

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

LUCÉLIA DE LIMA

**Estado de coisa:**  
memória e violência em *Fábrica de Chocolate*, de Mario Prata

UBERLÂNDIA  
JULHO DE 2017

LUCÉLIA DE LIMA

**Estado de coisa:**  
memória e violência em *Fábrica de Chocolate*, de Mario Prata

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de Concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias

Orientador: Professor Dr. Luiz Humberto Martins Arantes

UBERLÂNDIA  
JULHO DE 2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

L732e      Lima, Lucélia, 1965-  
2017      Estado de coisa : memória e violência em Fábrica de Chocolate, de  
Mário Prata / Lucélia Lima. - 2017.  
157 f.

Orientador: Luiz Humberto Martins Arantes.  
Dissertação (mestrado) -- Universidade Federal de Uberlândia,  
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.  
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.101>  
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Prata, Mario, 1946-. Fábrica de chocolate -  
Crítica e interpretação - Teses. 3. Literatura brasileira - História e crítica  
- Teses. I. Arantes, Luiz Humberto Martins. II. Universidade Federal de  
Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. III.  
Título.

LUCÉLIA DE LIMA

**ESTADO DE COISA:**

memória e violência em *Fábrica de Chocolate*, de Mario Prata

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de Concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias

Orientador: Professor Dr. Luiz Humberto Martins Arantes

Uberlândia, 27 de julho de 2017.

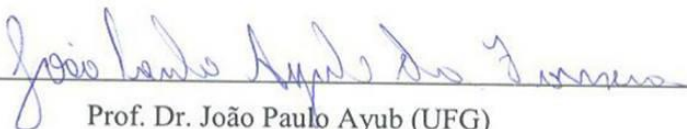
Banca Examinadora:



Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes – UFU (Presidente)



Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares – UFU



Prof. Dr. João Paulo Ayub (UFG)

Aos que usam o bem mais precioso de que dispõem – a própria vida – para que os torturados e os desaparecidos políticos possam ocupar o espaço público como seres humanos capazes de inscrever na própria pele a história da terra natal em forma de luta pela esperança por dias melhores para todos.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, inicialmente, ao Programa de Pós-graduação em Letras do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, por oferecer, com qualidade, condições de formação de professores e por contribuir para o avanço e a consolidação dos grupos de pesquisa existentes na instituição. Sem a iniciativa do programa, um sem número de profissionais não teria dado continuidade à formação, o que comprometeria o desenvolvimento humano e intelectual dos inúmeros alunos que deles dependem.

Agradeço aos diretamente envolvidos com esse Programa de Pós-graduação, aos secretários Maiza Maria Pereira e Guilherme Augusto da Silva Gomes e aos coordenadores professor Fábio Camargo e professor Ivan Marcos Ribeiro, pela competência e sensibilidade com que desenvolvem o trabalho a que se dedicam na organização do Curso de Mestrado.

Agradeço aos meus professores da pós-graduação, Dr. Fábio Camargo, Dra. Joana Luiza Muylaert de Araújo, Dr. Leonardo Francisco Soares, Dr. Ivan Marcos Ribeiro e Dra. Marisa Martins Gama-Khalil pela contribuição intelectual na formação dos alunos entregue na forma de aulas inesquecíveis.

Agradeço ao meu orientador, Dr. Luiz Humberto Martins Arantes, pelo profissionalismo e sensibilidade ao lidar comigo e com meu projeto de pesquisa.

Agradeço, imensamente, à minha companheira, Maria Angélica, e aos meus filhos, Yuri, Neil e Layla, pelo apoio direto que me ofertam de forma incondicional. Agradeço aos meus pais, Silvestre e Zilda, em primeiro lugar, pela vida, mas também por acreditarem na importância da educação.

## RESUMO

Se um corpo é o centro da vida humana, ao tomar o corpo do cidadão como coisa, o Estado nega-lhe a possibilidade da própria vida, mesmo antes de matá-lo. E se ao matar, nega que o fez, constitui-se como criminoso duplamente: pelo assassinato e pela mentira. *Fábrica de Chocolate*, texto teatral de Mario Prata, escrito em 1979, trata exatamente de um desses momentos, em que um operário é reduzido à condição de coisa nas mãos de seus torturadores/assassinos, crime que é transformado em suicídio pelo Estado. O objetivo desta dissertação é analisar esse texto teatral, usando como chave de leitura os conceitos de mentira – e sua relação com a memória – e de alegoria para demonstrar o processo de ficcionalização da violência engendrada pela ação de torturar, de assassinar e de mentir e da consequência política disso. Assim, foi importante para a concretização dessa tarefa um diálogo com muitas obras dentre elas a “História da mentira: prolegômenos”, de Jacques Derrida, *Verdade e política*, de Hannah Arendt, *Memória, esquecimento, silêncio*, de Michael Pollak, *Origem do drama trágico alemão*, de Walter Benjamin, e *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*, de Giorgio Agamben.

PALAVRAS-CHAVE: Mentira; Memória; Mera vida; Violência; Ditadura civil-militar.

## ABSTRACT

Whether being a body of human life's world, by taking the body of the citizen as an object, the State denies its own life's possibility, even before killing it. And if by killing it, denies that did it, making himself as a double criminal: by murder and by lying. Chocolate Factory, Mario Prata's theatrical text, written in 1979, deals exactly with one of the moments in which a worker is reduced to the condition of a thing in the hands of his torturers/murderers, a crime that is transformed into a suicide by the State. The aim of this dissertation is to analyze this theatrical text, using the concepts of lie – and its bound with a memory - of allegory to demonstrate the fiction' process of the engendered violence through the action of torturing, murdering and lying and its policy consequence. Therefore, a dialogue with works, among them "History of the Lie: prolegomena" by Jacques Derrida, "Truth and Politics", by Hannah Arendt, "Memory, Forgetfulness, Silence" by Michael Pollak, "The Origin of German Tragic Drama", by Walter Benjamin, and "Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life" I, by Giorgio Agamben was crucial for this task's achievement.

**KEYWORDS:** Lie; Memory; Bare Life; Violence; Civil-military dictatorship.



## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO .....	8
2 CONTEXTOS, DRAMATURGIA E O TEXTO TEATRAL <i>FÁBRICA DE CHOCOLATE</i> ..	11
2.1 O contexto histórico .....	11
2.2 Contexto teatral da época .....	21
2.3 Mario Prata e sua obra.....	25
2.3.1 O lugar de FC entre as peças que compõem o chamado Teatro de Resistência .....	29
2.4 O caso Herzog .....	31
2.5 A estrutura do texto teatral FC .....	33
2.6 Ideia central: a mentira produzida em FC ou a fabricação de um fato .....	39
2.6.1 O conceito de mentira.....	43
3 OUTROS PROCESSAMENTOS DE FATOS E FICÇÕES: MEMÓRIA E VIOLÊNCIA NA DRAMATURGIA.....	63
3.1 Silenciamento e a batalha pela memória.....	63
3.1.1 Memória individual .....	64
3.1.2 Memória coletiva.....	66
3.1.3 A batalha pela memória.....	69
3.2 Outras memórias: diálogos com a dramaturgia dos anos 1970: <i>Fábrica de Chocolate</i> e sua relação com <i>Milagre da cela</i> , <i>Ponto de partida</i> , entre outras obras.....	73
3.2.1 <i>Torquemada</i> , de Augusto Boal (1971).....	74
3.2.2 <i>Ponto de partida</i> , de Gianfrancesco Guarnieri (1975).....	78
3.2.3 <i>Milagre na cela</i> (1977), de Jorge Andrade .....	83
3.2.4 <i>Patética</i> , de João Ribeiro Chaves Neto (1977) .....	87
3.3 Espaço teatral ( <i>Fábrica de Chocolate</i> , <i>Torquemada</i> , <i>Ponto de partida</i> , <i>Milagre na cela</i> , <i>Patética</i> ).....	92
4 A ESPECIFICIDADE DE <i>FÁBRICA DE CHOCOLATE</i> AO PROCESSAR/FICCIONALIZAR A MEMÓRIA DA VIOLÊNCIA.....	111
4.1 A alegoria e o corpo torturado em condição de coisa .....	111
4.2 Estado de coisa/estado de exceção/estado e corpo torturado .....	128
4.3 Opressão e força que transformam o homem em coisa.....	134
4.4 A tortura, o torturador e o corpo-coisa .....	139
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	144
REFERÊNCIAS.....	148

## 1 INTRODUÇÃO

O objetivo desta dissertação é analisar o texto teatral *Fábrica de Chocolate* (FC)<sup>1</sup>, de Mario Prata, usando como chave de leitura os conceitos de mentira – e sua relação com a memória – e de alegoria. A opção por esse caminho tem o propósito de demonstrar o processo de ficcionalização da violência engendrada pela ação de torturar, de assassinar e de mentir e da consequência política disso.

O texto teatral FC foi escrito em 1979, ano em que ele também foi encenado e transformado em livro. Trata-se de um texto teatral que, em um único ato, conta a história de um operário assassinado em uma delegacia por policiais. Esses agentes, em vez de comunicar a morte à família e entregar-lhe o corpo, ~~optam~~ por transformar o ato criminoso em responsabilidade da própria vítima. Para tal, recorrem a uma espécie de serviço de inteligência (representado pela personagem Piedade), que cuida de providenciar uma solução para transformar o assassinato em um suicídio. Assim, todos os envolvidos, em equipe, colaboram para que esse plano seja perfeitamente executado. Um dos agentes policiais envolvidos, inclusive, também é assassinado como parte do plano de dar veracidade à ação que empreendem.

Durante a ditadura civil-militar brasileira, que durou de 1964 a 1985, vários atos dessa natureza eram cometidos. E é com base nesse dado que Mario Prata elabora FC. Mas um caso em especial, de acordo com o autor, motiva-o a fazê-lo: a morte do então diretor da TV Cultura, o jornalista Vladimir Herzog, em condições semelhantes. Vlado, como era conhecido, é convocado às dependências do DOI/CODI (Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna) sob a justificativa de que ele teria que ~~prestar~~ “prestar esclarecimentos” em relação a fatos ou colaborar para uma ~~averiguação~~”, de acordo com a linguagem policial utilizada na ocasião. Então, ele sai de casa pela manhã do dia seguinte e se dirige ao Destacamento para cumprir o que prometera aos policiais que o queriam levar no dia anterior mesmo. Contudo, nunca mais volta. Depois de ser torturado, ele é assassinado nas dependências desse órgão e sua morte é divulgada como se tivesse sido um suicídio. Esse caso, ocorrido em 1975, foi um dos mais contundentes para que dez anos depois o Brasil pudesse consolidar uma

---

<sup>1</sup> A partir de então será simplesmente referendada como FC.

constituição (a Constituição Brasileira de 1988) por meio da qual o retorno à democracia seria possível.

Infelizmente, o caso Herzog não foi um caso isolado: a ditadura civil-militar brasileira foi responsável pelo assassinato nas mesmas condições de muitos que saíram para “prestar esclarecimentos” e que nunca mais voltaram. A obra FC é uma espécie de emblema desses casos. De certo modo, ela se compromete com parte da população brasileira que viu os seus sucumbirem a uma espécie de regime de exceção responsável não só pela destruição de sonhos e de projetos de vida em favor da criação de um ambiente mais justo para se viver, mas por retirar a própria vida de alguns de seus membros. O Brasil ficou desamparado duplamente: perdeu seus filhos e o projeto que o tornaria um país em que a justiça não está ao lado apenas de algumas categorias sociais privilegiadas. FC é, em certo sentido, um grito de denúncia a esse fato, já que revela um poderoso mecanismo de ação da lógica tanto dos militares no poder quanto do apoio de civis para a manutenção de uma determinada ordem: a mentira. E mentira, não como o engano que a tradição filosófica enfrentou, mas, na acepção de Hannah Arendt (1967), como forma de instrumento para mudar os fatos. Estratégia que serve, assim, à consolidação de uma espécie de espaço público que privilegia o ponto de vista dos que estão no poder.

FC assim trata da violência, mas não apenas da violência pela palavra de quem controla o espaço público ou privado, da violência pela ação de dispor da vida do outro; trata também da violência que se dá pela manipulação dos fatos de forma imoral e antiética, sem qualquer responsabilidade pelo coletivo, o que interfere de forma danosa no presente e, ao mesmo tempo, articula um tenebroso futuro, ao menos para as categorias sociais que acabam sendo silenciadas.

Para se chegar à análise que permitiu tais conclusões, foi percorrido o seguinte caminho: no primeiro capítulo, buscou-se contextualizar a obra FC com base no ambiente histórico e teatral da época. Isso porque um texto literário dialoga com o seu tempo, em vários aspectos, em especial com a própria temática, que estabelece um vínculo com o tempo em que foi gestada. Decorre dessa preocupação, identificar o caso Herzog – que se tornou uma espécie de símbolo de luta pela democracia, pela liberdade e pela justiça – como uma espécie de emblema dos muitos casos semelhantes praticados

pela ditadura. Também foram inseridos nessa análise o autor e sua obra, com o objetivo de se identificar o lugar que FC ocupa.

Houve a necessidade, ainda nesse primeiro capítulo, de se delinear a ideia central da obra, que, como se pretende demonstrar neste estudo, está diretamente vinculada à fabricação intencional de fatos que corria à solta nos espaços de repressão da ditadura civil-militar brasileira. Daí a preocupação em se investigar o conceito de mentira – que, de acordo com Hannah Arendt (1967), opõe-se à verdade factual – separado da investigação filosófica atrelada à verdade como parte da busca do conhecimento e do método de conhecer.

