

## HISTÓRIA E DRAMATURGIA: PASSADO E PRESENTE EM *RASGA CORAÇÃO*, DE ODUVALDO VIANNA FILHO

*HISTORY AND DRAMATURGY: PAST AND PRESENT IN RASGA CORAÇÃO, BY  
ODUVALDO VIANNA FILHO*

Luiz Paixão Lima Borges<sup>1</sup>

**Resumo:** Apoiado no conceito de cronotopo, criado por Mikhail Bakhtin (1895-1975), e por uma análise dialética e materialista, o presente artigo propõe uma reflexão crítica sobre a relação passado/presente como configuração dramaturgical na peça *Rasga coração*, do dramaturgo brasileiro Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974). A dialética das formas, que tem como operador do presente o realismo psicológico, e do passado o realismo épico-dialético, nos apresenta uma hibridização em que formas aparentemente contrárias se harmonizam para recontar dramaticamente quarenta anos da História política brasileira. *Rasga coração* não é apenas uma das maiores obras dramaturgical brasileiras, mas o resgate da memória como processo de revisão do comportamento de um lutador anônimo, que dedicou sua vida à luta pela transformação social do país.

**Palavras-chave:** Vianninha. Memória e Esquecimento. Cronotopo. Dramaturgia brasileira. Ditadura militar.

**Abstract:** Supported by the concept of chronotope, created by Mikhail Bakhtin (1895-1975), and by a dialectical and materialist analysis, this article proposes a critical reflection on the past/present relationship as a dramaturgical configuration in the play *Rasga Coração*, by Brazilian playwright Oduvaldo Vianna Son (1936-1974). The dialectic of forms, whose operator of the present is psychological realism, and of the past, epic-dialectical realism, presents us with a hybridization in which apparently opposite forms harmonize to dramatically recount 40 years of Brazilian political history. *Rasga Coração* is not only one of the greatest dramaturgical works in Brazil, but the rescue of memory as a process of reviewing the behavior of an anonymous fighter, who dedicated his life to the struggle for the social transformation of the country.

**Keywords:** Vianninha. Memory and Forgetting. Chronotope. Brazilian dramaturgy. Military dictatorship.

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, que estava bastante distante de nossa realidade teatral. Em Vianninha, deparamo-nos com uma obra que tem no *nacional* e no *popular* dois de seus objetivos fundamentais: o *nacional* enquanto rigorosa reflexão sobre a realidade brasileira e suas

---

<sup>1</sup> Doutor em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Email: luizpaixaoteatro@gmail.com.

contradições sociais mais profundas; e o *popular* enquanto realização de um teatro que, além de se identificar com o homem brasileiro, o dramatize como protagonista de seus próprios conflitos; e, a partir dessa discussão, possa colocar em prática uma política de conscientização, através da arte e da cultura.

Arguto observador da realidade, dotado de uma percepção privilegiada e de uma apurada consciência marxista, Vianninha foi um autor que se debruçou sobre as contradições de nossa sociedade, e a elas respondeu com uma obra consciente e empenhada na luta pela transformação social. Acompanhou o movimento histórico e político do país, participando destacadamente dos 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 atinge a síntese de sua pesquisa estética e dramática, tanto no âmbito de sua configuração política, no que se refere à abordagem histórica, já que abrange um grande período da luta dos comunistas brasileiros contra as forças das ditaduras, mas sobretudo por aquilo que seu personagem principal, Manguari Pistolão, representa na galeria dos heróis populares. A peça traça um painel histórico que percorre aproximadamente 50 anos da história política do Brasil, e estabelece como referência dois momentos distintos: o primeiro governo Vargas, desde a Revolução de 30, passando pelo Estado Novo até atingir o processo de redemocratização em 1945; e os primeiros anos da década dos 70, quando a ditadura militar atinge o seu mais alto grau de ação repressiva na luta contra a “subversão” e o “comunismo internacional”.

