



**ANDRADE, Clara de.** O desaparecimento da memória da ditadura nos palcos brasileiros. Rio de Janeiro: UNIRIO. Doutoranda em Artes Cênicas, sob orientação de Maria Helena Werneck. Bolsista CAPES. Atriz, cantora e pesquisadora.

**RESUMO:** O artigo é uma reflexão sobre a dificuldade, e mesmo ausência, de elaboração da memória política da ditadura no campo do teatro brasileiro, em comparação com o teatro de países vizinhos latino-americanos como o Chile.

Palavras-chave: teatro político: teatro pós-ditadura militar: teatro latino-americano, memória política: esquecimento.

**ABSTRACT:** This article is a reflection on the difficulty, and even absence, of elaboration of the dictatorship's political memory in the Brazilian theater, compared with the theater of neighboring countries in Latin America such as Chile.

Keywords: political theater: theater post-military dictatorship: Latin American theater, political memory: oblivion.

## Introdução

Diversos países da América Latina que também trazem em seu passado a marca dos anos de ditadura - como Argentina e Chile - elaboraram socialmente a questão da memória deste período e hoje, para eles, o teatro é um reconhecido espaço de discussão sobre a experiência do autoritarismo. No Brasil, o processo não costuma acontecer dessa forma. O esquecimento parece ter mais lugar que a lembrança. Por que o teatro brasileiro, em comparação aos nossos irmãos latino-americanos, se isentou de elaborar a memória da ditadura militar? Como o teatro pode atuar na reorganização da memória de processos históricos marcados pelo trauma e pelo silêncio?

Inicialmente, vale lembrar como se deu este progressivo *desaparecimento* da memória da ditadura em nossos palcos. O acirramento da repressão e da censura, ocorrido a partir de 1968 com a promulgação do AI-5, causou o esfacelamento de importantes grupos teatrais que atuavam até então em resistência ao regime militar, como o CPC, o Teatro de Arena de São Paulo e o grupo Opinião.

Apesar da situação adversa, dramaturgos, produtores e diretores engajados com os ideais de esquerda buscavam fazer sobreviver o teatro de cunho político e social através de novos textos teatrais que denunciassem a realidade em que viviam. (TROTТА, 2006, p. 269) No entanto, peças emblemáticas deste período, do chamado "teatro de resistência", só poderão ser montadas anos depois, a partir de 1978, com o início do processo de abertura política no Brasil. É o caso de *A Patética* (1977), de João Ribeiro Chaves Netto; *Moço em Estado de Sítio* (1965), de Oduvaldo Vianna Filho, censurada por mais de 12 anos, *Murro em ponta de faca* (1978), de Augusto Boal; *Fábrica de Chocolate* (1979) de Mário Prata e *Campeões do Mundo* (1979) de Dias Gomes, estas duas últimas já do período pós-anistia. Outras peças não tiveram nem a chance de chegarem aos palcos, como *Torquemada* (1971) de Boal, que até hoje é desconhecida por grande parte do público, e o texto *Não seria o Arco do Triunfo um Monumento ao Pau-de-Arara?* (1978), de Licínio Rios Neto, sobre Frei Tito que, censurada ainda em 1984, foi a última peça a ser liberada pelo Conselho Superior de Justiça, somente em fins de

1985. Assim declarou o autor na edição de publicação do texto: “Este é o motivo maior da peça nunca ter sido encenada. (...) A euforia da Nova República jogou alguma poeira no passado e, sobretudo, no “tema tortura”, que é o principal objeto da peça. (...) Amanhã, talvez seja tempo de contar um pouco da vida de Frei Tito no palco.” (RIOS NETO, 1986, pp. 53-54)

Porém, o “amanhã” vislumbrado pelo autor Licínio Rios Neto tardou mais do que ele poderia imaginar. Mesmo com o fim da ditadura e da censura na Constituição de 1988, sua peça nunca foi montada profissionalmente, como muitas outras peças deste período. Mas, por quê? Por que no período pós-ditadura militar esta memória foi se tornando cada vez mais ausente da cena brasileira?

### **A memória “desaparecida”**

Sem dúvida, o processo de redemocratização e anistia no Brasil contribuiu drasticamente para esta “ausência” de elaboração da memória política da ditadura pelo nosso teatro. A própria forma como se deu esta transição é em si, também, um reflexo da falta de memória que vemos se repetir na história brasileira. Como nos lembra a escritora argentina Beatriz Sarlo (2007): “É evidente que o campo da memória é um campo de conflitos entre os que mantêm a lembrança dos crimes de Estado e os que propõem passar a outra etapa, encerrando o caso mais monstruoso de nossa história.” (SARLO, 2007, p. 20) É neste mesmo sentido que Andreas Huyssen (2004), em seu conceito de “política de esquecimento público”, nos alerta que o esquecimento é parte constitutiva e fundamental para a formação de um determinado discurso de memória que se deseja empregar. (HUYSSSEN, 2004, p. 3) E este “esquecimento consciente” (idem) aparecerá claramente nos processos políticos e culturais de reconstrução da nossa democracia. O impulso primeiro de necessidade de renovação democrática que se viu na sociedade brasileira acabou por se sobrepor ao debate e avaliação do trauma recém-vivido e influenciou diretamente o campo de atuação do teatro.