No segundo capítulo, procurou-se focalizar a relação entre a temática de FC com a batalha pela memória. Se por memória se entende uma construção que se configura na luta entre as classes sociais, que digladiam no ambiente da produção e, por isso, também no espaço público por se inserir no pacto social pela interpretação do que um grupo compartilha, o espaço em que essa construção se dá só pode se constituir em batalha pela memória, como Michael Pollak (1989) sugere. As obras teatrais do período em que FC se projeta, bem como a temática escolhida por Mario Prata, são parte dessa batalha. Assim, outras obras também são analisadas para se demonstrar que FC é uma espécie de contribuição para a luta que se configura no espaço público e que denuncia tanto as torturas quanto os assassinatos cometidos pela ditadura civil-militar brasileira.

E, finalmente, no terceiro capítulo, o conceito de alegoria é investigado na condição de procedimento que se apropria do histórico esvaziando-o de sua significação inicial e preparando-o para ressignificar em aberto. Assim, a violência em FC é estetizada por meio das ruínas históricas tomadas e tornadas espaço de uma fábrica em que esmagar um corpo humano, tal como se faz com a semente do cacau, é parte de um procedimento para se obter um produto: o chocolate.

O chocolate é o resultado do corpo esmagado pelo labor, em condições, não raro, aviltantes, mas em FC é o resultado da tortura e do assassinato não assumidos como crimes. Nesse sentido, a “máquina ferramenta da modernidade”, como Walter Benjamin (1984) chama a alegoria, revela outros resultados decorrentes da ação de torturar: produzir, por um lado, efeitos sociais, como a manutenção das condições de produção, mas, por outro, medo e insegurança.

## 2 CONTEXTOS, DRAMATURGIA E O TEXTO TEATRAL

### *FÁBRICA DE CHOCOLATE*

Neste capítulo serão demonstrados alguns matizes do contexto histórico que cerca o texto teatral FC com especial destaque a dois pontos: a falácia da democracia e os casos de tortura e de assassinatos transformados em suicídios pelos órgãos de repressão. Na sequência, abordar-se-ão alguns aspectos da biografia de Mario Prata e será focalizado o contexto artístico da época, que “opta” por um tipo de arte mais comercial, desvinculado do tipo de arte, de que trata Peixoto (1973), a arte como instrumento de transformação social. Por último, será especificado o conceito de mentira com base em reflexões de Platão (2013), de Jacques Derrida (1996), de Alexandre Koyré (2015) e de Hannah Arendt (2014). A intenção é, por meio disso, analisar uma das temáticas de FC: a transformação da matéria do fato, a mentira.

Hannah Arendt (2014) separa o conceito de verdade como categoria filosófica diferenciando-o da verdade que ela chama de factual. O primeiro começa a se tornar objeto da filosofia desde Platão que recorre a Sócrates a fim de demonstrar-lhes a importância como critério de conhecimento. A segunda é a transformação do real factual em mentira, elemento que dá base à opinião que fundamenta o espaço político. No caso de FC, a principal implicação de fazê-lo é que a transformação do assassinato em mentira colabora para um tipo de percepção do real que, por sua vez, está a serviço de um tipo de memória, na batalha interminável pela ocupação do espaço público e, portanto, em luta pelo poder.

#### 2.1 O contexto histórico

—Numa noite qualquer dos anos 70, um operário de uma fábrica de chocolate, ex-grevista, morre sob tortura, deixando para os responsáveis pela sua morte um problema: como explicar à opinião pública o inexplicável. A resposta é: suicídio por

enforcamento.”<sup>2</sup> Com essas palavras, proferidas por Mario Prata, o jornal *O Estado de São Paulo* abre o artigo intitulado “Θ retrato de um momento difícil da história recente”, publicado no dia 6 de dezembro de 1979, sobre a peça FC, que estrearia no dia 7 de dezembro, no teatro Ruth Escobar<sup>3</sup>. Segundo o autor do artigo, FC “procura retratar um determinado momento negro da história recente do Brasil que, felizmente, parece que acabou”. O texto anuncia, ainda, que a peça seria apresentada em Lisboa de 13 a 27 de fevereiro do ano seguinte e que participaria do Festival Internacional de Teatro em Sevilha, na Espanha.

A revista *Veja*, no dia 12 de dezembro de 1979, portanto, cinco dias após a estreia de FC, com o título “A vez da repressão”<sup>4</sup> e o *lide* “São Paulo e Porto Alegre: duas peças sobre a ideologia e os executores do arbítrio”, publica um artigo escrito por Elizabeth de Carvalho sobre FC. A autora contextualiza a peça no cenário nacional, mencionando as anteriores, *Caixa de cimento*, *Processo de violência: o caso Herzog* e *Rasga coração*, na condição de peças cujo trajeto é consolidado por FC e por *Senhor Galíndez* como uma “nova vertente do teatro brasileiro, [...] a tortura aos palcos”. Carvalho afirma que a temática dos textos refere-se à violência institucionalizada nos anos 1970.

As linhas a seguir dizem respeito, primeiro, a esse “momento negro da história recente do Brasil”, mencionado pelo articulista de *O Estado de São Paulo*, e depois sobre a “violência institucionalizada” a que se refere Carvalho (1979).

Ora, o Brasil sempre foi um país violento, se entendermos por violência aquela a que se referem os autores dos artigos citados. A prática de atos abusivos contra os que aqui habitavam originariamente foi uma constante desde a chegada dos portugueses nesta Terra. Um país colonizado por exploração, como o Brasil, aprendeu – aqueles que se colocaram como elite local – a assassinar, a torturar, a dizimar populações inteiras e

---

<sup>2</sup> Cf. “Θ retrato de um momento difícil da história recente”, publicado no jornal **O Estado de São Paulo**, em 6 de dezembro de 1979. Disponível no site oficial de Mario Prata: <<https://marioprata.net/teatro/fabrica-de-chocolate/o-retrato-de-um-momento-dificil-da-historia-recente/>>. Acesso em: 19 set. 2016.

<sup>3</sup> Cf. “Ficha técnica” no *site* oficial do autor. Disponível em: <<https://marioprata.net/teatro/fabrica-de-chocolate/ficha-tecnica/>>. Acesso em: 19 set. 2016.

<sup>4</sup> Cf. CARVALHO, Elizabeth. A vez da repressão. **Veja**, 12 de dezembro de 1979. Edição 588. Disponível em: <<https://marioprata.net/teatro/fabrica-de-chocolate/a-vez-da-repressao/>>. Acesso em: 19 set. 2016.

ao mesmo tempo a naturalizar tais práticas, não as “conseguindo” perceber como violência. Contudo, os artigos mencionados se referem a um tipo específico de violência: a tortura. Mas não a tortura contra negros para que trabalhem mais, ou contra pobres e marginalizados nas periferias, mas a tortura contra qualquer um que pensasse diferente daqueles que tomaram o poder em abril de 1964: “Ninguém podia discordar, por mais academicamente que fosse, das palavras de ordem ideológica, filosófica e moral erigidas em axioma pelo regime”, afirma Michalski (1979) em *O palco amornado*. É quando a tortura passa a atingir grupos sociais que se sentiam até então seguros que ela se torna uma ameaça:

O emprego de torturas, minuciosamente executadas no Brasil após o golpe militar de 1.º de abril de 1964, parece ter causado incredulidade em quase todo mundo e surpresa entre os bem pensantes. Por que esta surpresa? A violência acaso não existia antes, tolerada e protegida? Creio que a única explicação válida é que o traumatismo que as torturas de abril causaram na sociedade brasileira não foi moral, pois suas raízes estão no instinto de autodefesa dos surpreendidos. **Do momento em que as torturas passaram a ser usadas em larga escala contra presos políticos, portanto para reprimir crimes de opinião**, todos se sentiram ameaçados. Agora, são os comunistas e esquerdistas as vítimas. Amanhã, poderão ser os fascistas e direitistas. O método deixou de ser de defesa coletiva para transformar-se em ameaça generalizada. (ALVES, 1996, p. 16, grifo nosso).

É dessa tortura de que trata Carvalho (1979). Uma prática comum do policiamento repressivo brasileiro, mas que no momento (após o golpe de 1964) torna-se uma ameaça por alvejar os filhos da classe média: estudantes universitários, membros ou supostos membros do Partido Comunista.

O filme brasileiro *Zuzu Angel* (produzido em 2006) ficcionaliza dois aspectos históricos da realidade brasileira. Primeiro, a prática da tortura, negada pelos militares envolvidos. Depois, uma espécie de sentimento de ter sido enganada proveniente da classe média alta do Rio de Janeiro (mas que, em tese, poderia pertencer a São Paulo, a Porto Alegre, a Belo Horizonte). Essa categoria social, mesmo se proclamando apolítica, participa de manifestações de rua reivindicando direitos por ter sido direta ou indiretamente atingida pelo regime em questão. O filme dirigido por Sérgio Rezende

apresenta uma trama construída em torno do fato de a estilista que lhe dá nome (Zuzu Angel) ter enfrentado uma saga envolvendo o próprio filho preso e assassinado pelos órgãos de repressão da ditadura civil-militar brasileira. O filme se concentra em um período de cinco anos, que vai da morte do filho da estilista Stuart, em maio de 1971, a abril de 1976, quando Zuzu morre na saída do túnel que hoje leva seu nome, no Rio de Janeiro.

Maria Rita Kehl (2015), em recente debate em São Paulo, (informação verbal)<sup>5</sup> pontua que tanto a prática da tortura como a efetivação do AI-5<sup>6</sup> não causou espanto a uma grande porção de brasileiros. Essa parcela via naqueles que lutavam pela manutenção de direitos, nos presos políticos, nos líderes estudantis ou nos líderes camponeses um grupo que deveria ser erradicado. Havia um contingente muito grande de brasileiros que assumiam um posicionamento de apoio ao golpe, ou de indiferença a ele. Contudo, quando a prática da tortura passou a atingir aqueles que se sentiam longe das categorias alvo em questão é que os grupos sociais até então não envolvidos se colocaram contra o golpe mencionado.

É importante neste íterim mapear alguns pontos desse golpe cuja imagem inicial posiciona-nos frente ao deslocamento das tropas do movimento militar de Minas Gerais, comandadas pelo general Mourão filho, para o Rio de Janeiro. É uma cena que se associa a outras: Auro de Moura Andrade, presidente do Congresso Nacional em 1964, antes de o presidente João Goulart deixar o país, declara vaga a Presidência; João Goulart foge do Brasil para o Uruguai de onde somente retornará em 1976 para ser sepultado; e o presidente da Câmara dos Deputados Ranieri Mazzili assume, de acordo com a Constituição de 1946, a Presidência da República, mas com amplo poder real conferido aos militares:

---

<sup>5</sup> Palestra realizada no dia 23 de maio de 2015 na Livraria da Vila (Unidade Higienópolis), pelo Ciclo “Banalidade do mal na atualidade”, com Márcia Tiburi e Maria Rita Kehl. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=9CeUTID\\_Jv8](https://www.youtube.com/watch?v=9CeUTID_Jv8)>. Acesso em: 3 nov. 2016.

<sup>6</sup> Os Atos Institucionais constituíam uma espécie de legislação de emergência cujo propósito era conferir legalidade e legitimidade ao novo regime. Foram ao todo dezessete Atos Institucionais. O mais terrível deles foi o de número 5. “O AI-5 previa a possibilidade do Presidente da República decretar o recesso do Congresso Nacional, das Assembleias Legislativas dos Estados e das Câmaras de Vereadores Municipais, cujos funcionamentos dependeriam de autorização do próprio chefe do Executivo.” (SIKORSKI, 2010, p. 38). Disponível em: <[http://www.historia.ufpr.br/monografias/2010/2\\_sem\\_2010/fernando\\_oliveira\\_sikorski.pdf](http://www.historia.ufpr.br/monografias/2010/2_sem_2010/fernando_oliveira_sikorski.pdf)>. Acesso em: 20 dez. 2016.



No dia 2 de abril, foi organizado o autodenominado “Comando Supremo da Revolução”, composto por três membros: o brigadeiro Francisco de Assis Correia de Melo (Aeronáutica), o vice-almirante Augusto Rademaker (Marinha) e o general Artur da Costa e Silva, representante do Exército e homem-forte do triunvirato. Essa junta permaneceria no poder por duas semanas. (CPDOC/FGV, 2017).

Trata-se, portanto, de um golpe, mas, por outro lado, trata-se de uma ação com o amplo apoio de algumas categorias sociais:

Amplos setores da sociedade brasileira – e não só das elites – foram coniventes com a ditadura. Eis uma constatação necessária, que talvez sirva como ponto de partida para explicar a dificuldade de reflexão sobre o tema dos crimes cometidos a partir do Golpe de 1964. Guardadas as devidas proporções, isso lembra os problemas dos alemães no acerto de contas com o passado de barbaridades nazistas. Daí, em parte, as tentativas de esquecer o assunto, em nome da reconciliação. Ou de tratar o tema como se fosse algo que ficou ultrapassado com o fim da ditadura, algo que estaria por merecer um ponto final. (RIDENTI, 2001, p. 23).

Por isso o golpe é chamado de ditadura civil-militar. Entretanto, se a sociedade brasileira era conivente com a deposição de João Goulart, por que novas eleições não foram realizadas em vez de simplesmente se intimidar e se afastar o presidente em exercício? Por que Raniere Manzili, presidente da Câmara dos Deputados, que pela Constituição de 1946 deveria ocupar a cadeira da Presidência, não foi mantido no poder, em vez de ter permanecido só até que uma junta militar e, na sequência, Castelo Branco assumissem? Por que o governo que assume chama de democracia o que se constitui em uma ditadura?

Essas perguntas apontam para uma questão importante que diz respeito à manutenção de duas forças opostas: de um lado, um golpe instituído de fato, mas de outro a tentativa de fazê-lo parecer uma continuidade da recém-instalada democracia brasileira. Isso em conivência com parte da sociedade brasileira. De onde provêm essas duas forças?