Em termos de luta política, identificamos no *tempo passado* um Manguari no início do seu ativismo político, entusiasmado com a Revolução vitoriosa de 1930, acreditando nas transformações sociais, portanto, aliado do governo Vargas, que prometia avanços reais aos trabalhadores, para depois, já vinculado ao Partido Comunista, enfrentar o golpe de estado de 37 e a repressão política que persegue implacavelmente os comunistas durante a vigência do Estado Novo. O *tempo passado* o acompanha até 1945, com a vitória dos aliados sobre Hitler e o retorno à normalidade democrática.

No *tempo presente*, não há mais a euforia, apenas a perseguição e a luta: o golpe de 1964 não oferecia motivos para ser comemorado por aqueles que acreditavam na transformação social. 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 constitui decisivamente como alternativa política para derrubada do regime. 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 repressão e perseguição ao movimento armado: mortes, prisões, torturas e exílios.

Para operar a investigação histórica sobre os dois momentos, Vianninha lançou mão do *flashback* como procedimento dramático, o que o permitiu percorrer um período histórico bastante considerável, e revelar aspectos da formação política do homem brasileiro, através do acúmulo de experiências, considerando para isso: (a) as forças sociais que determinam as formas de luta, (b) os encontros e desencontros de gerações que se enfrentam, (c) o caráter cíclico da história, (d) e a superação de contradições que pareciam insuperáveis.

A utilização de dois modelos de escrita dramática – realismo psicológico e realismo dialético –, como operadores estéticos da peça, pretende contrapor passado e presente e estabelecer uma dinâmica que permita, por meio desse confronto, apresentar dialeticamente as transformações do personagem, bem como discutir pelo método de aproximação e distanciamento os dois momentos históricos, com especial atenção ao momento presente – ditadura militar. Podemos verificar uma conjugação de fatores sociais e dramáticos, numa realização estética em que forma e conteúdo experimentam uma complexa relação dialética, ainda que consideremos a primazia do conteúdo, uma vez que a determinação estética se efetiva a partir de sua organização. O dramático e o épico se completam e se explicam: os acontecimentos históricos ganham forma e se traduzem dramaticamente, colocando o personagem central em permanente estado de contradição e conflito.

O presente é sempre conflituoso. A ele se referem, em concorrência, a memória e a história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (direitos de vida, de justiça, de subjetividade). Pensar que poderia existir um entendimento fácil entre essas perspectivas sobre o passado é um desejo ou um lugar-comum. (SARLO, 2007, p. 9)

No tempo presente, 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 histórica e socialmente condicionados. O processo de lembrança de Manguari é estimulado por um acidente de

trânsito ocorrido na rua onde mora, embaixo mesmo de sua janela: o espaço urbano é determinante no mergulho em direção às suas mais longínquas memórias. Frente à percepção objetiva da fragilidade e insignificância da vida humana, num sistema regido por valores de interesses financeiros e econômicos, somos apresentados aos sentimentos e preocupações sociais de Manguari:

**Manguari** - Meu Deus. Esse homem está morto estendido há mais de cinco horas! Sete da noite! Você chamou a ambulância?

**Nena** - ... telefonei assim umas dez vezes, acho...

**Manguari** - ... aquilo é o que vale a vida humana, coberto com classificados...

[...]

**Nena** - [...] ... tem cada vez mais gente nessa Copacabana, lembra, que tinha sol, até o parapeito da janela ficava quente? Cada vez menos calçada, os carros ficam em cima, rasgo minhas meias, ficava quente o parapeito, queimava o cotovelo

**Manguari** - ... me lembro dos versinhos dos anúncios que a Companhia do Bonde punha nos jornais... [...] [Marcas de transição do presente para o passado na rubrica:] (*A luz vai mudando. O barulho do trânsito diminuindo*) (VIANNA FILHO, 1980, p. 20-21)

O retorno ao passado se configura por meio de duas vias: a necessidade narrativa da peça, em que o épico é predominante, e pelas lembranças do personagem, com as técnicas do realismo psicológico. Três momentos do cotidiano – as contas, o atropelamento e os comentários de Nena sobre a realidade de Copacabana –, detonam o processo irreversível das lembranças de Manguari. A partir do cotidiano de uma família de classe média se discute o próprio cotidiano, e se reflete sobre toda uma história do próprio país. 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, resultante das lembranças de Manguari, o realismo dialético, amparado pela forma épica, nos apresenta os conflitos em *flashes*, e estabelece suas contradições com o presente. Não há no passado a linearidade dos acontecimentos e das ações dramatizadas. 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>.

