo. O aprofundamento dos seus conflitos o obriga a uma revisão de sua própria história de luta: o que serve como estopim para detonar uma revisão histórica do país, contrapondo passado e presente num jogo de mútua determinação. Os mecanismos de investigação psicológica orientam a ação principal da peça e organizam os acontecimentos dramáticos como frutos da mente conflituosa do personagem central.

No tempo passado (1930-1945), rememorado pelas lembranças de Manguari, o realismo dialético, que encontra amparo na forma épica, nos apresenta os acontecimentos em forma de *flashes* e estabelecem suas contradições com o presente. Não há mais respeito à linearidade dos fatos. A ação respeita as necessidades de revelação das relações sociais

predominantes nos diversos momentos históricos que a peça propõe discutir. Verificamos, com isso, a utilização do “efeito de distanciamento”<sup>2</sup>.

Ao confrontar seu personagem com a realidade social, Vianna demonstra que sua vinculação com as forças materiais condiciona dialeticamente seu desenvolvimento humano. O autor aplica, assim, na prática dramaturgica, a teoria marxista que ensina: “O modo de produção da vida material condiciona o processo da vida social, política e intelectual de maneira geral. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser, mas, ao contrário, seu ser social determina sua consciência” (MARX; ENGELS, 1979, p. 13).

As formas dramaturgicas evidenciam tais condições, numa relação metonímica, visando a desvendar as contradições sociais e, com isso, revelar o caráter do personagem em seu processo de formação e maturidade política. O aprimoramento de sua consciência se realiza no momento em que se confronta com a realidade e, dela, retira matéria para a construção e afirmação de seus compromissos com a transformação social, política e econômica do país, visando à construção de uma etapa superior do desenvolvimento humano.

Os movimentos de presentificação da história e historicização do presente observados em **Rasga coração**, através da unidade dialética das formas, pretendem consolidar uma compreensão crítica da realidade significativamente mais acurada. Vianna estabelece uma conexão dialética do presente com o passado em que ambos se deslocam num movimento dinâmico e de mútua completude: o presente busca no passado seu correlato histórico e dialético, enquanto o passado se projeta no presente e, neste, se materializa.

Tais movimentos são implementados por técnicas dramaturgicas contrárias, mas não se negam em sua estrutura, antes se completam em seus propósitos: o realismo psicológico propõe uma “aproximação” com o universo interior do personagem, através da presentificação da ação, enquanto o épico se pauta pela técnica do “distanciamento” que implica, ou possibilita, uma postura crítica em relação às ações do personagem, utilizando-se, para tal, da historicização da ação. O recurso dramaturgico do *flashback*, além de configurar o caráter histórico da peça, revela o processo de transformação dialética da realidade e do próprio homem diante de acontecimentos sociais aos quais está submetido.

---

<sup>2</sup> “Distanciar um fato ou caráter é, antes de tudo, simplesmente tirar desse fato ou desse caráter tudo o que ele tem de natural, conhecido, evidente, e fazer nascer em seu lugar espanto e curiosidade. [...] Distanciar é pois, historicizar, é representar os fatos e os personagens como fatos e personagens históricos, isto é, efêmeros”. BRECHT, O teatro experimental. In: **Teatro dialético**, p. 137-138.

## 2. Um mergulho no tempo/espaço

Bakhtin conceitua o cronotopo “como uma categoria conteudístico-formal [que representa] a expressão de indissolubilidade de espaço e de tempo” (BAKHTIN, 2010b, p. 211). Sua descoberta e definição da relação tempo/espaço como categoria artístico-literária possibilitaram uma nova compreensão do personagem teatral e da ação dramática que podem ser entendidos em sua completude ficcional.

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. O cronotopo como categoria conteudístico-formal determina (em medida significativa) também a imagem do indivíduo na literatura; essa imagem sempre é fundamentalmente cronotópica. (BAKHTIN, 2010b, p. 211-212).