Em outros países latino-americanos, no entanto, o processo não se deu da mesma forma. Beatriz Sarlo, em seu livro “Tempo Passado” (2007), nos aponta também para um *reordenamento ideológico e conceitual*, ocorrido a partir dos anos 70 e 80, no qual a experiência do sujeito toma um lugar central na construção dos discursos da história e da memória. Nesse movimento, que a autora irá chamar de “guinada subjetiva”, o testemunho foi fundamental para a reconstrução do passado recente na Argentina e em muitos países da América Latina. Especialmente no caso da Argentina e do Chile, desde antes das transições democráticas, mas acentuadamente a partir delas, a reconstituição desses atos de violência estatal por vítimas-testemunhas passou a ser um instrumento jurídico - justamente “ali onde outras fontes foram destruídas pelos responsáveis” (SARLO, 2007, pp. 20-24) - e, portanto, uma peça central para o estabelecimento da democracia.

Sobre este aspecto fundamental do testemunho na experiência traumática do sujeito, assim esclarece a escritora:

A narração da experiência estará unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência e a transforma no comunicável (...). (SARLO, 2007, p. 25)

María de la Luz Hurtado (2000), socióloga e pesquisadora chilena, aponta para esta transposição do testemunho de vítimas do regime para a instância do teatro, no Chile, durante os anos seguintes ao golpe contra Allende:

Algumas obras foram baseadas em testemunhos, um importante gênero de expressão que surgiu durante a primeira década após o golpe e tratou de expandir publicamente a memória ferida, para alcançar a cura pessoal coletivizando o sentimento e a compreensão da experiência. (HURTADO, 2000, p. 55)

O Chile só ressurgirá das sombras do fascismo e tornará à democracia na década de 90. Porém, os atos pela memória e em favor da Comissão da Justiça e Verdade haviam iniciado suas mobilizações desde 1983, por iniciativa de organizações da sociedade. A primeira versão da Comissão da Verdade chilena, por exemplo, será implantada logo no primeiro ano de redemocratização, em 1990; em 1996 cria-se uma segunda versão e em 2004 uma terceira Comissão.

Apesar de, em um primeiro momento, ter havido dificuldade de elaboração do trauma por parte do teatro no Chile (HURTADO, 2000, p. 64), a continuidade da luta pela memória no país certamente contribuiu para que, a partir da segunda metade dos anos 2000, esta temática viesse à tona com bastante força na cena chilena.

Desta fase mais recente, destaca-se o espetáculo *Soy Tumba* de Claudia di Girólemo, encenado em pleno Rio Mapuche, no centro de Santiago, considerado a cloaca da cidade: depósito de lixo e até de corpos humanos, na época de Pinochet; e *Tentativa Artaud*, de 2008. Do mesmo modo, em 2011, o jovem diretor Guillermo Calderón irá montar um texto clássico da dramaturgia chilena: *Los que van quedando en el camión* (1969), de Isidora Aguirre, com os mesmos atores da montagem original e dentro do ex-Congresso Nacional, símbolo da União Nacional de Allende que havia ficado desativado desde o golpe militar. (HURTADO, 2012)

Outro espetáculo que teve importância na cena chilena no sentido desta re-elaboração da memória política chama-se *Villa + Discurso*, textos e direção também de Guillermo Calderón. A primeira peça, *Villa*, discute incansavelmente, e de maneira dialética, a complexa decisão sobre o destino do maior centro de tortura e extermínio da história do Chile: o chamado Villa Grimaldi. A encenação discute não apenas o horror dos fatos acontecidos no passado, mas, principalmente, o que fazer com essa memória hoje, no tempo presente de uma memória que permanece viva.

Já a segunda pequena peça, *Discurso*, é uma representação do último discurso de Michelle Bachelet como presidenta do Chile (2006 a 2010). Além de ter sido a primeira presidente mulher do país, Bachelet é também uma vítima direta do regime militar chileno. Na peça, seu último *Discurso* acaba por denunciar a fragilidade e pusilanimidade política da presidenta - figura sobre a qual se projetou tantas expectativas enquanto primeira governante de esquerda depois da ditadura.

Em sua estreia em 2011, o espetáculo *Villa + Discurso* foi apresentado dentro do próprio Villa Grimaldi; depois reapresentado na chamada Londres 38, outra casa de torturas localizada no centro de Santiago; e em 2012 no teatro localizado dentro do *Museu de la Memória y los Derechos Humanos* de Santiago.