Bom, em primeiro lugar, nem toda a sociedade brasileira concordava com a ideia de que se havia instituído um golpe em abril de 1964. Mas uma parte dela havia apoiado

a intervenção militar, o que por um lado deu certa legitimidade à deposição de João Goulart:

O golpe, deflagrado pelos militares, foi saudado por importantes setores civis da sociedade. Grande parte do empresariado, da imprensa, dos proprietários rurais, da Igreja Católica, vários governadores de Estados importantes — como Carlos Lacerda, da Guanabara; Magalhães Pinto, de Minas Gerais e Ademar de Barros, de São Paulo — e amplos setores de classe média pediram e estimularam a intervenção militar, como modo de pôr fim à suposta ameaça de esquerdização do governo e de se controlar a crise econômica. O golpe também foi recebido com alívio pelo governo dos Estados Unidos, que não via com bons olhos a aproximação de Goulart com as esquerdas. (ARAÚJO; SILVA; SANTOS, 2013, p. 16).

Contudo, em função do receio de se perder direitos como a liberdade ou de se deixar de realizar Reformas de Base, como a Reforma Agrária que João Goulart anunciava no comício da central, por exemplo, alguns estudantes, artistas e intelectuais manifestaram oposição à ditadura civil-militar. Assim, aventa-se, embora fosse uma ditadura civil-militar, convocar novas eleições não era garantia de se ter o poder. Portanto, o golpe foi instituído como uma forma segura de manutenção do poder pelos militares, que dariam ampla vazão aos interesses de uma elite que, ao contrário de uma parcela da população, não concordava com a ditadura imposta. Para que assim se desse, foi necessário um arranjo a fim de se garantir o controle sobre as decisões a serem tomadas, sempre em consonância com as ideias de ordem, de progresso e de modernização do país no aspecto industrial e com os interesses da elite e de alguns setores da sociedade. Esse arranjo se deu com a construção de uma ideia de democracia associada ao grupo que tomara o poder.

De 1965 até a Constituição de 1988, o país foi governado de forma autoritária, em um franco regime de exceção<sup>7</sup>. Assim, supõe-se que a manutenção das eleições, mesmo que só para o Legislativo, e a existência de dois partidos políticos, ARENA

---

<sup>7</sup> Por regime de exceção Giorgio Agamben entende uma espécie de “estrutura original em que o direito inclui em si o vivente por meio de sua própria suspensão” (AGAMBEN, 2004, p. 14). Contudo, o autor alerta para o fato de que nem o autoritarismo nem a ditadura se enquadram no que ele está chamando de regime de exceção. Assim, o termo é utilizado aqui como uma oposição à forma de governo democrático, em que o cidadão perde direitos básicos e há um excesso de poder por parte do Estado.

(Aliança Renovadora Nacional) e MDB (Movimento Democrático Brasileiro), constituíam tentativas de se “legitimar” o poder dos militares. Cria-se, assim, uma aparência de democracia:

É consenso que partidos políticos e eleições são componentes necessários de um regime democrático. Eleições livres e justas, nas quais os partidos competem por cargos públicos, são um critério crucial para identificar se um sistema político é uma democracia. No entanto, se a presença efetiva de partidos e eleições é reveladora de um regime democrático, somente a existência continuada de uma situação democrática é que torna possível a consolidação de tais instituições. Embora evidente, essa observação é relevante no que diz respeito à experiência política brasileira, uma vez que o regime militar-autoritário – que se estendeu de 1964 a 1985 – não aboliu nem os partidos nem as eleições. (KINZO, 2004, p. 1).

Essa aparência de democracia, democracia de fachada, fazia com que, mesmo havendo práticas truculentas, como a tortura, elas não fossem admitidas oficialmente pelo poder instituído. O filho de João Goulart, o empresário João Vicente Goulart, afirma, em entrevista para a Agência Brasil, em 31 de março de 2014, exatos cinquenta anos após o golpe, que o regime civil-militar rompeu o legalismo (governando por atos institucionais), violou a Constituição e também modificou o conceito de democracia: “A ditadura criou uma geração dizendo que aquilo [o golpe] era a democracia” (RIBEIRO, 2014). Segundo o empresário, o regime militar usou vários artifícios para que parecesse legítimo o que estava sendo efetivado. “A democracia é ou não é. Um conceito unívoco. O governo da maioria. E aquilo não era. A grande tragédia foi a criação desse conceito de ‘democracia’ favorável ao golpe” (RIBEIRO, 2014).

O que se observa, portanto, é que na luta por aquilo que deve ser evidenciado ou não no espaço público, permanece a ideia – difundida por livros e vídeos em profusão na *internet* – de que o que houve em 1964 foi um contragolpe como forma de se assegurar um tipo de ordem, contra outro grupo que a ela se opunha. O que os militares fizeram, de acordo com essa versão, foi limpar o Brasil da categoria que tomaria o poder caso nada fosse feito.

Esse discurso se manteve nas passeatas que reivindicaram o que os manifestantes chamaram de “volta da ditadura” em 2016. E há pesquisadores brasileiros

que acreditam que o que houve foi apenas uma intervenção (temporária) da esfera militar com o objetivo de se assegurar uma determinada ordem política a fim de se manter uma determinada ordem econômica. Marco Antonio Villa (2014) é um desses pesquisadores que em artigo ao Estado de São Paulo afirma: “Não é possível chamar de ditadura o período 1964-1968 (até o AI-5), com toda a movimentação político-cultural que havia no país. Muito menos os anos 1979-1985, com a aprovação da Lei de Anistia e as eleições diretas para os governos estaduais em 1982.” (VILLA, 2014).

Havia, pois, uma necessidade da liderança do grupo civil-militar de escamotear a ditadura que se inicia em 1964 por meio do uso de categorias democráticas como eleição e pluripartidarismo para que aquela forma de governo parecesse uma democracia. Os motivos para essa liderança, diante de um golpe, de uma ditadura, querer manter a fachada de democracia eram muitos. Pode-se citar, como exemplo, o fato de o Brasil ter se tornado signatário (assinou e ratificou) do Pacto Internacional dos Direitos Civis e Políticos, aprovado em 16 de Dezembro de 1966 pela Assembleia Geral das Nações Unidas, constituído por três importantes documentos: a Carta Internacional dos Direitos Humanos, a Declaração Universal dos Direitos Humanos e o Pacto Internacional dos Direitos Econômicos Sociais e Culturais. De acordo com Lafer (1988, p. 240),

a Declaração Universal dos Direitos do Homem de 1948 — que, seja dito de passagem, é uma resposta à ruptura totalitária — contempla o direito à intimidade no seu artigo 12: “Ninguém sofrerá intromissões arbitrárias na sua vida privada, na sua família, no seu domicílio ou na sua correspondência, nem ataques à sua honra e reputação. Contra tais intromissões ou ataques toda pessoa tem direito à proteção da lei”. O direito à intimidade está igualmente previsto no art. 17 do Pacto da ONU sobre Direitos Civis e Políticos; no art. 11 da Convenção Americana de 1969 sobre os Direitos do Homem e no art. 8.º da Convenção Europeia de 1950 sobre os Direitos do Homem, que o formula da seguinte maneira: “Qualquer pessoa tem direito ao respeito de sua vida privada familiar, do seu domicílio e de sua correspondência”.

Trata-se do direito à intimidade — que, associado à lei de imprensa, é, pela primeira vez, enunciado em um texto constitucional brasileiro: a Constituição de 1967, por meio de uma emenda constitucional realizada em 1969. Para Lafer (1988, p. 240),

o direito à intimidade, como um direito autônomo da personalidade, é tutelado em diversos sistemas jurídicos nacionais. Entre nós, pode-se dizer que ele é um dos direitos humanos implicitamente reconhecidos pela Emenda Constitucional de 1969, por força do § 36 do art. 153. A primeira referência explícita, em texto legal brasileiro, ao direito à intimidade como um todo é o art. 49 da Lei n.º 5250, de 9 de fevereiro de 1967 — a Lei de Imprensa —, que estabeleceu a responsabilidade civil nos casos de calúnia e difamação, se o fato imputado, ainda que verdadeiro, disser “respeito à vida privada do ofendido e a divulgação não foi motivada em razão de interesse público”.

Ora, o direito à intimidade, de acordo com Hanna Arendt (1995), em *A condição humana*, é um dos mais importantes direitos dessa esfera. Contudo, Fábio Konder Comparato (2001)<sup>8</sup> produz um artigo, publicado<sup>9</sup> em *Mortos e desaparecidos políticos*, com o seguinte relato:

Em 16 de abril de 1971, o operário metalúrgico Joaquim Alencar de Seixas foi preso numa rua de São Paulo, juntamente com seu filho Ivan, de 16 anos. Na 37ª Delegacia de Polícia, foram espancados no próprio pátio de estacionamento, enquanto aguardavam uma troca de viaturas, sendo em seguida conduzidos à sede do famigerado DOI-CODI, então conhecido como Operação Bandeirante (Oban). No pátio de manobras desse recinto militar, as sevícias recomeçaram com tal furor que a algema que encadeava o pai ao filho se rompeu.

Vencidas essas preliminares, ambos foram levados incontinenti à sala de torturas, onde passaram a ser interrogados um em frente do outro: o pai no “trono do dragão”, espécie de cadeira elétrica rudimentar, e o filho no “pau-de-arara”, ou seja, pendurado num pau, com os pés e as mãos amarrados.

No mesmo dia 16 de abril, os chamados “órgãos de segurança” prenderam a esposa de Joaquim Seixas e suas duas filhas, levando-as também para a Oban. Na manhã do dia seguinte, os jornais já anunciavam a morte do operário em tiroteio com a polícia. Mas Joaquim Seixas continuou a ser barbaramente torturado durante todo o dia, vindo a sucumbir somente à noitinha. (COMPARATO, 2001, p. 35).

O Estado brasileiro mantinha, pois, uma posição dúbia: instaurava uma ditadura, chamando-a de democracia; mas por outro lado assassinava. E, mais que isso, por vezes,

---

<sup>8</sup> Advogado, professor titular da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, doutor pela Universidade de Paris, autor dos livros *Para viver a democracia* (Brasiliense, 1989) e *A afirmação histórica dos Direitos Humanos* (Saraiva, 1999), e fundador e diretor da Escola de Governo.

<sup>9</sup> Artigo publicado na *Folha de S. Paulo* em 8 de julho de 1993.

construía um cenário em que a vítima era transformada em responsável pela própria morte.

Embora houvesse práticas abusivas da ditadura, elas não eram condenadas necessariamente pela comunidade. Comparato (2001), por exemplo, no mesmo texto já citado, revela que um dos oficiais do DOI/CODI, o capitão de artilharia Dalmo Lúcio Muniz Cyrillo, foi responsável por mais de quatrocentas mortes causadas por tortura. Entretanto, em 1993, o Presidente da República ~~re~~ resolveu admitir, no grau de cavaleiro, em razão dos relevantes serviços prestados à nação e às Forças Armadas, o hoje coronel R/1, Dalmo Lúcio Muniz Cyrillo, grão-mestre da Ordem do Mérito das Forças Armadas” (COMPARATO, 2001, p. 34). No campo de guerra pela memória, o coronel será lembrado pela patente que carrega ou pelos crimes cometidos? Resta saber se a sociedade brasileira considerará os atos do coronel crimes ou serviços prestados.

Antes de se projetar respostas a essas perguntas, contudo, é preciso que a sociedade brasileira saiba o que realmente houve, com a maior quantidade de dados possível. É preciso não lhe esconder, mas, ao contrário, mostrar-lhe, reconstruir cenários com depoimentos de famílias que perderam filhos, de filhos que perderam pais, de tal forma que uma imagem predomine: a de que houve um golpe, com torturas. Acima de tudo, é preciso que a sociedade fique atenta, pois essas forças podem emergir a qualquer momento, como o ~~monstro~~ “monstro da lagoa” a que se referem Chico Buarque e Gilberto Gil em *Cálice*: “Esse silêncio todo me atordoa/Atordoados eu permaneço atento/ Na arquibancada pra a qualquer momento/Ver emergir o monstro da lagoa”. (HOMEM, 2009, p. 118).

Antes que o monstro venha à tona, é preciso fundar um outro pacto para se lidar com o presente. Conhecer o que houve é um pré-requisito para fazê-lo. Sem essa condição, o que se coloca no espaço público apenas fortalece a visão daqueles que estão no poder.

## 2.2 Contexto teatral da época

Fernando Peixoto<sup>10</sup> abre *Teatro no Brasil: como transmitir sinais de dentro das chamadas* com a seguinte epígrafe de Bertolt Brecht: “Não é suficiente que nossos espectadores ouçam a narrativa de libertação de Prometeu; é preciso que eles se **exercitem** no prazer de libertá-lo” (PEIXOTO, 1973, p. 91, grifo nosso). Quando se compara essa epígrafe com o texto de Peixoto, o que se tem são os instrumentos para que esse exercício de “prazer de libertar Prometeu” possa ser realizado. Do texto emerge uma força que tanto dá conta de aspectos da política cultural do momento (década de 1970) como denuncia um cenário de insatisfação em relação à qualidade dos textos teatrais, do público, dos produtores. É dessa força que o espectador precisa para executar esse exercício de prazer de libertar Prometeu. Uma força que provém da consciência do que está acontecendo no plano político e econômico do país, mas que também provém da condição de espectador ativo em relação à diversão.