Compreendemos o cronotopo como configuração de uma ação da realidade sobre o homem, posto que a realidade está manifesta num tempo e num espaço. O seu processo dialético de contato com o homem e suas múltiplas determinações não acontece no vácuo temporal e espacial que impede a sua materialização: “o cronotopo determina a unidade artística de uma obra literária no que ela diz respeito à realidade efetiva” (BAKHTIN, 2010b, p. 349). Sua configuração artística vincula-se a uma configuração da própria realidade na obra. Bakhtin compreendeu essa mecânica e conferiu a ela, de uma forma absolutamente inovadora, o caráter de categoria literária. Em toda imagem artística estão inseridos o tempo e o espaço como marcas que a história deixa cravadas na obra, independente da consciência do seu criador. O cronotopo é uma imagem artística historicamente configurada; a imagem é, em si mesma, um cronotopo.

A ação dramática, enquanto manifestação e desenvolvimento de conflitos, revela cronotopos que atuam no comportamento daqueles personagens que se batem, modulando o estado emocional do confronto e agindo diretamente nas relações apresentadas. A complexidade dos conflitos, resultantes de relações sociais específicas, configuram imagens cronotópicas. O tempo e o espaço manipulados dramaturgicamente, ou seja, “a assimilação do cronotopo real e histórico” (BAKHTIN, 2010b, p. 212) na dramaturgia, promovem relações que interferem não só na peça enquanto texto literário, mas também em sua formatação cênica, expressando-se através de signos específicos. As experiências mais radicais na dramaturgia – como, por exemplo, a utilização da técnica do *flashback* ou simultaneidade de ações que

revelam e confrontam vários tempos e vários espaços – nos possibilitam melhor compreender a efetividade do valor cronotópico.

A arte e a literatura estão impregnadas por *valores cronotópicos* de diversos graus e dimensões. Cada momento, cada elemento destacado de uma obra de arte são estes valores. [...] toda imagem de arte literária é cronotópica. A linguagem é essencialmente cronotópica, como tesouro de imagens. É cronotópica a forma interna da palavra, ou seja, o signo mediador que ajuda a transportar os significados originais e espaciais para as relações temporais (no sentido mais amplo). (BAKHTIN, 2010b, p. 349 e 356, grifo do autor)

Bakhtin sugere um rompimento com a aparente dicotomia existente entre forma e conteúdo, já que classifica o cronotopo como “categoria conteudístico-formal”. Portanto, a forma deve ser considerada como expressão do conteúdo, sem a qual este não se manifesta, embora a determine<sup>3</sup>. Sendo o cronotopo a “ideologia modeladora da forma específica para compreensão da natureza dos eventos e ações” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 384), e aqui consideramos a forma não em seu sentido absoluto, mas já dialeticamente contaminada pelo conteúdo, entendemos que o dramaturgo, ao optar por essa e não outra forma, tenha em mente sua eficácia enquanto mediadora entre a ideologia da obra e o seu receptor, uma vez que a ideologia do cronotopo é que “modela a forma”. Assim, concluímos que o cronotopo é dotado da capacidade de moldar a imagem do indivíduo, pois se configura como um mecanismo de cognição: o cronotopo, na condição de categoria literária, sendo ele constituído pela determinação histórica e social, é responsável pela formação da consciência do homem artisticamente configurado<sup>4</sup>.

A concretude da relação espaciotemporal se manifesta em cada acontecimento que envolve o personagem na trajetória de formação e desenvolvimento de sua consciência histórico-política. Tais acontecimentos, seja na esfera pessoal ou social, atuam diretamente sobre o personagem, independentemente de sua vontade. As contradições de sua época serão

<sup>3</sup> “Embora se oponha à empiria através do momento da forma – e a mediação da forma e do conteúdo não deve conceber-se sem a sua distinção – importa, porém, em certa medida e geralmente, buscar a mediação no facto de a forma estética ser conteúdo sedimentado” (ADORNO, 197?, p. 15).