---

<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,

No embate dialético das formas, a manipulação dramatúrgica do passado e do presente configura-se através de imagens cronotópicas bastante significativas, que se revelam pela utilização de recursos técnicos, tais como iluminação, figurinos, cenografia, músicas e comportamento cênico dos personagens. Os dois espaços cenográficos, representações simultâneas do passado e do presente, determinam uma convenção que deverá ser obedecida ao longo da peça. A utilização de duas estéticas aparentemente antagônicas não se traduz em contradição inconciliável. O realismo dialético, com todas as suas possibilidades estéticas, absorve o realismo psicológico e, com ele, cria uma terceira via de expressão, que contribui, de maneira decisiva para a compreensão da complexidade técnica da escrita e da encenação, assim como o entendimento da abordagem política e histórica. A música tema, extraída do cancionário popular, apresenta de forma épica, e ao mesmo tempo dramática, a totalidade da peça, num virtuoso jogo de distanciamento e aproximação: ao convidar o leitor/espectador a “ver” a imensidão da história sob um olhar crítico, propõe que ele rasgue o seu próprio coração e se debruce na trajetória do personagem, ao mesmo tempo em que rasgar o coração é expor as contradições do país e o sofrimento do povo brasileiro.

Se tu queres ver a imensidão do céu e mar  
refletindo a prismação da luz solar rasga  
o coração, vem te debruçar  
sobre a vastidão do meu penar. (VIANNA FILHO, 1980, p. 19)

*Rasga coração* revela, portanto, um elevado apuro técnico no qual o realismo psicológico convive harmoniosamente com formas do realismo dialético, herdadas das teorias propostas pelo dramaturgo e encenador alemão Bertolt Brecht, que de maneira bastante significativa influenciou dramaturgos e encenadores brasileiros. *Rasga coração* é uma obra em que a paixão e a política caminham lado a lado na busca por uma sociedade mais justa, e investe no embate crítico e autocrítico como proposta de análise; uma obra que se define como um novo marco para a dramaturgia brasileira.

*Rasga coração* é a história de Manguari Pistolão, lutador anônimo, que depois de quarenta anos de luta por aquilo que ele acha novo, revolucionário, vê o filho acusá-lo de conservadorismo, antiguidade, anacronismo. Para investigar essas razões, a peça ilumina quarenta anos de nossa vida política, mostrando a repetição do conflito de percepção do verdadeiramente novo. Esse conflito se dá na percepção de gerações diferentes mas, principalmente, estala dentro de cada geração, e é dentro de cada uma delas que se define. [...] No final, no frigidar dos ovos, o revolucionário para mim, o novo, é o velho Manguari. Revolucionário seria a luta contra o

---

historicizar, é representar os fatos e os personagens como fatos e personagens históricos, isto é, efêmeros” (BRECHT, 1967, p. 137-138).

cotidiano, feita de cotidiano. A descoberta do mecanismo mais secreto do cotidiano, que só sua vivência pode revelar. (VIANNA FILHO, 1980, p. 13)

### 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, 2010a, p. 211-212). Sua descoberta e definição da relação tempo/espaço como categoria artístico-literária possibilitou uma nova compreensão do personagem teatral e da ação dramática, que podem ser melhor 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, 2010a, p. 211-212)