Prometeu, um titã, portanto uma entidade que enfrenta o poder de Zeus, rouba o fogo (símbolo de insubordinação) dos deuses e o oferece aos homens. Por ter se colocado contra uma estrutura de poder dominante, desafiado o deus maior, recebe, como consequência de sua rebeldia, um castigo: seria preso às rochas do Cáucaso e teria o seu fígado comido pelas águias durante o dia. Pela noite, teria o órgão recuperado para que o suplício pudesse se repetir infinitamente como destino. Brecht sugere o exercício de prazer de libertar Prometeu na epígrafe em questão. O que seria esse exercício? O espectador, ao participar ativamente da libertação de Prometeu, também pratica o exercício da liberdade: o teatro brechtiano o propõe como arte engajada, não alienada<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup>A apresentação de Fernando Peixoto pelo *Imprensa Oficial* no texto dedicado à sua biografia profissional e intelectual, *Em Cena Aberta*, de 2009, é feita da seguinte forma: “Fernando Amaral dos Guimarães Peixoto é diretor, ator, ensaísta, crítico de teatro, jornalista, tradutor, escritor. Nasceu em 19 de maio de 1937, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. Gaúcho, conquistou São Paulo, o Brasil e o mundo. Participou de momentos históricos e decisivos da cultura brasileira. Foi ator na companhia de Maria Della Costa, na de Tônia-Autran-Celi; da primeira turma do Teatro Oficina e diretor de peças antológicas escritas por Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, como *Murro em Ponta de Faca* e *Ponto de Partida*, que lhe deu o Prêmio Molière da Air France em 1973.” (BALBI, 2009, p. 12).

<sup>11</sup> Pode o mundo hoje ser representado pelo teatro? Bertolt Brecht abre o livro *Estudos sobre teatro* com a seguinte resposta a essa pergunta: “ereio que o mundo de hoje pode ser reproduzido, mesmo no teatro, mas somente se for concebido como um mundo suscetível de modificação.” (BRECHT, 1978, p. 5) Essa é uma sucinta definição de arte não alienada.

A epígrafe, assim, revela muito das intenções do próprio Fernando Peixoto ao escrever um texto que seja ele mesmo uma elaboração que estimule a prática do que estava bem escasso naquele tempo: a liberdade. E só se fala em liberdade com tamanha força em dias de opressão, pois não se costuma reivindicar aquilo que já se tem.

Peixoto inicia seu texto declarando a morte do teatro: “O teatro, no Brasil, hoje, não está morto por milagre” (PEIXOTO, 1973, p. 91). A partir de então, ele traça um panorama, pequeno, mas esclarecedor, de sua perspectiva sobre as causas do que ele chamou de “morte do teatro”.

Em 1968, após o AI-05, de forma geral, havia um ambiente de restrições, de censura e até de desânimo por parte de produtores, escritores e atores. Assim, em 1973, quando esse texto foi escrito, havia um completo embotamento dos intelectuais que permaneceram no país. Esse texto de Peixoto, para repetir a expressão do autor, é ele próprio “um sinal de dentro das chamas”. Nele o autor discute o que chama de “a morte do teatro” no Brasil dos anos 1970 e atribui a ela duas causas fundamentais: primeiro, a própria condição de perseguição pela ditadura civil-militar a qualquer produção cultural da época; depois, a mudança de cenário nas artes que exige uma postura do artista voltada à produção do riso.

O teatro sofre a partir de 1968, de acordo com Peixoto, esses dois grandes impasses. O primeiro diz respeito à castração da dramaturgia. O segundo refere-se ao impasse do espetáculo transformado em “máquina de produção de riso e emoções fáceis” (PEIXOTO, 1973, p. 91).

Ele não nega que existia naquela época certa liberdade de expressão, mas salienta que ela era praticada apenas para o que era aceito e que estivesse de acordo com “os valores éticos e sociopolíticos que condicionam a manutenção do colonialismo e do capitalismo em nítido desenvolvimento” (PEIXOTO, 1973, p. 91). Assim, havia um teatro sem sentido, com uma capacidade de comunicação mínima e com um público limitado em relação à apreensão do estético, um público desinformado. Segundo Peixoto (1973), os encenadores diziam tudo pela metade, ora porque estavam acovardados, ora porque se submetiam, de forma plena, às regras dos empresários: “São poucos os que ainda resistem, os que ainda procuram encontrar [...] soluções para enfrentar a verdade e trazer ao palco os problemas efetivos da sociedade brasileira de hoje.” (PEIXOTO, 1973, p. 91).



A castração da censura foi imensa. Yan Michalski (1979) chama atenção para o fato de alguém apresentar um determinado número em uma entrevista: quatrocentos ou quinhentos espetáculos censurados até 1979. Mas em seguida diz que é difícil precisar esse número, pois não havia como averiguar cada ato do censor sem ter acesso aos arquivos da censura. Além disso, muitos textos sequer foram escritos, pois foram inibidos em função da própria censura, já que, segundo o autor em questão, “fazer teatro e escrever sobre teatro sem ter em mente a existência da censura se tornaria rapidamente uma impossibilidade” (MICHALSKI, 1979, p. 8). E, conseqüentemente, deixar de escrever textos teatrais uma possibilidade.

De acordo com Peixoto (1973), havia, ainda, um perigo maior, relacionado ao fato de o teatro não estar institucionalizado. Embora isso fosse visto por ele como algo positivo, pois remetia à plena possibilidade de transformação do teatro, de efetivação de pesquisas, de produção de algo mais substancial, era justamente a ausência de institucionalização que o colocava em posição frágil. Isso em função da escassez de um público preparado, por exemplo, que exigisse mais amiúde bons espetáculos. Assim, havia tentativas imensas de se perpetuar o que existe de pior: “um teatro fundamentado na mentira e na mistificação”, que cresce na condição de “fábrica de ilusão” (PEIXOTO, 1973, p. 92). Esse era o grande perigo.

Na opinião do autor, não se tinha no país um público crítico, em número suficiente, para reivindicar um teatro que fizesse sentido do ponto de vista político e do ponto de vista da diversão não alienada. E, ao mesmo tempo, uma verdadeira máquina de fabricar diversão alienada<sup>12</sup> estava em andamento. O público que frequentava as salas cênicas era composto pela classe média e pela pequena burguesia. De acordo com Peixoto (1973), decorre disso um teatro cuja trama se constrói por meio de um plano ideológico pequeno e burguês que assolava o Brasil: “Este público, indiscutivelmente, aumenta e prestigia um tipo de espetáculo isento de condições culturais mínimas,

---

<sup>12</sup> Diversão alienada, em *Dialética do esclarecimento*, de Theodor Adorno e de Max Horkheimer, é compreendida como “prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se pôr de novo em condições de enfrentá-lo. Mas, ao mesmo tempo, a mecanização atingiu um tal poderio sobre a pessoa em seu lazer e sobre a sua felicidade, ela determina tão profundamente a fabricação das mercadorias destinadas à diversão, que esta pessoa não pode mais perceber outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho. O pretensão conteúdo não passa de uma fachada desbotada; o que fica gravado é a sequência automatizada de operações padronizadas. Ao processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode escapar adaptando-se a ele durante o ócio.” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 9).

alimento espiritual e inofensivo para sua alienação como classe.” (PEIXOTO, 1973, p. 93).

Não se pode esquecer que o cinema e a televisão ocupavam um espaço crescente no que diz respeito à diversão nos anos 1970 no Brasil. A indústria brasileira de televisão nasce nos anos 1950, mas poucas residências dispunham de aparelhos televisivos na época. É a partir de 1970 que, viabilizada pelo aparato industrial e comercial resultante do projeto de país pensado pela ditadura civil-militar, tem-se a formação de um telespectador cuja cultura de consumir espetáculo se constrói sob os parâmetros dessa realidade. Esther Hamburger (2005), em “Teleficção nos anos 70: interpretação da nação”, traça um perfil desse projeto de diversão vinculado à ideia de construção de uma nação moderna e atrelada aos ideários do século XX: “A emergência de uma teleficção específica, com linguagem e estilo próprios, capta e expressa as injunções políticas, econômicas e culturais do momento e contribui para a viabilização comercial da televisão”. (HAMBURGER, 2005, p. 47). Foi um momento de consolidação das convenções formais de uma teledramaturgia nacional específica.

Isso colabora para que certa cultura de composição cênica semelhante à da televisão e à do cinema comece a surtir efeitos. Assim, até mesmo os jovens, em função de uma intensa campanha publicitária focalizada na criação de uma empolgante possibilidade de construção de um futuro vibrante, eram embalados pelos sonhos de uma nascente e moderna nação que os colocava como protagonistas, senhores do presente, como se ele fosse eterno.

Textos e espetáculos que aprofundam problemas, e eles certamente existem, mesmo dentro dos valores burgueses vigentes, limitam-se a um mergulho na psicologia do indivíduo isolado do contexto social, apelando às vezes para uma visão mística do homem e, no melhor dos casos, para uma visão grotesca e absurda, o que ao menos ainda possui uma conotação crítica mais reconhecível, mesmo quando inconsciente. É claro que neste tipo de teatro o homem está no centro do universo como ser absoluto, eterno, imutável, examinado como indivíduo, cercado por problemas referidos como não sujeitos à transformação, inerentes a uma condição humana idealista, não sujeita às contradições provocadas pelas relações de produção. (PEIXOTO, 1973, p. 93).

Em 1982, dez anos depois da escrita do texto de Fernando Peixoto, no dia 5 de janeiro, Elis Regina foi entrevistada no programa *Jogo da verdade*<sup>13</sup> da TV Cultura, apresentado pelo jornalista Salomão Esper, e repetiu mais ou menos a mesma fala de Peixoto. Reafirmou que o período estava dominado por artistas independentes, mas tomado pela indústria cultural que entrou no Brasil, e posicionou a arte na condição de mercadoria. Quatorze dias depois, Elis Regina morre, mas deixa no Brasil uma classe artística não raro calma e tranquila, como ironiza Peixoto, para quem “paz e amor escondem uma verdade de guerra e ódio” (PEIXOTO, 1973, p. 93).

Não se trata aqui de se embrenhar em um raciocínio maniqueísta que coloque o teatro (bem) em oposição à televisão (mal), mas de pontuar o aparecimento da televisão como um fator chave para que um tipo de teatro desaparecesse de cena. Nesse sentido, a ditadura civil-militar presta um “serviço” especial, o de impulsionar um tipo específico de diversão ao proibir qualquer espetáculo (inclusive televisivo) cujo conteúdo coloque em discussão as questões de diferenças de classe, de opressão, e ao valorizar qualquer espetáculo que não ponha em xeque o que Yan Michalski (1979) chama de “valores da civilização cristã e ocidental”.

### 2.3 Mario Prata e sua obra

Em 1946, ano do nascimento de Mario Alberto Campos de Moraes Prata, o Brasil promulga a quinta constituição, após o General Eurico Gaspar Dutra assumir a Presidência. O Brasil respira ares de uma emergente democracia, ao elaborar um texto constitucional avançado para a época, com garantias políticas e sociais comparáveis às atuais. Contudo, o ambiente político do mundo vai se dividir entre as duas superpotências que emergiram da Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos e a União Soviética. O Brasil, na condição de aliado dos EUA, no final dessa grande guerra, continua uma trajetória de apoio a este lado da Guerra Fria. O que o pequeno Mario Prata vai vivenciar a partir de então se vincula a esse formato de mundo.

---

<sup>13</sup> Estão também nessa edição do programa Zuza Homem de Melo e Maurício Kubrusly, conceituados jornalistas atentos à cena artística brasileira. E a entrevista pode ser acessada por meio do seguinte link: <<https://www.youtube.com/watch?v=ax-p-Zr8cyg>>.

Quando, quatro anos depois, em 1950, a sua família (pai médico e mãe do lar) muda-se de Uberaba para Lins, o Brasil escuta pela Rádio Nacional a música *Luar do sertão*<sup>14</sup>, usada como prefixo para a emissora. A Rádio Nacional representa para o Brasil um sistema de comunicação e de integração cuja produção cria uma espécie de radiação do centro para a periferia do país: aquilo que era produzido no Rio de Janeiro se dirige às demais localidades como referência com alto poder de refração. São referências como essa que o garoto de Lins receberá, percebendo o Rio de Janeiro e São Paulo como locais de produção de um tipo de saber que lhe interessava. Quando, em 1978, ele escreve para a televisão a obra *Estúpido cupido*, são essas as referências que vão aparecer na tela. A novela é ambientada em uma cidade fictícia, Albuquerque, produzida para esse fim. Trata-se de uma pequena cidade de interior cujos habitantes almejam chegar à cidade grande (São Paulo ou Rio de Janeiro), para estar perto de seus ídolos, inicialmente, da rádio, como a Nacional, depois, da própria televisão.

A chamada “Era do Rádio” vai construir uma teia de valores que serão quase que imediatamente replicados para o restante da nação. Contudo, ela entra lentamente em decadência com a chegada da televisão, também nos anos 1950. Mas foi responsável por forjar uma programação arrojada para a época com o chamado “Teatro em Casa”, inaugurado em 1937, em que peças inteiras eram irradiadas.

Até meados da década de 1950, o Rádio-Teatro Nacional irradiou 861 novelas, as mais ouvidas do rádio brasileiro, segundo as mais seguras pesquisas de audiência. Pode-se observar que a música popular brasileira foi uma antes e outra depois da Nacional, que se transformou numa verdadeira criadora de ídolos através da realização de concursos como “A Rainha do Rádio”, que consagrou diversas cantoras, como Emilinha Borba, Marlene, Dalva de Oliveira e Ângela Maria. Um dos cantores que ficou marcado como símbolo dessa era foi Cauby Peixoto, que enchia o auditório da Rádio em suas apresentações. (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, 2017).

---

<sup>14</sup> A autoria de *Luar do sertão*, embora tenha sido atribuída primeiro a Catulo da Paixão Cearense, depois a João Pernambuco, parece ser de um anônimo, de domínio folclórico, tendo sido recolhida e modificada por João Pernambuco. Uma nota a essa respeito pode ser acessada no site Museu da canção, disponível em: <<http://museudacancao.blogspot.com.br/2012/11/luar-do-sertao.html>>. Acesso em: 2 nov. 2016.