<sup>4</sup> Consideramos aqui “consciência” em termos marxistas, que deve ser compreendida como “[...] ato pelo qual [o homem] toma consciência do seu ser, como propriedade da matéria altamente organizada, como imagem subjetiva do mundo objetivo, como elemento ideal oposto ao material, mas em unidade com este último. No sentido mais restrito, a forma superior de reflexo psíquico inerente ao homem socialmente desenvolvido e relacionada com a linguagem; o aspecto ideal da atividade laboral orientada para um determinado fim. Formou-se como resultado e com base na prática social e manifesta-se em duas formas: individual e social. *A consciência social não é senão o reflexo do ser social*. As formas de consciência social são a filosofia, a ciência, a arte, a moralidade, a religião, a política, o direito.” (grifo nosso). Cf. KRAPÍVINE, 1986, p. 278-279.

perceptíveis em suas próprias manifestações, pois já estão impregnadas em sua personalidade. Sua consciência é fruto dessas relações e a elas reagem, numa dialética em que o social e o pessoal mutuamente se determinam, num processo de transformação constante.

Nesse sentido, a cena dramática, em sua localização espaciotemporal, deve ser entendida como modeladora do comportamento do personagem. O cronotopo age diretamente no desenvolvimento da cena estimulando as ações dos diversos personagens nela inseridos que se movimentam nesse todo em que se configuram o tempo e o espaço. Essa mobilidade acentua, de acordo com a experiência vivida, sua percepção da realidade promovendo, a partir do conflito dramático de ação/reação, uma tomada de consciência que se aprofunda e se molda, contribuindo para o seu aprimoramento moral, psicológico, social e político.

No teatro, devemos considerar duas dimensões artísticas: a literária e a espetacular. Embora o presente trabalho pretenda uma análise de aspectos literários de uma peça de teatro, não podemos nem devemos descartar, ainda que virtualmente, a realização cênica do texto. O vislumbre da encenação nos permite uma percepção ainda mais apurada dos diversos cronotopos do texto. Na peça **Rasga coração**, a configuração cronotópica nos revela os processos de formação, desenvolvimento e aprimoramento do caráter do seu personagem central, a partir de suas experiências políticas e sociais e de suas relações pessoais, particularmente com o amigo Lorde Bundinha. Manguari Pistolão sofre essa influência determinante em sua formação política, ideológica e, sobretudo, moral<sup>5</sup>. Mais que simples abstração<sup>6</sup>, o binômio tempo/espaço possui a qualidade de afetar social, política e psicologicamente o indivíduo, contribuindo para sua transformação, uma vez que entendemos o cronotopo em sua inter-relação com as condições sociais que o geraram.

Ao situar a ação da peça em dois momentos distintos e altamente relevantes da história política brasileira, o autor manifesta a clara consciência na percepção das influências exercidas por esses momentos sobre os personagens (com especial destaque ao personagem principal),

---

<sup>5</sup> Entendemos aqui, também no sentido marxista, *moral* como o conjunto de valores que orienta o comportamento do personagem, regido pelas relações sociais, pois, “toda a moralidade é *determinada social e historicamente* (...) O conteúdo objetivo da moral traduz o carácter das *relações sociais*, concretamente das relações de propriedade dos meios de produção, da interação entre diferentes grupos sociais e classes, das formas de distribuição e troca, etc.” (TITARENKO, 1982, p. 8, grifado no original).

<sup>6</sup> Mesmo depois da formulação bakhtiniana do conceito de cronotopo, críticos insistem em considerar o tempo e o espaço como categorias abstratas sem se aprofundar na materialidade de suas configurações e sem considerar sua relação dialética no confronto entre o personagem e a realidade objetiva. Entendem o tempo e o espaço apenas como localização geográfica e histórico-temporal indicada no texto e configurada na encenação. “O espaço e o tempo são categorias abstratas, difíceis de captar à leitura do texto, e que no entanto afetam radicalmente a encenação” (RYNGAERT, 1996, p. 75-99).

particularmente na relação com sua coloração ideológica e partidária. As condições políticas estão polarizadas entre comunismo e fascismo, no que se refere às cenas do passado, e entre ditadura e democracia, em relação ao tempo presente. O embate ideológico se manifesta de maneira não só politizada, como também profundamente marcado pelo confronto objetivo das forças ideológicas. Nesse campo de divergências e embates, devemos entender a ideologia como representação da “maneira como os homens exercem seus papéis na sociedade de classes, os valores, as ideias e as imagens que os amarram às suas funções sociais e assim evitam que conheçam verdadeiramente a sociedade como um todo” (EAGLETON, 2011, p. 36). O personagem dramático atua movido por seus impulsos psicológicos configurados historicamente e, também, por suas motivações políticas e ideológicas que o levam a questionar as relações sociais impostas pela ideologia dominante e a lutar para transformá-las.