O cronotopo, portanto, é a configuração de uma ação da realidade sobre o homem, posto que a realidade está manifesta num tempo e num espaço. A confirmação da presença da realidade no interior da obra literária não é, como poderia supor o analista mais desavisado, privilégio do realismo/naturalismo (o que se daria por uma proximidade ao referente); a realidade se impõe e se configura na obra porque a mimesis, ao operar a transfiguração, não consegue separar o que é matéria representável daquilo que o condicionamento histórico agrega na forma artística, independente da vontade do seu criador. A transfiguração do objeto natural e o seu deslocamento para o interior da obra literária não se limita a ele, objeto, exclusivamente; um processo bem mais complexo se efetiva nessa operação, pois, o objeto mimetizado não consegue se desvincular de aspectos e vestígios da realidade, que permanecem presos a ele e alteram o seu constructo. Como não tem domínio absoluto do processo mimético, o escritor não consegue, ainda que o intente fazer, separar objeto e realidade, que condiciona aquele que de alguma maneira a irá representar. A realização mimética é conforme a realidade objetiva. O processo dialético de contato da realidade com o homem, e suas múltiplas determinações, não acontece no vácuo temporal e espacial, o que impediria a materialização do objeto artístico: “o cronotopo determina a unidade artística de uma obra literária no que ela diz respeito à realidade efetiva” (BAKHTIN, 2010a, p. 349). Sua

configuração vincula-se a uma configuração da própria realidade na obra. Bakhtin compreendeu essa mecânica e conferiu a ela, de uma forma bastante inovadora, o caráter de categoria literária. Em toda imagem artística estão inseridos o tempo e o espaço como marca que a história deixa cravada na obra, independente da consciência do seu criador. O cronotopo é uma imagem artística historicamente configurada: a imagem é, enquanto representação artística, 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, 2010a, p. 212) na dramaturgia, promovem relações que interferem não só na peça enquanto texto literário, mas também em sua formatação cênica, que se expressarão 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 melhores compreensões da 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, 2010a, p. 349 e 356)

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. Sendo o cronotopo a “ideologia modeladora da forma específica para compreensão da natureza dos eventos e ações” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 384), o dramaturgo, ao optar por “uma” e não “outra” forma, deve ter em mente a 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, conclui-se 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.

Neste sentido, a cena dramática, em sua localização espaçotemporal, 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, e 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 concreta 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 ético, moral, psicológico, social e político.

Neste sentido, a cena da autocrítica apresenta de maneira bastante significativa o processo de reflexão e transformação do personagem, por meio do embate com suas memórias, o que faz saltar suas contradições. Ao elaborar a autocrítica, é rigoroso não apenas para efetivar a correção de um erro, mas torna este o momento oportuno para refletir sobre sua conduta e aprofundar sua relação com o filho. A ocasião é adequada para um resgate histórico de sua prática social e pessoal ao longo de toda a sua existência, que se apresenta, na discussão com o filho, contraditória em suas ações.

**Manguari** - ... ô Nena, como é que eu pude deixar o menino sozinho assim? Nunca abandonei ninguém, nem meu amigo Lorde Bundinha nas vascas, golfadas de sangue, nem meu pai esclerosado, rodando à noite aqui em casa... sou lutador, Nena, lutador dos bons, muita derrota, muita decepção, fracassos e fracassos tempera muito, muita derrota dá cada vez mais esperança... [...] sou lutador, Nena, venho das desistências, paixões caladas, deboche, solidão, isolamento, fome, cadeia, fui fabricado na miséria humana, Nena... sou de boa cepa... sou um vencedor... tenho fê no fundo do poço... (VIANNA FILHO, 1980, p. 53)

Compreendendo a prática como o critério da verdade, a autocrítica não pode ficar só nas palavras e nas bravatas: somente na prática ela se realiza e se completa. Espera o filho acordar e se desculpa com ele.

**Manguari** – ... queria pedir desculpas, Luis Carlos, quero fazer autocrítica... desculpa eu ter pedido pra você cortar o cabelo...”