Esse sistema de transmissão, responsável por produzir, do ponto de vista simbólico, uma imagem do Brasil para si mesmo, construindo em simultâneo uma ideia de unidade da nação, inicia um processo de declínio acentuado após a instauração da ditadura civil-militar que, por um lado, contribuirá para a expansão do negócio televisivo, como já visto, mas, por outro, influenciará diretamente no afastamento de 67 profissionais da Rádio Nacional, colocando mais de 81 sob investigação. No entanto, a emissora foi a grande responsável pela formação do público com que contou a televisão brasileira. Até 1965, o povo brasileiro habituara-se a programar horários para ouvir radionovelas, intérpretes de músicas e programas esportivos. A partir de então, esse hábito passou a ser direcionado à televisão.

Nessa época, 1965, Prata está com dezenove anos. Apesar de ter iniciado a carreira ainda com quatorze anos de idade em Lins, somente após deixar o trabalho no Banco do Brasil e a Faculdade de Economia da USP é que ele se posiciona como alguém que se dedicará à escrita. Em 1969, publica seu primeiro livro, *O morto que morreu de rir*; em 1970, uma obra infantil: *Chapeuzinho vermelho de raiva*. A partir de então, será responsável pela produção de quatro livros infantis (de 1983 a 1987), de seis livros para o público infanto-juvenil (de 1979 a 1990) e de vinte e dois livros para o público adulto (a partir de 1979, com FC), além do já mencionado, de 1969. Produz sete coletâneas de contos e de crônicas e nove textos teatrais que são encenados, além de quatro inéditos. Segundo o *site* oficial do escritor, são mais de três mil crônicas escritas para revistas e jornais e cerca de oitenta títulos de livros, entre romances, coletâneas de contos, roteiros e peças teatrais. Na carreira, recebeu dezoito prêmios nacionais e estrangeiros, com obras para o cinema, a literatura, o teatro e a televisão. Contudo, a popularização do escritor se dará pela produção de novelas, de *Estúpido cupido*, em 1979, a *Bang bang*, em 2005, o que o posiciona como escritor profissional.

O texto teatral FC, objeto desta pesquisa, é parte dessa extensa obra que oscila entre as de cunho mais comercial e as de cunho mais político, sendo este último o caso de FC. Peixoto (1973), ao discorrer sobre o posicionamento dos autores de textos teatrais, bem como sobre o dos grupos cênicos da época, já alertava sobre essa dicotomia: havia os grupos cujos trabalhos eram mais destinados ao consumo imediato e os grupos cujos trabalhos eram mais comprometidos com a questão política diretamente. Sobreviveram os primeiros, da segunda metade dos anos 1960 até o final

dos anos 1970. Com o AI-5, muitos intelectuais e artistas ligados ao mundo cênico foram perseguidos duramente. Houve um esvaziamento dos palcos. Mas em 1979, quando Prata escreve FC, há ânimos novos no ar. A linha dura dos militares estava perdendo terreno e Ernesto Geisel anuncia a lei de anistia que possibilitará a volta de muitos artistas e intelectuais ao Brasil.

Mario Prata, contudo, para sobreviver escrevendo, de acordo com a perspectiva que o autor tem de si, fez uma escolha por textos ~~para~~ “divertir”. O autor o afirma em entrevista a Abujamra, em um programa de entrevistas da TV Cultura, cuja mantenedora é a Fundação Padre Anchieta, de nome ~~Abujamra~~ “provoca José Angelo Gaiarca, Darcy Figueiredo e Mario Prata”. Nessa entrevista, demonstra que sua formação se deu na década de 1960. Dos quatorze aos vinte e quatro anos, vivenciou o Tropicalismo, o Cinema Novo, a minissaia, a pílula, os Beatles, os festivais da Record, o Teatro Oficina e o Arena, como conta a Abujamra. Após os anos 1960, segundo Prata, nada de novo aconteceu. A culpa ~~foi~~ “(d)a revolução”, afirma o autor, referindo-se à ditadura civil-militar, pois, se antes o artista (o escritor) era o porta-voz dos oprimidos, à época da entrevista ele já não via mais necessidade de sê-lo: o operário de São Bernardo, como exemplifica, fala por si.

Dominique Maingueneau (1995), em *O contexto da obra literária*, ao escrever sobre a importância de se localizar um autor em um campo literário, e de se posicionar esse campo em uma sociedade, baseia-se no princípio de que uma obra não é fruto singular, como a estética romântica a posicionou, já que ~~não~~ “é possível produzir enunciados reconhecidos como literários sem se colocar como escritor, sem se definir com relação às representações e aos comportamentos associados a essa condição” (MAINGUENEAU 1995, p. 27). Quando se lê sobre a vida e a obra de Mario Prata, tem-se em mente um escritor que se construiu como tal desde as escolhas por escrever o jornal da sala de aula, por buscar no jornal *A Gazeta* os linotipos para neles apoiar o goleiro do jogo de botões, por aceitar o convite para escrever até na coluna social do *Jornal do Lar*. Tem-se uma imagem de alguém que quer deixar vestígios de uma história que está sendo projetada, porque assim pensou ao projetá-la. Além disso, a família de Mario Prata, composta por um pai médico e por uma mãe com hábitos de leitura e de escrita (a mãe escrevia para jornal), também conta com um tio escritor. E, embora tenha se oposto a que Prata deixasse a faculdade para escrever peças teatrais, ao

fazer as contas, o pai percebe que o valor do ingresso nessa área podia prover sua subsistência e, assim, concorda que o filho troque uma vida estável de funcionário do Banco do Brasil por uma vida de escritor.

Contudo, não parece ser tão instável a vida de Mario Prata. Se se observa a sua obra de cunho comercial, tem-se a clara percepção de que se trata de um autor que vende – que consegue sobreviver da escrita. Há textos não publicados, com certeza, mas há um autor que não se reduz à imagem de boêmio à qual a categoria dos autores por vezes é relacionada, como afirma Maingueneau (1995). Pelo contrário, trata-se de um escritor profissional que constrói a sua narrativa para permanecer no espaço público como vendável. E, em certa medida, FC é parte desse jogo. Observa-se que Prata atribui à morte de Herzog o texto teatral FC, mas vários o fizeram desde 1975, como foi o caso da obra *Patética*, escrita pelo cunhado do jornalista morto (e objeto de discussão do próximo capítulo desta dissertação). Assim, FC é parte de um conjunto de obras de um escritor brasileiro que se posiciona com base em uma perspectiva também comercial, o que não é nenhum pecado, mas sabê-lo indica o lugar dessa obra no cenário das obras nacionais do período, o que será discutido na próxima seção.

### **2.3.1 O lugar de FC entre as peças que compõem o chamado Teatro de Resistência**

FC é um texto teatral escrito por Mario Prata em 1979, logo transformado em livro e imediatamente montado: estreou em 7 de dezembro do mesmo ano. A peça viajou para a Europa e foi divulgada pelos meios de comunicação oficiais hegemônicos da época, como a revista *Veja* e o jornal *O Estado de São Paulo*.

A temática, contudo, não coloca a peça na categoria do que se chamava de obra propícia ao riso, mas em um conjunto de obras que exercem a função de apontar para a ditadura e para seus desmandos como forma de resistir ao golpe. Faz parte, pois, de textos que focalizam, conforme a definição que a *Enciclopédia Itaú Cultural* atribui ao Teatro de Resistência, ora – a repressão à luta armada, o papel da censura, o arrocho

salarial, o milagre econômico e a ascensão dos executivos, a supressão da liberdade”<sup>15</sup>, ora a prática da tortura e a ação dos militares em um regime de exceção.

Yan Michalski (1979) faz referência a esse teatro – desenvolvido entre 1964 e 1985, com grande concentração em 1969, após o decreto AI-5 e fortalecimento da censura, e em 1980, período de distensão – que às vezes precisa usar linguagem metafórica, alegorias tão distantes dos espectadores/leitores, tornando-se incompreensível. Ainda de acordo com a *Enciclopédia Itaú Cultural*, “a primeira reação teatral ao golpe militar de 1964 é *Opinião*, um show de protesto que reúne ex-integrantes do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional de Estudantes (UNE), posto na ilegalidade”<sup>16</sup>.

Michalski (1979) afirma que, em função do ambiente de restrição, a classe teatral se uniu como jamais fizera antes e até depois. Isso porque, com a incorporação de atores e de diretores pela televisão, principalmente pela Rede Globo, seria difícil congrega a classe artística em torno da mesma proposta de se aliar em prol da possibilidade de fazer teatro.

Na época, era necessária a união. Assim, um grupo de artistas inicialmente vinculados à União Nacional dos Estudantes (UNE), tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro, vai encabeçar esse forte espírito de resistência e de denúncia das novas condições vigentes no país. É que, com o AI-5 e a censura, os dramaturgos são obrigados a aceitar cortes no texto das obras. Michalski (1979) menciona o espetáculo *Primeira Feira Paulista de Opinião*, que sofreu 71 cortes avisados apenas na manhã da estreia. Cacilda Becker, Ruth Escobar e Maria Della Costa sobem ao palco e leem a carta de repúdio à ação dos censores e da comunicação de rebeldia civil, já que encenaram a peça sem os cortes realizados pela censura.

Fazem parte do Teatro de Resistência obras como: *Botequim* (1972) e *Um grito parado no ar* (1973), de Gianfrancesco Guarnieri; *Mumu, a vaca metafísica* (1974), de Marcílio Moraes; *Corpo a corpo* (1971), *A longa noite de Cristal* (1977) e *Moço em estado de sítio* (1977), de Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974); *Gota d'água* (1944), de

---

<sup>15</sup>Cf. TEATRO de Resistência. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo613/teatro-de-resistencia>>. Acesso em: 31 dez. 2016.

<sup>16</sup> Cf. TEATRO de Resistência. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo613/teatro-de-resistencia>>. Acesso em: 31 dez. 2016. Verbete da Enciclopédia.



Chico Buarque; *A cidade impossível* (1975), de Pedro Santana; *O grande amor de nossas vidas* (1978), de Consuelo de Castro; e *Sinal de vida* (1979), de Lauro César Muniz.

Um autor duramente perseguido por focalizar a situação das classes populares foi Plínio Marcos, de acordo com Michalski (1979): é que o regime não se envergonhava tanto da condição de miséria das classes populares quanto da denúncia que as artes, de maneira geral, mas em especial o teatro, conseguiam realizar.

Mas em parte desse grupo de resistência havia a focalização em temas como os históricos das seguintes peças: *Castro Alves pede passagem* (1971) e *Ponto de partida* (1976), de Gianfrancesco Guarnieri; *Calabar* (1972), de Ruy Guerra e de Chico Buarque; *O santo inquérito* (1976), de Dias Gomes (1922-1999); o *Papa Highirte*

(1979), de Oduvaldo Vianna Filho; *Frei Caneca* (1978), de Carlos Queiroz Telles (1936-1993).

É importante dizer, pois, que a história construída em torno de FC tanto em artigos como o da revista *Veja*, citado no início deste capítulo, quanto no prefácio da obra, que se refere ao texto teatral como um resultado da sensibilização de Mario Prata em função da morte de Herzog, é isso mesmo, uma narrativa. Outras obras já haviam focalizado o caso Herzog – o que não diminui a importância de FC, mas posiciona o seu autor em um lugar, como afirma Maingueneau (1995).

Integrante de um grupo de peças que colocaram a tortura em cena, FC é, da mesma forma que *Torquemada*, de Augusto Boal, *Milagre na cela*, de Jorge Andrade, e *Patética*, de João Ribeiro Chaves Neto, parte do que se convencionou chamar de literatura de resistência. Esta última obra, em específico, foi um texto teatral que estabeleceu como objeto de reflexão as circunstâncias da morte do jornalista Vladimir Herzog, em 1975. FC não foi, assim, a primeira que tratou da temática da tortura, nem do caso Herzog.

## 2.4 O caso Herzog

Dos muitos fatos ocorridos durante o período da ditadura, um deles tornou-se, em meados dos anos 70, mais emblemático em função da forma como se deu e da repercussão obtida. Trata-se das circunstâncias da morte de Vladimir Herzog. A morte

do jornalista Vladimir Herzog, o Vlado, que ocorreu nas dependências do Departamento de Operações Internas do II Exército, foi notificada oficialmente como suicídio.

Do momento da tentativa de prisão de Vlado, por agentes que se apresentaram à sua mulher como clientes interessados em um *free-lance*, até a primeira notícia de sua morte, transcorreram pouco mais de 24 horas. Apesar das explicações na nota oficial do Exército, o caso permanecia um mistério para jornalistas, conhecidos e familiares de Herzog.

A reportagem do jornal mensal Ex-, intitulada “A morte de Vlado” e redigida por seus três principais editores – Mylton Severiano, Narciso Kalili e Palmério Dória – foi publicada menos de um mês depois do suposto suicídio do jornalista, em 1975, e busca encontrar a verdade acerca da misteriosa morte de Vladimir Herzog.

De acordo com Almeida Filho (1978), o jornalista Vladimir Herzog, diretor de jornalismo da TV Cultura, do estado de São Paulo, é convocado para prestar depoimento nas dependências do DOI-CODI, onde é torturado e assassinado. No entanto, o II Exército divulga a seguinte nota:

Cerca das 16 horas, ao ser procurado na sala onde fora deixado, desacompanhado, foi encontrado morto enforcado, tendo para tanto utilizado uma tira de pano. O papel contendo suas declarações foi achado rasgado, em pedaços, os quais, entretanto, puderam ser recompostos para os devidos fins legais. [...] Foi solicitada à Secretaria de Segurança a necessária perícia técnica, positivando os senhores peritos a ocorrência de suicídio. (ALMEIDA FILHO, 1978, p. 21).