Bakhtin sugere a compreensão de que a arte não existe fora de um contexto ideológico; todo seu movimento vai “de” ou “ao” encontro a ideologia dominante. Em sua concepção, tempo e espaço não são abstrações ou metáforas literárias, mas se determinam por um arranjo arquitetônico e geográfico (traduzido cenicamente no cenário) estando aí inseridos, de maneira indissolúvel, construindo linguagens próprias por onde se movem personagens que respondem psicológica, emocional e socialmente a essa arquitetura cênica criada. Daí surgem novas relações, pois, assim como o homem está no tempo e no espaço, ambos, em contrapartida dialética, também estão no homem. Em tal circunstância de inter-relação, é necessário destaque à existência de inúmeros cronotopos e de cronotopos menores que se localizam internamente em outros maiores.

[...] cada um destes [grandes] cronotopos pode incluir em si uma quantidade ilimitada de pequenos cronotopos: pois cada tema possui o seu próprio cronotopo [...] Nos limites de uma única obra e da criação de um único autor, observamos uma grande quantidade de cronotopos e as suas inter-relações complexas e específicas da obra e do autor, sendo que um deles é frequentemente englobador ou dominante. [...] Os cronotopos podem se incorporar um ao outro, coexistir, se entrelaçar, permutar, confrontar-se, se opor ou se encontrar nas relações mais complexas. (BAKHTIN, 2010b, p. 357)

Em **Rasga coração**, são observados dois cronotopos dominantes: o espaço/tempo “casa” (ambiente interno) e o seu opositor “rua” (ambiente externo) que estabelecem uma relação bastante significativa, pois determinam padrões de comportamentos, fornecendo elementos que acumulam os conflitos entre personagens. Nos diversos tempos históricos

abordados na peça, a relação de completude dialética entre os opositores é fundamental no processo de formação e aprimoramento dos personagens e dos acontecimentos dramáticos. Visando a uma melhor compreensão relativa aos valores dos ambientes interno e externo, visitamos DaMatta, que nos aponta aspectos sociológicos e antropológicos dos “domínios ou universos sociais” (1990, p. 74), o que contribui para um melhor entendimento da relação rua/casa na formação do caráter do personagem Manguari Pistolão:

[...] a categoria *rua* indica basicamente o mundo, com seus imprevistos, acidentes e paixões, ao passo que *casa* remete a universo controlado, onde as coisas estão nos seus devidos lugares. Por outro lado, a rua implica movimento, novidade, ação, ao passo que a casa subentende harmonia e calma: lugar de calor (como revela a palavra de origem latina *lar*, utilizada em português para casa) e afeto. E mais, na rua se trabalha, em casa descansa-se. Assim, os grupos sociais que ocupam a casa são radicalmente diversos daqueles da rua. [...] em casa, as relações são rígidas *naturalmente* pelas hierarquias dos sexos e das idades, com os homens e mais velhos tendo a precedência; ao passo que na rua é preciso muitas vezes algum esforço para se localizar e descobrir essas hierarquias, fundadas que estão em outros eixos. (DAMATTA, 1990, p. 73, grifos do autor)

O confronto do personagem com a realidade objetiva se manifesta numa relação cronotópica e irá forjar sua consciência, pois revela as relações sociais que condicionam seu comportamento e que estão localizadas no tempo e no espaço; em última instância, podemos entender o processo como o próprio movimento histórico e social.

[...] as contradições socioeconômicas – essas forças motrizes do desenvolvimento – englobam os contrastes elementares imediatamente visíveis [...] às suas manifestações mais profundas e sutis nas relações e ideias humanas. Essas contradições deslocam necessariamente o tempo visível para o futuro. Quanto mais profundamente elas revelam, mais essencial e ampla é a plenitude visível do tempo nas imagens do artista-romancista. (BAKHTIN, 2010a, p. 226)

No tempo passado, o ambiente externo é preponderante, pois Manguari foi expulso de casa, indo morar num quarto de pensão com o amigo Lorde Bundinha. Poucas vezes, ao longo da peça, esse espaço é mencionado enquanto cena. Já as cenas em que os personagens da memória aparecem sozinhos, das quais Manguari não participa objetivamente, acontecem quase que em sua totalidade em espaços não definidos, portanto, serão considerados sempre como espaços exteriores.