**Luca** – Claro, cara. (*Tempo*) Teve dor de noite, é?

**Manguari** – Virei freguês diário. Inclusive porque você fica bonito de cabelo comprido... (VIANNA FILHO, 1980, p.55)

A percepção, relação e configuração cronotópica contribui para moldar o caráter do personagem central, a partir de suas experiências políticas e sociais e de suas relações pessoais. Manguari Pistolão sofre essa influência determinante em sua formação política,

ideológica e, sobretudo, moral. Estar em determinado lugar em determinado instante, se confrontando com a realidade social, interfere na maneira como o homem se relaciona com aquele acontecimento que, influenciando em sua percepção influi também em seu comportamento. Para além de simples abstração, o binômio tempo/espaço possui a qualidade de afetar social, política e psicologicamente o indivíduo, contribuindo para sua transformação, confirmando artisticamente a aplicação do conceito marxista que afirma que “não é a consciência que determina a vida [ser social], mas a vida [ser social] que determina a consciência” (MARX; ENGELS, 1979, p. 37).

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), particularmente na relação com sua coloração ideológica e partidária. As condições políticas se apresentavam altamente polarizadas: no que se refere às cenas do passado, entre o comunismo e o fascismo; e no tempo presente entre ditadura e democracia. O embate se manifesta não só no âmbito político, mas também profundamente marcado pelo confronto objetivo das forças ideológicas. Nesse campo de divergências e embates, é necessário 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 luta pela sua transformação.

Bakhtin sugere a compreensão de que a arte não existe fora de um contexto ideológico; todo seu movimento vai *de* ou *ao* encontro à ideologia dominante. Em sua concepção, tempo e espaço não são abstrações ou metáforas literárias, se determinam por um arranjo arquitetônico e geográfico (traduzido cenicamente no cenário, ainda que apenas descrito pelo autor), estando aí inseridos, de maneira indissolúvel, construindo linguagens próprias onde movem personagens que respondem psicológica, emocional e socialmente a essa arquitetura cênica criada, estabelecendo 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 interrelação, é necessário destacar a existência de inúmeros cronotopos, e de cronotopos menores que se localizam internamente em outros cronotopos 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, 2010a, p. 357)

Em *Rasga coração*, confirma-se a construção de 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 dos valores dos ambientes *interno* e *externo*, Roberto DaMatta nos aponta aspectos sociológicos e antropológicos dos “domínios ou universos sociais” (DAMATTA, 1990, p. 74), contribuindo 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 precedências; 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)

O confronto do personagem com a realidade objetiva se manifesta numa relação cronotópica, e irá forjar sua consciência, pois revela as relações e contradições sociais que condicionam o seu comportamento e que são configuradas por meio da relação tempo e espaço que as determina, que caracteriza o processo como um 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, 2010, p. 226).

No tempo passado, o *ambiente externo* é preponderante, pois Manguari foi expulso de casa, tendo que ir morar num quarto de pensão com o amigo Lorde Bundinha. Poucas vezes, ao longo da peça, este espaço é mencionado enquanto cena. Já as cenas em que os personagens da memória aparecem sozinhos, das quais Manguari não participa objetivamente (numa postura dos outros personagens em que se percebe o caráter narrativo, sem com isso desprezar a sua representação de diálogo dramático), acontecem quase que em sua totalidade em espaços não definidos, portanto, sempre considerados como espaços exteriores.

É no ambiente familiar, no interior da casa, que a ação do 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, dirigido por um remanescente da *Ação Integralista Brasileira* (AIB), o personagem Castro Cott, é colocada como representação dramática, ou metáforização, do poder militar que assumiu o poder em 1964, é apenas citado, embora seja ele, enquanto dramatização do Estado repressor, o detonador do conflito Manguari/Luca.

Colocada claramente na defesa de uma proposta alternativa à ideologia capitalista, *Rasga coração* se compromete com a luta pela transformação social, política e econômica. Seus diversos cronotopos “modelam” o comportamento do personagem, uma vez que o percurso dramático de Manguari Pistolão ocorre simultaneamente nos dois períodos de tempo, nos revelando seu processo de formação enquanto homem e revolucionário comunista, que enfrenta o período abordado na peça convivendo com seus conflitos, suas esperanças e suas frustrações. 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”.