Sobre o caso, a Comissão Municipal da Verdade da cidade de São Paulo, sob os esteios da Comissão Nacional da Verdade e para com ela contribuir, produziu um relatório final no período de maio a dezembro de 2012, intitulado *Vladimir Herzog*. O nome escolhido é justificado por meio de Ítalo Cardoso:

O nome da Comissão é uma justa homenagem a Vladimir Herzog, assassinado sob tortura nas dependências do DOI (Departamento de Operações Internas) em 1975. A farsa montada pelo regime ao atribuir suicídio a um homem pacífico, desarmado, que se apresentou a uma repartição militar, foi um insulto, uma infâmia. Este assassinato tem

um significado importantíssimo, porque a partir dele ficou público que a ditadura torturava e utilizava de versões oficiais falsas, referendadas por médicos legistas do círculo militar. (Relatório da Comissão Municipal da Verdade – Vladimir Herzog 2013 / 2014)

Um caso semelhante é descrito por Ricardo Kotscho, repórter de *O Estado de São Paulo*, no dia 21 de janeiro de 1976, em uma reportagem intitulada “Manoel, da fábrica da Moóca para a morte”. Tratava-se da morte de um metalúrgico que, levado para depoimento, é também assassinado, muito embora a causa da morte também tenha sido apontada como suicídio.

FC foi construída sob os parâmetros contextuais desse período, por meio de um processo que Iser (1996) denomina de seleção e combinação de elementos da realidade vivida. Um autor opera no seu tempo, mas ao produzir um texto sabidamente ficcional manuseia esses elementos recortando-os para dele resultar, por meio da palavra, no caso da obra literária, o texto, neste caso, teatral.

## 2.5 A estrutura do texto teatral FC

Ao se refletir sobre o contexto teatral e histórico, bem como sobre a vida e a obra de Mario Prata, mais especificamente, sobre a obra FC, tem-se em mente a ideia de posicionar tal texto em um campo literário. Trata-se, pois, como quer Maingueneau (1996), em *O contexto da obra literária*, de abrir a possibilidade de articular esses elementos à temática desenvolvida na obra, bem como de detectar as estratégias utilizadas pelo autor para engendrar um posicionamento.

A estrutura de um texto teatral denuncia a sua função: a representação. O gênero em questão se constrói para esse fim, muito embora possa ser lido como obra literária, como o caso de FC. No mesmo ano em que foi encenada, a obra é comercializada em livrarias brasileiras. Mas em princípio tem como destino o palco. Disso decorre a sua estrutura: a ausência de narrador e a presença de diálogos a conduzir a ação dramática. Além disso, é construída em dois planos de textos. O primeiro, texto principal, é realizado por meio de diálogos; o segundo, pelas rubricas contendo a listagem dos personagens, os nomes dos personagens no início de cada fala, informações sobre a

estrutura da peça e orientações sobre os movimentos, os gestos e, às vezes, sobre a entonação de voz. Acrescido a isso, há um enredo conduzido pelas falas dos personagens e nele a marcação de tempo e de espaço.

João da Neves (1997), em *Análise do texto teatral*, discrimina esses elementos na seguinte ordem: as circunstâncias dadas, o diálogo, a ação dramática, os personagens, a ideia, os andamentos e as atmosferas.

No caso de FC, há dados pré-textuais: uma apresentação da obra, feita por Ruy Guerra, com a data de novembro de 1979, e uma ficha técnica informando sobre os principais responsáveis pela encenação. Os dois planos de texto se dão da seguinte forma: no primeiro, uma página inicial com a indicação dos seis personagens, e abaixo dela a apresentação do espaço cênico como *“a sala de espera”* de um local de tortura. Pode ser uma espécie de escritório, ou um porão, ou um gabinete, ou uma sala com cara de sala de dentista, ou uma sala qualquer. Enfim uma *“sala de espera”* (PRATA, 1979, p. 3). Só depois disso o texto propriamente dito inicia-se com as rubricas, ainda em primeiro plano, indicando como devem se portar ou estão se portando os personagens, e, na sequência, as falas (segundo plano).

Se, na análise de FC, tomarmos as indicações de estrutura textual do texto teatral como sugere Neves (1997), teremos as circunstâncias dadas como um elemento para se iniciar uma reflexão sobre o texto teatral. Ora, o texto em questão revela essas circunstâncias logo no início, ao descrever o espaço cênico indicando uma sala de tortura. Trata-se de um espaço em que um tipo de ação como essa pode ser realizada: uma delegacia brasileira. Pelo ano em que a peça foi escrita e pelo transcorrer da narrativa por meio das falas dos personagens que alternam ações em sequência, pode-se ler o período vivido pelo Brasil da ditadura civil-militar bem como uma de suas práticas: a tortura.

O texto teatral em questão foi feito para ser encenado em um só ato. Contudo, a ação dramática combina uma série de pequenas ações (em que há clara troca de clima) que podem assim ser divididas:

- 1) Abertura: momento inicial em que Herrera conversa ao telefone com um amigo e conta em pormenores sobre como torturou um cavalo até que este

lhe obedecesse, bem como sobre sua intenção de assistir a um jogo de futebol;

- 2) Na sequência: Rosemary e Baseado interrompem a ligação e avisa que acabaram de matar o prisioneiro;
- 3) Debate sobre a forma como morreu o operário e sobre de quem é a culpa: ambos se negam a se posicionar como culpados;
- 4) Cena em que Baseado mostra um transeunte, enfatizando a facilidade que teriam para fazê-lo falar sob tortura e como ninguém daria por falta dele (há nesse momento uma mudança de clima);
- 5) Volta ao conflito sobre a culpa pela morte do operário;
- 6) Corte para a descrição da biografia de Rosemary (o Rosemiro dos Anjos);
- 7) Herrera insiste em assistir ao jogo mesmo que seja pelo rádio;
- 8) Primeiro contato com Piedade por telefone e enfoque na menção ao fato de Piedade ser homossexual;
- 9) Herrera atende a uma ligação do proprietário da fábrica e o convida a uma visita à delegacia;
- 10) Piedade chega e começa os preparativos para transformar o assassinato em suicídio: preparação dos documentos legais, do corpo, das fotografias;
- 11) Piedade vai até o rádio que Herrera usaria para assistir ao jogo e coloca Vivaldi que deverá tocar até o fim;
- 12) Ligação de Piedade ao chefe e informação sobre um ~~material~~ “irrecuperável”: um morto;
- 13) Corte para a biografia de Baseado;
- 14) Conversa de Piedade com Rosemary em que ela percebe que ele tem medo do que fez;
- 15) Digitação dos documentos por Piedade e, na sequência, por Herrera;
- 16) Corte para a biografia de Herrera;
- 17) Diálogo entre Piedade e Doutor, que faz uma visita à delegacia e fica sabendo do que houve, dos materiais utilizados para tortura, tornando-se cúmplice do ato;
- 18) Corte para a biografia de Doutor;
- 19) Término da redação dos documentos que comprovarão o ~~suicídio~~;

- 20) Rosemary é assassinado dentro da delegacia por Dodói com o auxílio de gatos, animais que causavam pânico nele;
- 21) E finalmente: chocolates são oferecidos por Doutor a Piedade, a Herrera e a Baseado.

Os cortes mencionados são apartes que interrompem os diálogos, sendo que, por meio de mudança na iluminação, como indicado nas rubricas, um personagem se dirige ao público contando a biografia de outro personagem.

Para que esse conjunto se dê, uma série de pequenas ações acontece por meio da movimentação dos personagens, que em FC são sete, aqui dispostos por hierarquia: Doutor (proprietário da fábrica de chocolate), Piedade (agente responsável pelo serviço de inteligência), Herrera (chefe do departamento local), Baseado (subordinado a Herrera), Rosemary (subordinado a Baseado) e Dodói, que, de acordo com as rubricas, é ~~um~~ “quase débil mental” (PRATA, 1979, p. 52), utilizado como arma pelo departamento. Além, é claro, do cadáver: personagem que aparece pelas falas dos outros, mas principalmente por ser a referência do corpo assassinado de que trata o texto teatral. São mencionados mais três personagens que não aparecem, mas que funcionam como receptores dialogantes: o amigo de Herrera, um superior à Piedade e um funcionário do departamento de comunicações: Picuinha. Percebe-se que o nome de cada personagem revela algo.

Doutor é o proprietário da fábrica de chocolates Bem-me-quer. Ele foi responsável pela denúncia do operário da fábrica aos agentes responsáveis pela sua tortura até a morte. Trata-se de um homem distinto, civilizado, de boas maneiras, cujo único desejo é que o trabalho da fábrica de chocolates continue, sem interrupções ou reclamações sobre baixo salário, horas extras não pagas ou algo do gênero. E ele faria qualquer coisa para garantir que seu desejo se realizasse. Em um dos apartes (cortes) que o texto teatral apresenta, faz-se a apresentação de alguns dados sobre Doutor:

O jovem doutor tinha então vinte e poucos anos. Gana, um pequeno país da África, com pouco mais de 10 milhões de habitantes era o maior produtor e exportador de cacau do mundo. Houve uma crise política envolvendo civis e militares. Com ela a queda na produção

nacional. O Brasil, segundo exportador de cacau em grão, passou a exportar mais e mais para Europa, Estados Unidos e vários países da África. Com o Brasil exportando mais, o doutor passou a exportar mais. O governo brasileiro começou a financiar o doutor. E ele começou a ficar rico. Em 1972, um militar finalmente derrubou o governo civil lá em Gana. Os cargos de presidente e primeiro ministro são riscados do mapa. A constituição local rasgada. A crise atinge o seu auge. Foi quando, do sul da Bahia, o jovem doutor começou a mandar dinheiro – em dólar – para sustentar a guerra civil. A guerra não podia mais parar. E quanto mais ganenses morriam, mais ele vendia o seu cacau. Hoje, um oitavo do sul da Bahia é deste jovem e inteligente doutor. Cinco fábricas de chocolates entre Salvador e São Paulo. Credicard, American Express, Elo, Passaporte, Nacional, Diner's. (Vai voltando para seu lugar, mas volta para a frase final.) Os militares continuam no poder. Em Gana. (PRATA, 1979, p. 48-49)

A última frase do texto é uma clara referência à ditadura militar também mantida pelos civis. E o rico Doutor é um deles que financia a ação dos militares com objetivo econômico. É um *“homem de ação”*, que fabrica o seu próprio destino, como se vê. E usa o aparato militar com o propósito de concretizá-lo.

Do ponto de vista moral, é um homem sem escrúpulos, sem qualquer respeito pela vida de seus funcionários, que são apenas parte de um quebra-cabeça para que ao final a produção aconteça. É bem apessoado, veste-se bem e pode-se dizer que é um homem bem informado também.

Piedade, agente responsável por uma espécie de serviço de inteligência, é portuguesa, mas a serviço do Brasil no momento. Em Portugal já executara ações como a que pratica no Brasil: não deixar vestígios das ações efetivadas por policiais que torturam e matam. Sobre o seu nome pode-se dizer, por ironia, que é uma antítese em relação à sua moral. Piedade só não tem piedade: de ninguém. Mesmo os seus companheiros de trabalho podem ser submetidos à ação que desempenha contra os presos. A solução – de aparência trivial – que dá ao assassinato é construir um fato que não houve. Isso quer dizer que até o final do texto ela construirá uma história, a história do que não ocorreu: o suicídio do operário. E o fará de forma tão *“perfeita”*, metódica, que ninguém duvidará de que o que ali houve foi um suicídio. Fará tudo para atingir esse propósito bem como usará a tecnologia e o conhecimento disponíveis (fotografia, máquina de datilografia, com diferentes tipos, conhecimento na área e até homicídio executado por uma pessoa com deficiência mental, mas a seu comando). É eficiente no

que faz, no que se propõe. É reconhecida pelos seus méritos: conhecimento e inteligência, tenacidade e perfeccionismo. É homossexual (única referência à sexualidade no texto teatral) e durona no que diz respeito a posicionamento e à linguagem corporal. Aparenta-se bem vestida, com gosto gastronômico que a identifica com os valores das classes mais abastadas, bem apessoada e bastante dedicada a seu serviço.

Herrera é o chefe do departamento onde a ação de torturar e assassinar acontece. É um homem mau. Sua ficha técnica (revelada ao leitor por um aparte) o demonstra. Também a cena inicial em que conta por telefone ao amigo como “eolocou o cavalo no seu lugar” (PRATA, 1979, p. 5) em função de sua desobediência é uma demonstração de sua maldade:

HERRERA – Aí foi demais. Aí eu não aguentei. Vi que não tinha jeito mesmo. Desci do animal, tirei as esporas – eu sempre uso esporas, você sabe, me dão mais segurança – tirei as esporas e –esporrei”. Primeiro na barriga. Com força para ele aprender. Com força mesmo, até o meu braço ficar sujo de sangue. E o pior é que aquele sangue quente me deu mais força. Dei um, dois, três murros no pescoço dele. Sem muita força, eu não queria matar o bicho logo de cara. E ele não se tocava, acredita? Como se não fosse com ele. (olha para o relógio da parede e confirma com o do seu pulso.) Mas eu pensei com meus botões: isso não vai ficar assim não. Tava, tava sozinho. Sabe o que eu fiz? Olha a loucura. Dei uma dentada no pescoço dele. Enchi a boca de pelo e você acredita que nem assim o filho da puta se tocou? Aí eu não tive outro jeito. Tava mesmo com a espora na mão, meti no olho dele. Aí finalmente o filho da puta sacou com quem estava tratando. Saiu um liquidozinho esquisito, parecido com pus, sabe? Um troço nojento que só vendo. Uma meleca, um doce de leite que não ficou no ponto, sabe? Mas podes crer que ele aprendeu. (PRATA, 1979, p. 5).