É no ambiente familiar, no interior da casa, que a ação presente se desenvolve. Existem somente duas cenas do presente que acontecem fora desse ambiente: a reunião na casa de

Milena e o interrogatório dos jovens na diretoria do Liceu. Como o conflito principal é entre pai e filho, a casa torna-se ambiente propício. O externo-presente, no caso o Liceu Castro Cott, é apenas citado, embora seja ele, enquanto dramatização do Estado repressor<sup>7</sup>, o detonador do conflito Manguari/Luca.

O percurso dramático de Manguari Pistolão ocorre, simultaneamente, nos dois períodos, revelando-nos seu processo de formação enquanto homem e revolucionário comunista. Sua vida pessoal e de ativista político se mistura e se mescla num todo em que a coerência é balizadora de seu comportamento moldando-o, a partir de suas contradições, naquilo que ele mesmo se qualifica: “homem comum”.

No tempo passado, é apresentado um Manguari no início do seu ativismo político, entusiasmado com a Revolução vitoriosa de 1930 e que acreditava nas transformações sociais, portanto, aliado do governo Vargas que prometia avanços reais para os trabalhadores, para depois, já vinculado ao Partido Comunista, enfrentar o golpe de estado de 37 e a repressão política que perseguem implacavelmente os comunistas.

No tempo presente, não há mais a euforia de uma vitória como nos anos 30: o golpe de 64 não oferecia motivos para ser comemorado por aqueles que acreditavam na transformação social, assim como o personagem da peça. Mais uma vez a luta contra uma ditadura, que a cada dia se torna mais violenta, é a palavra de ordem e se manifesta tanto no campo estritamente político quanto no confronto armado. Em 1972, a luta armada, através da guerrilha urbana e rural, se apresenta como alternativa política para derrubada do regime; torna-se uma realidade. O governo militar, que já vinha reagindo, encontra no recrudescimento da violência a principal forma de reprimir a oposição ao governo. Aquilo que já se tornara prática vigente desde 68, com a promulgação do AI-5, torna-se agora sua principal forma de luta: mortes, prisões, torturas, exílios.

A cidade do Rio de Janeiro é o cenário onde a peça acontece, tanto no tempo presente quanto no tempo passado. Dois momentos distintos da cidade fornecem a ambientação política e ideológica, física e emocional para contar a saga da luta dos comunistas pela transformação social do Brasil através da vida de um “lutador popular anônimo”.

---

<sup>7</sup> A escola em questão é dirigida por um remanescente da Ação Integralista Brasileira (AIB), o personagem Castro Cott. Em todos os seus aspectos é colocada como representação dramática, ou metaforização, do poder militar que assumiu o poder em 1964.

A escolha de um espaço urbano como a cidade do Rio de Janeiro para o desenvolvimento da ação dramática é resultante de uma reorientação temática do autor imediatamente após o golpe militar que, ao dirigir seu interesse para análise do comportamento da classe média brasileira, localiza suas ações nos bairros médios do Rio de Janeiro. Naquela cidade, estão reunidas todas as condições para movimentação dos grupos sociais que participam da trama dramática: militantes comunistas, integralistas, boêmios, *hippies* e grupos de esquerda radical. É uma cidade que, embora não seja o centro econômico do país, dita modas e modelos, aglutina pessoas e promove movimentos políticos.

No passado, a representação política ganha contornos especiais, pois trata-se da capital da República, espaço privilegiado onde são tomadas decisões e onde se efetiva a Revolução de 30, um momento histórico determinante e deflagrador da ação dramática. No presente, já sem o *status* de capital, a cidade do Rio de Janeiro não perde importância no cenário político nacional: no enfrentamento da ditadura militar, foi o palco de grandes manifestações e lutas pela retomada da democracia.