No Brasil, esta recuperação da memória recente só será realizada depois de mais de 20 anos de redemocratização, já no século XXI. Somente em maio deste ano de 2012, o governo brasileiro, em conjunto com a sociedade civil, toma a iniciativa de implementar, enfim, a primeira Comissão da Verdade brasileira. A Comissão recém-formada tem trazido à tona fatos políticos importantes que

estavam antes soterrados no lodo do esquecimento, involuntário ou institucional. Porém, sendo esta uma comissão de caráter não-punitivo, manifestações têm surgido por parte de organizações da sociedade exigindo uma atuação mais ampla por parte da Comissão: não apenas a revelação da verdade de fatos acontecidos no passado, mas também a justiça e reparação como direitos das vítimas do regime.

Finalmente, a própria cena do teatro brasileiro tem apresentado reflexos desta transformação social e política recente sobre a memória do trauma da ditadura militar. Depois de anos de falta de elaboração social e, conseqüentemente, um hiato teatral da memória deste período, o teatro começa também, assim como seus agentes e instituições governamentais, a demonstrar um desejo de representação do acontecido, seja como lembrança direta, seja como menção metafórica. São grupos teatrais, idealizadores, ou mesmo companhias formadas para determinadas montagens, que surgem ainda como exceções no mercado de teatro atual, principalmente no cenário teatral carioca.

O grupo Vertigem de São Paulo, ainda em 2000, realizou o espetáculo *Apocalipse 1,11*, montado no antigo Presídio do Hipódromo, em São Paulo, e no Rio de Janeiro no antigo prédio do DOPS. O espetáculo fazia referências a diversas formas de violência institucional e cultural e, inclusive, aos crimes da ditadura, até mesmo pela escolha do espaço cênico, porém, sem se prender a uma linearidade narrativa ou a uma localização histórico-temporal.

Já o grupo Ói Nós Aqui Traveiz, de Porto Alegre, em 2008, remontou o espetáculo de rua *O Amargo Santo da Purificação*, criação coletiva baseada em textos de Marighella, que havia sido censurado nos anos de ditadura. Somente no ano de 2008 é que o grupo sente o impulso - e talvez mesmo o respaldo - para remontar o espetáculo. Ói Nós estreou também, em 2011, uma nova criação coletiva chamada *Viúvas – Performance da Ausência*, na Ilha do Presídio (Ilhas das Pedras Brancas) com o tema dos desaparecidos políticos.

Outra tendência bastante recente que encontramos nos palcos brasileiros são as remontagens de peças do “teatro de resistência”, como: *Murro em ponta de faca* em 2011/12, com direção de Paulo José, diretor da montagem original, com o grupo ACTI de Curitiba; *Fábrica de Chocolate*, até então inédita no Rio de Janeiro, montada em 2012, porém em curtíssima temporada; e a montagem em 2011 de *Torquemada*, de Augusto Boal, até então inédita no Brasil, realizada pelo grupo de Teatro do Oprimido de São Paulo e dirigida por Kelly de Bertolli, que uniu o texto dramático de Boal à sua técnica de *teatro-fórum*, procurando debater sobre as questões da manutenção da violência e da tortura hoje no Brasil.

No entanto, o que não encontramos ainda em nossa cena é a elaboração do presente desta memória política e dos resquícios da ditadura que vemos se manter ainda hoje em nossa sociedade. A proposta do grupo de Teatro do Oprimido de São Paulo aponta para essa direção ao tentar estabelecer uma relação entre aqueles crimes de tortura cometidos no passado e a violência que vemos acontecer hoje, todos os dias, contra presidiários, contra jovens pobres moradores da periferia, contra mulheres, contra os oprimidos ou excluídos de toda parte. Para que essa violência não continue se repetindo, para que essa impunidade não exista mais é preciso compreender o que se passou em nosso sistema penitenciário, judicial e civil nos anos obscuros da ditadura militar. É preciso compreender também como esse processo se deu no que tange ao humano, ao nosso sentimento, pensamento e atuação enquanto sujeitos. Ausente ainda do nosso teatro, silenciada na boca de

nossos atores, o que nos falta talvez não seja a representação mimética do acontecido ou a rememoração didática de nosso passado, mas a reflexão aberta e verdadeira daqueles que hoje convivem com esse trauma e que podem, talvez, transformar o dia de amanhã.

### **Referências bibliográficas:**

HUYSSSEN, Andreas. “Resistência à Memória: os usos e abusos do esquecimento público”. Intercom, Porto Alegre, 2004.

HURTADO, María de la Luz. “Construcción de identidades en la dramatización de la sociedad chilena”. Kansas: Revista Latin American Theatre Review 34/1, 2000, p. 43-65.

\_\_\_\_\_. “Situating dramaturgies: frictions between bodies/spaces/time when processing the real traumatic”. Aula Magna, Conferência Anual IFTR. PUC: Santiago – Chile, 2012.

RIOS NETO, Licínio. “Não Seria o Arco do Triunfo um Monumento ao Pau-de-Arara?” In: *Teatro social: três dramas*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1986.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução Rosa Freire d’Aguilar. Belo Horizonte: UFMG/ Companhia das Letras, 2007.

TROTTA, Rosyane. “Resistência (Teatro de)”. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto & ALVES DE LIMA, Mariangela. (orgs.). *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.