Manguari continua um comunista comprometido com as lutas sociais, só que no presente, como ele mesmo diz, sem pirotecnia. A “pirotecnia” é também abandonada pelo próprio Partido Comunista Brasileiro, ao qual o personagem é filiado, que revê suas teses de enfrentamento armado, defendidas até fins da década de 50. A luta de Manguari agora é feita no dia-a-dia, na organização de trabalhadores, através de associações profissionais e sindicatos. É nesse espaço histórico que enfrenta mais uma luta: seu filho, Luca – na realidade Luís Carlos, em homenagem ao então Secretário Geral do PCB, Luiz Carlos Prestes.

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”. 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 dramaturgica: 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 se trata da capital da República, espaço privilegiado onde são tomadas decisões e onde se efetiva a Revolução de 30, 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 luta 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 –, e em ambos os períodos são 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 da perseguição política e do instrumento da tortura como mecanismo que visa 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, 2010, p. 225)

### **Passado e presente: confronto de ideias e sentimentos**

O *flashback* tem sido um recurso amplamente utilizado no teatro, e 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 como operador dramatúrgico 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, também, se manifestar através da memória do personagem, resgatando momentos de sua história que se refletirão em seu presente.

As experiências de Oduvaldo Vianna Filho com esse recurso têm início em 1965, com a peça *Moço em estado de sítio*, seguida de *Mão na luva* e *Papa Highirte. Rasga coração*, última peça de uma tetralogia que tem como tema o golpe civil-militar de 1964, radicaliza a sua utilização ao traçar um painel histórico que percorre aproximadamente 40 anos da história política do Brasil<sup>3</sup>. A peça intercala os tempos *presente* e *passado* que, muitas vezes são colocados e vividos pelo personagem central simultaneamente.

*Rasga Coração* resgata o passado e recupera dados considerados pertinentes para a elucidação do presente. (...) O instrumento da consciência criadora, que urde os fatos dramáticos e empreende a crítica da história nacional, é a memória. É ela que tece relações e fixa significados. Na representação é ela que potencializa os planos periféricos da ação ou da expressão nos quais o passado se ilumina e se carrega de sentido. (BETTI, 1997, p. 301)

O processo de lembrança em Manguari Pistolão se aprofunda à medida que seus conflitos no *tempo presente* ganham corpo; à medida que os conflitos se aprofundam, sua memória torna-se mais excitada, portanto, mais sujeita a deformações e imprecisões.

Não se prescinde do passado pelo exercício da decisão nem da inteligência; tampouco ele é convocado por simples ato da vontade. O retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente. [...] o passado se faz presente. E a lembrança precisa do presente[...] (SARLO, 2007, p. 10)

Confirmando a análise de Sarlo, uma das cenas de maior impacto na relação passado/presente é a morte de Lorde Bundinha. Momento de admirável carpintaria

---

<sup>3</sup> A peça *A longa noite de Cristal* também se utiliza do flashback, mas não faz parte das peças que analisam especificamente o golpe de 1964.

dramatúrgica, onde a relação tempo/espaço rompe toda sua lógica e nos mostra o personagem absolutamente perdido em suas lembranças. O espaço do presente é invadido pela figura do Lorde, e Manguari já nem sabe mais em que tempo está, pois, no espaço presente, tem o amigo do passado morrendo abraçado aos seus pés.

**Manguari** – ... O que me botou na vida de novo foi a morte de Lorde Bundinha, ah, meu Deus, foi horrível!

**Nena** – Não vai contar isso de novo, Custódio, por favor...

**Manguari** – ... Eram três horas da manhã, ele começou a tossir, tossir, nós tínhamos tomado morfina...

**Nena** – ... Vamos terminar as contas...

*(Lorde Bundinha vem se aproximando até se abraçar com Manguari que continua sentado contando e ao mesmo tempo contracenando com Lorde)*

**Lorde Bundinha** – ... Lorde Manguari... me ajuda aqui... não estou vendo boia...

**Manguari** – *(A Nena)* Ele começou a cuspir sangue de novo, eu estava tonto, Nena. *(A Bundinha)* ... que é isso, mon choux? Está arriando a trouxa? Não quer sair barra-à-fora?