Baseado (subordinado a Herrera) é um personagem com um currículo também relacionado à ação de torturar, intimidar e matar. Até o final da peça, quer, no entanto, não ser responsabilizado pelo assassinato do operário. Nesse sentido, demonstra um caráter dúbio: sabe-se executor da ação, mas não se responsabiliza por ela. Será encarregado de maquiar e de fotografar o morto para que pareça ser suicídio o que realizou. Aparenta não ter muita força de vontade. Gostaria de ser chefe também, mas está abaixo de Herrera na hierarquia da instituição e ao final lhe obedece.



Rosemary (subordinado a Baseado) é o policial menos experiente. Tem somente 22 anos e ainda não conhece os “meandros” de uma delegacia em que assassinar é algo trivial. Parece assustado e com medo. Não quer se responsabilizar pela morte do operário e sente que o seu superior pode a qualquer momento fazê-lo. Costuma cantar durante as sessões de tortura, por isso o nome de Rosemary. Seu nome mesmo é Rosemiro dos Anjos. Filho de uma prostituta, costumava roubar as carteiras dos clientes da mãe. Do ponto de vista moral, é como os outros: preparado para lidar com a violência. Faz o que lhe pedem. Está sempre disposto a ajudar. É solícito e obediente. Demonstra medo pelas consequências do assassinato do operário, mas não remorso pelo que fez.

Dodói é uma pessoa com deficiência mental que será utilizada (e parece ser comum que isso aconteça ali naquele local) por Piedade para matar Rosemary e ajudar a montar a farsa do suicídio. Quer matar como forma de diversão. É, explicitamente, um assassino. Diferente dos outros personagens, que estão a serviço de um superior – e o que fazem, em certa medida, corresponde ao que deles em uma situação de trabalho é esperado –, Dodói mata, pede para matar. É o único personagem que não recebe um aparte. E participa no texto teatral com apenas um diálogo em que pede para matar.

E, finalmente, Antonio Pereira da Silva, o operário da Fábrica de Chocolates Bem-me-quer que comparece à delegacia para depoimento e de lá sai como cadáver. Trata-se do morto como é referendado no texto teatral de MP. É o personagem que não aparece em cena, que não tem fala, mas sobre o qual se fala.

## **2.6 Ideia central: a mentira produzida em FC ou a fabricação de um fato**

Há no texto teatral FC um produto sendo fabricado: um conjunto de ações dramáticas cuja intenção é construir uma mentira, desde o anúncio a Herrera sobre o assassinato do operário até a declaração da morte de Rosemary (uma morte causada para se legitimar o que está sendo declarado) em documento redigido por Piedade à imprensa. Durante o desenrolar dos diálogos, observa-se essa transformação dos fatos com o envolvimento de toda a hierarquia da delegacia: do chefe ao (configurado e

denominado no texto teatral por essa característica) deficiente mental. Além disso, há a participação do proprietário da fábrica, responsável por denunciar o próprio funcionário e por esperar do policiamento a execução dos serviços de praxe: assegurar a realização do trabalho sem interrupções, sem greve.

A formulação da mentira tem por objetivo sua divulgação pela imprensa que se encarregará de propagá-la como se verdade fosse:

HERRERA – Falou? (Baseado não fala nada, sentando-se em uma das poltronas.) O que foi idiota? Que cara de idiota é essa que você está me olhando? Te fiz uma pergunta. Falou? (*Dá um pequeno tempo.*) Não falou?

*Entra Rosemary, mais inseguro ainda. Olha para um, para o outro, resolve abrir logo o jogo.*

ROSEMARY – Seu Herrera, o cara morreu.

*Ficam os dois olhando para Herrera.*

[...]

BASEADO – Herrera, posso dar uma sugestão?

HERRERA – Vou ouvir a Globo e está acabado.

BASEADO – Não é isso não. É que eu estava aqui pensando com os meus botões... Não seria melhor chamar logo a Piedade? Estou começando a ficar preocupado com o homem aí.

HERRERA – E o que você acha que eu fiz? Vem vindo pra cá. Mande uma viatura buscar. Deve estar estourando.

BASEADO – A dona Piedade é ótima. Vai limpar a barra da gente. (PRATA, 1979, p. 6-7).

Resumindo as ações dramáticas: um trabalhador (Antonio Pereira da Silva) fora torturado, a fim de confessar os nomes dos companheiros envolvidos na greve. A confissão parece ter dado resultado positivo, já que o torturado assinou-a, mesmo a tendo rasgado na sequência. Mas, após fazê-lo, morreu, pois não aguentou os suplícios. O que fazer com o corpo? Essa é a pergunta que incomoda (pelo menos a Rosemary, o mais inexperiente). O que os torturadores farão com um corpo após tê-lo torturado e assassinado? Chamar a família e entregá-lo para que ela o possa velar?

Em nossa sociedade, brasileira, os ritos após a morte são sagrados. Os corpos são velados durante 24 horas após a constatação por um profissional da medicina autorizado. No entanto, pelo enredo de FC, o corpo morto assume uma série de sentidos, mas acima de tudo, um problema a ser resolvido. Torna-se: 1) um empecilho

ao jogo de futebol do agente que ali desempenha a função de chefe (Herrera); 2) motivo de medo de represálias por parte de Rosemary, um dos assassinos, diretamente responsável pela morte do trabalhador; 3) um problema a menos ao proprietário da fábrica de chocolates Bem-me-quer; e 4) matéria-prima (no sentido fabril) para Piedade, que deixará o jogo de tênis para tramar (e concretizar) a transformação do assassinato em suicídio.

Como em *Antígona*, de Sófocles, o texto teatral FC configura-se como uma espécie de tragédia moderna em que, em um quarto de fundo – semelhante ao espaço anterior ao prosccênio em que as cenas trágicas mais tensas se davam no teatro – um homem é assassinado, e o corpo não recebe os rituais fúnebres próprios, adequados a alguém que perdeu a vida. Mas, ao contrário de *Antígona*, em FC não há ninguém para chorar, para velar esse corpo. Pelo contrário, ele é a sujeira, na concepção de oposição à limpeza, de Zygmunt Bauman (1998), em o *Mal-estar da pós-modernidade*, que precisa ser removida, o joio indesejado, o estorvo que precisa ser retirado do espaço. Aos policiais, caberia confessar à família o que houve. Mas não em FC, em que a continuação do argumento é a construção de uma simulação.

Mesmo que remeta, inicialmente, ao personagem Doutor, proprietário de uma fábrica de chocolates, o título do texto teatral causa certo estranhamento, considerado o teor dos fatos narrados. Por que chamar de “fábrica de chocolate” um texto em que um assassinato de um trabalhador, após sessão de tortura, é transformado em suicídio? Por que chamar de “fábrica de chocolate” um espaço de tortura? O que se fabrica nesse espaço? Fabrica-se um fato com o claro propósito de se fundar um real desprovido da informação de que um homem matou outro homem; de que policiais em abuso de poder assassinaram um cidadão brasileiro, trabalhador, em situação de greve.

Durante toda a sequência de falas dos personagens, o que se percebe é uma produção desta “mercadoria” destinada à população não participante do jogo efetivado pelo Doutor e executado pelos agentes de uma delegacia: a mentira. Houve um assassinato, todos o sabem, mas ninguém naquele espaço está autorizado a dizê-lo lá fora, em um botequim, tomando uma cerveja, por exemplo. É parte do “trabalho”, burocrático, habitual, mas que não pode ser mencionado aos amigos e parentes:

BASEADO – Meu querido se você parar de fazer perguntas e observações idiotas como essas **e não matar** mais ninguém, pode ser que um dia você ainda chegue lá. Mas vai ter que aprender muito.

HERRERA – Por exemplo: matar o cara não resolve nada. É sempre um a menos pra cagoetar, pra assinar, falar, entregar, denunciar, trair. Coloque isso nessa cabecinha oca.

ROSEMARY – Olha aqui seu Herrera, acho bom deixar as coisas bem claras. Já disse que foi o baseado que ficou apertando... u tentei... Eu... Eu fiz força pra segurar o Baseado. O Baseado...

BASEADO – Fez força porra nenhuma. Não vem, não. Vá à merda. Somos tudo caranguejo do mesmo saco. O cara tá morto e a gente não vai ficar a noite toda discutindo de quem é a culpa. Isso é o de menos.

**O que aconteceu ali dentro nunca ninguém vai ficar sabendo. Nem o presidente da República.**

HERRERA – **Nem o Carter.** (PRATA, 1979, p. 21, grifo nosso).

O desenrolar dos acontecimentos se dá pela transformação da morte anunciada nas primeiras páginas do texto teatral em um suicídio com a participação de representantes do baixo e do alto escalão da polícia, de um proprietário de fábrica e de uma pessoa com deficiência mental. Civis e militares estão ali – com o relógio marcando a hora exata dos acontecimentos de toda a trama narrada, conforme as indicações de rubrica em relação ao tempo que aparecem logo no início do texto) – reunidos para que o homicídio se torne suicídio. O que se fabrica, portanto, é um fato que não houve.

Em *1984*, de George Orson Orwell, há um departamento chamado de Ministério da Verdade. Trata-se de um local em que Winston (personagem central) trabalha, lugar onde se constrói tudo o que a população deve saber e onde se destrói tudo o que a população não deve saber. Em *FC* ocorre algo similar: o que a população saberá pela imprensa é o que o pequeno grupo de senhores decidir que ela saiba. Assim, conclui-se que para forjar uma suposta verdade, para, portanto, construir uma mentira, é preciso alguém (ou um grupo) que tenha conhecimento do que de fato houve, que é o responsável pelo crime, mas que não quer assumir essa responsabilidade. Então, como no Ministério da Verdade de Orwell, constrói-se outro fato que será divulgado no lugar do que de fato aconteceu.

### 2.6.1 O conceito de mentira

Jacques Derrida (1996), em “História da mentira – prolegômenos”, estabelece uma relação entre o fabuloso e o fantasma: ambos pertencem ao reino do simulacro. Ora, tanto a fábula como o fantasma não pertencem ao reino do verdadeiro ou do falso: “É certo que não constituem verdades ou enunciados verdadeiros propriamente ditos; tampouco são erros, enganos propositados, falsos testemunhos ou perjúrios” (DERRIDA, 1996, p. 7). Tanto o fabuloso quanto o fantasmagórico remetem a referências concretas, mas não se esgotam nelas. O que Derrida propõe é a ideia da ficção (ou do fantasmagórico) como um tipo de mentira, embora não se encerre no engano, já que não possui intenção de enganar. A mentira assim é relacionada à estética em que há uma proposição, um jogo, um contrato que o leitor estabelece com o texto como proposta lúdica.

O que há em *Hamlet*, texto teatral escrito por Shakespeare, é uma forma de explicar essa última afirmação. Nessa obra é narrada a história do príncipe da Dinamarca, homônimo do texto teatral, que sofre o processo de enlutamento e que, para enfrentá-lo, busca respostas para difíceis questões existenciais. Visitado (em sonhos?) pelo espectro (fantasma) do pai, toma conhecimento de que este fora assassinado pelo tio (Claudius), que assumirá o trono no lugar do irmão em conluio com a mãe. E, para lidar com os próprios conflitos, com as dúvidas sobre esse fato e sobre outros que lhe cercam, Hamlet propõe a encenação de uma peça ao casal real (tio e mãe) – o que se configura como uma estratégia metalinguística, pois o texto teatral (dentro de outro texto teatral) processa ficcionalmente o modo como o assassinato do rei aconteceu.

Hamlet convida todos os castelões para assistir à peça em que a morte de um rei será encenada, uma vez que ele suspeita que o pai morrera (conforme as revelações do espectro com quem se encontrara há algumas noites). A fábula dentro da fábula é uma forma de processamento de fatos.

Em FC também ocorre esse processo metalinguístico:

*Piedade fica se movendo no sentido frente e fundo, lado a lado, fazendo várias fotos. Exatamente vinte. Herrera e doutor ficam na*

*porta, olhando. Acaba o filme. Piedade, em silêncio, retira o filme e entra novamente na sala. Coloca outro filme e dá a máquina para herrera.*

PIEIDADE – você faz os closes. A máquina já está regulada. O pescoço, a língua, o pênis, a perna, os papeis no chão, a cadeira, as mãos, os olhos meio abertos. Vamos, homem.

*HERRERA entra. Ela fecha a porta, ficando sozinha com o doutor.*

PIEIDADE – (apontando com o queixo para a porta.) Convince?

DOUTOR – teatral.

PIEIDADE – talvez. Mas não se considere o autor. Como eu não me considero a diretora e nem eles os atores.

DOUTOR – jamais teria imaginação para escrever um texto como esse. Quem escreveu?

PIEIDADE – esse é um texto sem autor, doutor. Como dizem no meio teatral, uma criação coletiva. Muitos autores, muitos diretores, muitos atores, muitos vilões, alguns mortos no final. Mas, um texto muito repetido. Um texto de sucesso na Alemanha de Hitler, inclusive. Um texto já montado na inquisição. Um texto já interpretado por Galileu, por Bruno, por heróis e traidores, por gênios e inocentes úteis, como o de hoje. Um texto eterno, uma tragédia clássica, uma comédia humana que nem Dante poderia escrever. Um texto do cacete. (PRATA, 1979, p. 44-45).

FC é também como *Hamlet* uma fabulação, como diria Derrida (1996), entretanto, dos procedimentos de construção de uma mentira. Todos os personagens sabiam (fato inclusive corriqueiro) do que acontecia naquela delegacia e procediam sem qualquer espanto, ou sentimento de estarem praticando algo ilícito. A intenção de transformar o homicídio em suicídio era de fato enganar. Não se tem em FC uma mentira como o jogo literário propõe, com autor e leitor sabendo que estão lidando com o estético. O que se tem é uma mentira fabricada, a figurar como se verdade fosse, o que talvez justifique o nome do texto teatral: *Fábrica de Chocolate*.