Ao optar por localizar a ação da peça em dois momentos de intensa efervescência política, Vianna coloca o personagem militante comunista diante de forças antagônicas poderosíssimas: Estado Novo e ditadura militar. Ambos os períodos representantes de regimes que contam com todo o aparato policial-militar à sua disposição, levando-o a embates, tanto no nível das ideias quanto no próprio nível físico, pois a reação nos dois momentos se utiliza do instrumento da tortura como mecanismo que visa a silenciar os opositores ao regime. Tais confrontos serão decisivos em sua vida de militante comunista.

A capacidade de *ver o tempo*, de *ler o tempo* no todo espacial do mundo e, por outro lado, de perceber o preenchimento do espaço não como um fundo imóvel e um dado acabado de uma vez por todas, mas como um todo em formação, como acontecimento; é a capacidade de ler os *indícios do curso do tempo* em tudo, começando pela natureza e terminando pelas regras e ideias humanas (até conceitos abstratos). (BAKHTIN, 2010a, p. 225)

### 3. Passado e presente: confronto de ideias e sentimentos

O *flashback* tem como objetivo principal ampliar as relações tempo/espaço na dramaturgia, permitindo que a memória do personagem seja presentificada e personificada em cena. Do confronto dialético, que possibilita a “presentificação do passado” e, em contrapartida, promove a “historicização do presente”, o *flashback* atua tecnicamente na resolução ou

aprofundamento dos conflitos dos personagens. Em termos de aplicação prática, ele pode se manifestar de duas formas distintas: surge como recurso epicizado, pois manipulado externamente pelo autor, como pode se manifestar através da memória do personagem, resgatando momentos de sua história que se refletirão em seu presente.

O processo de lembrança em *Manguari Pistolão*<sup>8</sup> se aprofunda à medida que seus conflitos no tempo presente ganham corpo. Conforme os conflitos se aprofundam, sua memória torna-se mais excitada, portanto, mais sujeita a deformações e imprecisões. Esse, um dos fatores para que a cronologia não seja absolutamente respeitada nas cenas do passado. A mobilidade temporal faz parte do efeito dramático almejado, embora a peça seja bastante zelosa em não deturpar os acontecimentos históricos.

A repetição das situações vivenciadas pelo personagem em seu presente por situações análogas do seu passado não é mecânica, pois respeita a um fluxo dramático de relação tempo/espaço altamente elaborado. A analogia entre as cenas nos permite observar as transformações do personagem, analisando sua postura frente a cada situação, permitindo, também, perceber o processo dialético da história. Os fatos dramatizados, sem perder a referência de acontecimento histórico, passam pelo filtro emocional de um personagem que viveu aquele tempo e tenta recuperá-lo com o objetivo de compreender o seu próprio presente. A construção de uma sofisticada carpintaria dramaturgica possibilita que aceitemos as variações temporais e espaciais e a reconstrução dos fatos históricos como resultantes da memória turbulenta do personagem central.

As ações do personagem, historicamente condicionadas, são modeladas pela cronotopia e se manifestam em sua corporalidade: o jovem Manguari em confronto dialético com o velho Manguari – ambos representados pelo mesmo ator. O tempo e o espaço atuam sobre essa corporalidade, criando imagens que revelam, nas diversas atitudes, relações sociais específicas. O comportamento dos “dois” Manguaris em cada instante de cada cena constrói imagens cronotópicas que, uma vez materializadas, produzem uma experiência sensível no espectador. No âmbito estritamente literário-dramaturgico, essas imagens se configuram através de signos linguísticos que o seu tempo e o seu espaço de enunciação, condicionados que são pela realidade objetiva, produziram as devidas experiências; assim como também serão

---

<sup>8</sup> Raros são os momentos em que o personagem Manguari busca arbitrariamente o seu passado. Podemos citar, a título de exemplo, quando da morte do seu amigo Lorde Bundinha: Nena, sua esposa, pede a ele “Não vai contar isso de novo, Custódio, por favor...”, mas ele já nem consegue mais se dominar e faz sua última imersão em direção à lembrança do amigo morto. (VIANNA FILHO, *Rasga coração*, p. 70).

produzidos pelas didascálias (rubricas) do autor, que poderão indicar tempo e espaço através da utilização da cenografia e de figurinos. No caso de **Rasga coração**, há uma definição realista do cenário do tempo presente – a casa de Manguari Pistolão; no passado, não há uma descrição da cenografia, possibilitando a utilização de diversos planos de ação, uma vez que as cenas acontecem em vários momentos históricos e em vários ambientes da cidade do Rio de Janeiro, todos eles apenas sugeridos pelo próprio texto.