**Lorde Bundinha** – ... Aperta meu peito... aperta meu peito... não quero tossir, não posso tossir... *(Faz força para não tossir)*

**Manguari** – ... Não tosse, não, deixa dessa mania de tossir, deixa correr o marfim... *(A Nena)* ... eu não estava entendendo que ele estava morrendo, Nena, entende?

**Lorde Bundinha** – ... Estou morrendo, mon choux, vou bater o 31, não me deixe bater o 31, não me deixe fazer tijolo!

**Manguari** – ... Relaxa, Bundinha, fica de gasosa, de gasosa, no vago, anda no vago, Bundinha, deixa correr o marfim...

**Lorde Bundinha** – ... Preciso de médico, mon choux... pelo amor de Deus, me acuda, me acuda, não quero morrer, juro, não quero bater o 31... sabe porque... semana que vem vai passar no cinema “A Volta do Dick Tracy”, “A Volta do Zorro”, “A Volta de Pimpinela Escarlata”, não posso perder a volta de Dick Tracy, mon choux... não posso per... Manguari! mon choux! Manguari, mon choux, eu... *(Lorde Bundinha morre)*

**Manguari** – Lorde?... Lorde?... Isso, mon choux, vê se dorme, tem é que ficar na flauta... *(A Nena)* Ele estava morto nos meus braços, Nena, e eu pedindo pra ele dormir... *(A Lorde)* Isso, mon choux, dorme bem à rosa divina... precisa tirar cera e deitar verde... *(Lorde Bundinha escorrega lento, rola no chão, ainda caído. Longo silêncio)* (p. 70-71)

Ao fazer uma revisão de sua própria história de lutas, Manguari reflete com mais clareza sobre o seu próprio presente. É como buscasse em seu passado formas de entendimento do seu presente, pois, para entender e explicar seu presente, precisa, antes, entender o seu passado. Através de uma avaliação crítica e autocrítica de seus comportamentos que estão guardados em sua memória, busca mecanismos para contrapor-se aos argumentos e comportamentos do filho.

A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças as quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas. (LE GOFF, 2008, p. 419)

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 criticamente o seu próprio presente. A construção de uma sofisticada carpintaria dramaturgica, possibilita a reconstrução dos fatos históricos como resultantes da memória turbulenta do personagem central, mas também não impedem uma intervenção épica do dramaturgo na manipulação dos acontecimentos. A recorrência ao passado, por parte de Manguari, é resultante do vislumbre de uma possível continuidade da sua história de lutas. A relação novo/velho deve entendida e analisada como um processo dialético, em que forças contrárias tentam se superar mutuamente, visando a atingir uma nova etapa do desenvolvimento.

A relação entre Manguari e Luca, seu filho – conflito fundamental da peça –, deve ser encarada sob esses parâmetros, pois a luta entre os dois se dá no campo das ideias, é uma luta travada por opostos, em que um tenta negar o outro, buscando assim, superar as contradições e avançar no desenvolvimento. Vianna, no entanto, entende que o *novo* na relação é o *velho*, ou seja, o pensamento de Luca, apesar de ser o mais jovem na idade, representa o velho, já que não conseguiu, através do acúmulo de experiências, superar seu próprio pensamento. A frustração de Manguari com as decisões do filho alimenta ainda mais o seu passado, que insiste em se refletir em seu presente: ele não parou de lutar, não se entregou, a luta faz parte de sua vida, e dela não consegue se apartar.

## Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética – a teoria do romance*. 6ª. ed. Equipe de tradução (do russo): Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Junior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Hucitec, 2010 a.
- BETTI, Maria Silvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Edusp, 1997.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 5. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.
- EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Trad. Matheus Corrêa. São Paulo: Unesp, 2011.

- KRAPIVINE, V. *Que é o materialismo dialético?* Trad. G. Mélnikov. Moscou: Progresso, 1986.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. Campinas: Unicamp, 2003.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã* (I – Feuerbach). 2. ed. Trad. José Carlos Bruni e Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Ciências Humanas, 1979.
- MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin – criação de uma prosaística*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 2008.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Rasga coração*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1980.

Recebido em: 29/07/2021; Aceito em: 18/08/2021.