#### 4. Conclusão

**Rasga coração** procura demonstrar como as relações sociais, situadas concretamente no tempo e espaço, podem atuar na formação política do homem através do seu acúmulo de experiências, no enfrentamento das forças sociais que determinam formas de luta; os encontros e desencontros de gerações que se enfrentam, o caráter cíclico da história e a superação de contradições que pareciam insuperáveis. Ao aproximar e contrapor os dois momentos históricos, Vianninha pretendeu mostrar o processo de configuração da realidade histórica e social no comportamento do seu personagem central, tudo apresentado através das ações desse personagem e na materialização, ou dramatização, cênica dos conflitos produzidos no enfrentamento de Manguari com a realidade mimetizada. A partir desse processo, forma-se sua personalidade política, ideológica e emocional.

A compreensão em torno da organização da “imagem cronotópica”, retirada da abstração conceitual em que às vezes é colocada, nos possibilita perceber e registrar como a relação tempo/espaço influencia, chegando mesmo a determinar comportamentos, uma vez que é concebida pelo seu criador como configuração dramaturgicamente da realidade. Como ficou demonstrado anteriormente, entendemos que a relação tempo e espaço, numa perspectiva bakhtiniana, atua como fatos sociais e históricos que se modelam dramaticamente e dialeticamente.

A interpretação dialética e materialista do tempo e do espaço tem tanto importância científica e teórica como também prática, pois toda a atividade social não é senão a ação recíproca entre os homens e os fenômenos e processos do mundo que possui características temporais e espaciais. Estas características determinam os meios, as formas, os ritmos e as direções da prática social e, portanto, é preciso considerá-las no trabalho, na vida política e social. O fator social determina em medida considerável os meios de luta de libertação. O meio geográfico desempenha um papel importante na distribuição e no desenvolvimento das forças produtivas. O espaço ocupado pelo país está bastante ligado ao fator tempo. Os fatores de espaço e tempo devem ser considerados na elaboração estratégia econômica, nas transformações sociais e culturais, na criação de um sistema seguro de defesa do país contra as agressões imperialista, etc. (DRAPIVINE, 1986, p. 102-104)

**ABSTRACT**

*Understanding the chronotope, a concept created by Mikhail Bakhtin, as a configuration of an action of objective reality on man, and that this process does not happen in the temporal and spatial vacuum: we understand the chronotope as the dialectical materialization of this manifested reality in its multiple determinations. A great observer of reality and endowed with a privileged perception, of an accurate marxist conscience, Oduvaldo Vianna Filho, in his final work, **Rasga coração**, traces a historical panel of the country, using the technique of flashback, establishing the necessary approximations and departures to promote an aesthetic and dramaturgic understanding of communist militancy in Brazil. Anchored in the bakhtinian chronotope formulations, this article aims at a dramaturgical analysis of the work in question.*

**Keywords:** Chronotope, Bakhtin, Vianninha, Brazilian dramaturgy.

**Referências**

- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 197?.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010a.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 6. ed. Tradução Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 2010b.
- BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**. Tradução Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- DAMATTA, Roberto. **Carnaval, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 5. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.
- EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Tradução Matheus Corrêa. São Paulo: Unesp, 2011.
- KRAPIVINE, V. **Que é o materialismo dialético**. Tradução G. Mélnikov. Moscou: Progresso, 1986.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Sobre literatura e arte**. Tradução Olinto Beckerman. São Paulo: Global, 1979.
- MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. **Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística**. Tradução. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 2008.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3. ed. Tradução J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- RYNGAERT, Jean Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 75-99.
- TITARENKO, A. I. et al. **Fundamentos da ética marxista-leninista**. Tradução Iú Melnikov. Moscovo: Progresso, 1982.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Rasga coração**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1980.