Há assim dois planos em FC: o primeiro, o da fábula, que propõe o jogo ao leitor, que ao lidar com a palavra, sabe que nada do que está escrito é fato. O leitor detecta na palavra uma possibilidade do lúdico. Entra no jogo na condição de leitor de ficção. Entretanto, em outro plano, há o processamento do histórico: por mecanismos estéticos se lida com o fato por meio da escolha de perspectiva. E é esse segundo plano, o do histórico (as mentiras sobre a negação da existência da tortura e dos assassinatos pelo DOI/CODI) tornado tema da ficção que nos interessa agora, porque houve em FC a estetização do desejo de enganar: nesse texto teatral uma mentira é processada. E como é processada? Os personagens que representam a elite (Doutor), a inteligência dos

órgãos de repressão (Piedade), o chefe (Herrera), os torturadores e assassinos (Baseado e Rosemary) e a pessoa com deficiência mental com desejo de matar, responsável pela morte de Rosemary (Dodói), participam da construção de um “edifício”: o que será dito pela imprensa, o que será documentado e o que se dirá aos familiares.

Mas, ao lidar com esse construto, o autor aciona elementos metalinguísticos: as fotografias que são tiradas são apreciadas como se fossem uma obra de arte por estarem tão próximas do que seriam se de fato o operário tivesse se suicidado:

PIEIDADE – perfeitas. Excelentes. Excelentes. A iluminação não poderia estar melhor. Veja esse close do pescoço. Anexo 3 e 4 Herrera. Baseado, esse sulco de vocês ficou uma perfeição.

ROSEMARY – esse lado fui eu que fiz.

Piedade – essa sombra aqui no gogó está perfeita. (olha outra.) Veja essa aqui. Dá até a impressão que a grade da janela é mais alta. Sorte que seu operário não era tão alto assim. Veja esse pênis, doutor.

DOUTOR – o que é isso, piedade, o que é isso?

BASEADO – meio mastro perfeito!

PIEIDADE – o lance do clips deu um ótimo resultado. Olha aí Herrera=. Olha o ar de sufoco do homem. Gente, que trabalho maravilhoso. (pega outra.) Meu deus. Essa que eu estava com medo. Essa aqui, ó. Da sala inteira. Nenhum aparelho de tortura em volta. Excelente. Ele no fundo, o papel rasgado, a cadeira na frente. Doutor, me diga a verdade. Com toda sinceridade: é foto para concurso, não é? Foto para prêmio. Olha, doutor, a luz através das grades. O raio atravessa toda a sala e se projeta no chão fazendo um desenho simétrico, perfeito, um losango perfeito. Herrera, viu? Realmente uma maravilha. Até o detalhe da língua dá para notar. Percebem?

DOUTOR – sem dúvida, uma bela foto. (PRATA, 1979, p. 54-55).

Esses elementos serão parte dessa construção narrativa em que há a fabricação do fato. Mas, primeiramente, reflitamos sobre como esse conceito de alteração da matéria factual foi pensado.

No grupo dos chamados “diálogos socráticos” há um pequeno diálogo muitas vezes mencionado como um dos primeiros escritos por Platão, o *Hípias Menor*, ou do falso. A que se refere “do falso”? Essa expressão que acompanha o nome de Hípias Menor (do falso) nos posiciona em relação a dois aspectos. Sócrates fala sobre a mentira (falsidade) com algo também falso. O primeiro aspecto diz respeito ao interlocutor de Sócrates: trata-se de um sofista cuja função era educar a juventude grega tornando esse

processo uma mercadoria. Mas pior que isso: Hípias, na condição de sofista, não estava muito preocupado com a verdade, já que podia encontrá-la por meio das generalizações, dos conhecimentos adquiridos sem método. É contra a *doxa* (opinião, aparência) em vez da *episteme* (verdade) ao final das contas que se coloca Sócrates ao dialogar com Hípias. A que verdade se refere Sócrates? À verdade que Hannah Arendt (1967) chama de formal: a verdade como campo de percepção filosófica que se contrapõe ao engano, à ilusão.

Mas há outra questão a que “do falso” nos remete no diálogo: Sócrates reduz os argumentos de seu interlocutor ao absurdo por meio da tese de que o mal não pode ser cometido voluntariamente. Hípias Menor, o sofista de Eléia, ao sair de um auditório em que estava sendo aclamado pela plateia, depara-se com seu interlocutor que o indaga sobre as comparações que tecera na arena pública: entre os heróis de Homero Aquiles e Ulysses. O primeiro, segundo Hípias, simples e sincero; o segundo, “duplo”, enganador, versátil. Dessa discussão, emerge uma característica peculiar àquele que leva o outro ao engodo: a capacidade. Ora, Ulysses, o que engana, o “duplo”, sabe mais do que Aquiles, alega Sócrates. A capacidade do primeiro é superior à do segundo, já que para enganar é preciso primeiro conhecer a verdade:

Sócrates – As pessoas que dizes serem falsas são daqueles, como os doentes, a quem falta capacidade para fazer determinada coisa, ou têm a capacidade de fazer algo?

Hípias – Pela minha parte, penso que são aqueles que têm capacidade para uma multidão de ações e muito especialmente para enganar os homens. (PLATÃO, 2013, p. 6).

Em FC há uma mentira sendo produzida. Quem a produz?

Mentem os agentes públicos, responsáveis pelo interrogatório, pela tortura e pelo assassinato de Antonio Pereira da Silva, trabalhador da fábrica de chocolate.

Essa mentira é elaborada por Piedade, uma agente do alto escalão, portuguesa, a serviço do departamento. Ora, Piedade ao fabricar a mentira, era conhecedora do fato de que Baseado e Rosemary tanto torturaram quanto assassinaram o trabalhador. O que falseia é, portanto, mais capaz, segundo Platão, principalmente, porque conhece a



verdade. Só quem a conhece pode não cometer o equívoco de dizê-la sem se dar conta disso, de acordo com o diálogo travado em *Hípias Menor*.

Em *A Fantástica Fábrica de Chocolate*, livro escrito por Roald Dahl, com duas adaptações para cinema, há uma imagem do trabalho realizado na fábrica de Willy Wonka: quem o realiza são pequenos seres, os Oompa-Loompas. Os anões moram na fábrica, não saem, não realizam ações previstas para um trabalhador. São seres voltados ao trabalho. E tudo isso decorre do fato de o proprietário da fábrica, por ter seus inventos copiados por outros fabricantes, querer guardar o segredo do melhor chocolate do mundo: o chocolate da Fábrica Wonka. Essa alegoria pode ser comparada à presente em FC. Há seres que lá trabalham cuja função é assegurar que outros trabalhadores também realizem o seu trabalho, mesmo que para isso tenham que deixar de negociar direitos, por exemplo. Portanto, o que realizam em FC é também é um segredo como o mantido a sete chaves na Fábrica de Wonka. Decorre daí uma possibilidade de se perceber a necessidade da mentira.

Assim como na Fábrica Wonka, em FC todo o aparato técnico e intelectual de que dispõem servirá para a produção do chocolate. Mas para tal é preciso permanecer na fábrica, nunca dela sair a fim de se conservar o segredo da receita. Aqui há uma clara metáfora que relaciona o segredo do assassinato do trabalhador ao segredo da receita do melhor chocolate do mundo. Segredo esse que será mantido com a construção de uma mentira. E para que a mentira possa ser produzida contarão com todo o aparato de que dispõem: fotografias, textos datilografados em tipos diferentes para diferenciar os órgãos que o assinarão (Instituto Médico Legal, Secretaria de Segurança e a Perícia); a presença da portuguesa Piedade cuja função é produzir intelectualmente cada milímetro da farsa.

Baseado e Rosemary, que ~~arrumam~~” o corpo do morto para ser fotografado, Herrera, que datilografa com 240 toques por minutos os textos, o proprietário da fábrica de chocolate, que denunciara o trabalhador e que espera uma ação por parte dos policiais, são agentes da mentira, são os funcionários de uma fábrica cujo produto é a criação de um fato em lugar do ocorrido.

Há, ainda, a participação da imprensa. É para os órgãos de comunicação que as ~~provas~~” do suicídio serão enviadas. E junto à imprensa está o proprietário da fábrica de chocolates, o responsável indireto pela morte do trabalhador. Assim, durante o

transcorrer da narrativa, haverá a construção desse simulacro. FC é, pois, uma fábrica de mentira (com duplo sentido mesmo, já que não se trata de uma fábrica, mas de um texto ficcional, por um lado, e, por outro, fábrica de mentira, porque o enredo de FC é a construção de uma mentira).

Mas, pensemos em uma fábrica. Uma fábrica, para produzir, depende de uma cadeia produtiva mínima como matéria-prima, de trabalhadores, de espaço, de uma linha de produção, de uma burocracia responsável pela organização, não raro, hierarquizada.

Esses elementos podem ser observados em FC. Por exemplo: qual a matéria-prima em FC? Um operário em situação de greve, líder de greve da fábrica de chocolates Bem-me-Quer, é denunciado e entregue por seu patrão. Ao aparato repressor é incumbida a tarefa de conter a greve e, por isso, de interrogar o operário. O interrogatório termina na morte do operário, matéria-prima utilizada para fabricar a mentira. O homicídio é, assim, a base, o insumo, a *commodity*. Se a fábrica fosse de fato de chocolates, teríamos a manteiga do cacau como produto básico. Mas como se trata de outra produção, tem-se, após o cacau esmagado, a manteiga (o corpo torturado e assassinado) na condição de alegoria do que se tornará o chocolate: o suicídio. O suicídio, ou a mentira que se quer verdade, é o produto final que será entregue à população por meio da imprensa.

Ao contrário do que se pensa, a produção do chocolate não se faz com a massa da castanha do cacaueiro, mas sim com a manteiga de cacau extraída da amêndoa do cacau. Para se obter a manteiga de cacau, a castanha passa por um processo que inclui: a ventilação das castanhas para se limpar de impurezas; o lixamento abrasivo para se tirar a película protetora; a torrefação para se quebrar as moléculas oleaginosas e facilitar a extração; a moagem, a prensagem, a filtração e a secagem. (SILVA; SILVA, 2015, p. 05).

Nesse processo de fabricação, farão parte da esteira produtiva os agentes dos órgãos de repressão, os “líxeros” da sociedade, cujo objetivo podemos supor ao nos perguntar: por que mentem?

Em *O príncipe*, de Nicolau Maquiavel, há uma forma de se pensar em uma resposta para essa questão. Essa obra, escrita entre 1512 e 1515, dedicada a Lorenzo de

Médici, constitui um rico guia de conduta, de ações políticas direcionadas aos governantes florentinos do século XVI com o objetivo da manutenção do poder estatal. Entre essas ações, está o uso da mentira. Para Maquiavel, cabe ao soberano na sua condição de meio homem, meio animal agir ora por meio da força, ora por meio da palavra. O uso da palavra implica dizer ou negar o que foi dito se isso convier para a manutenção do poder:

Um senhor prudente não pode nem deve guardar sua palavra quando isso seja prejudicial aos seus interesses e quando desapareceram as causas que o levaram a empenhá-la. Se todos os homens fossem bons, este preceito (mentir) seria mau. Mas porque são maus e não observariam a sua fé a teu respeito não há razão para que cumpras para com eles. Jamais faltam a um príncipe razões legítimas para justificar a sua quebra da palavra. [...] Mas é necessário saber bem disfarçar essa qualidade (mentir) e ser grande simulador e dissimulador: tão simples são os homens e de tal forma cedem às necessidades presentes que aquele que engana sempre encontrará quem se deixe enganar. (MAQUIAVEL, 1512-1515, p. 102-103).

Assim, o soberano pode (deve) fazer uso da mentira como instrumento de manutenção do poder. Chama também a atenção, nessa fala de Maquiavel, o julgamento que é feito dos homens ora vistos como maus ora vistos como néscios. A mentira assim é justificada pela qualidade da humanidade (má e tola) com o objetivo de se manter o poder.

Em FC há também razões para se mentir. Em primeiro lugar, uma razão imediata: a manutenção do emprego, do próprio salário:

ROSEMARY – O que é que ela vai fazer? Sumir com o corpo?

HERRERA – Problema dela. Ganha a fortuna que ganha é pra isso. A nossa parte bem ou mal, foi feita. O cara entregou os nomes. A confissão está aqui. Rasgada mas está.

ROSEMARY – Quanto ela ganha?

BASEADO – Cento e vinte por mês.

ROSEMARY – Tá me gozando. Cento e vinte milhas por mês? Ainda mais uma mulher? Tá me gozando. Puta que o pariu. Acho que eu nunca vi de perto uma pessoa que ganha vinte milhas por mês. Puta que o pariu. Pra gastar isso tudo deve ser uma luta.

HERRERA – Como que nunca viu uma pessoa que ganha isso de perto. Nunca viu o chefe?

ROSEMARY – Ele também, é? (PRATA, 1979, p. 20).

Mas há outra razão, a saber, a manutenção de uma estrutura, tanto econômica, quanto política, que assegure essa lógica: –HERRERA – Você acha que eles estão por cima, por quê? Amor à Pátria, é? Acha que isso aqui funciona, por quê? Só tem uma finalidade, meu amor. Garantir que não surja um só puto para estragar tudo lá em cima. Quantos anos você tem, menino?” (PRATA, 1979, p. 21).

–Tudo lá em cima” precisa ser preservado. As condições para que nada seja alterado –lá em cima” precisam ser dadas pelos que estão embaixo, ou seja, Rosemary, Baseado, Herrera, Dodói e Piedade têm um papel, o de assegurar que o poder não se altere, que seja mantido, mesmo que tenham que produzir uma inverdade. Se algum –puto” –estragar” essa lógica, será eliminado. Decorre disso a razão por que Rosemary, Baseado e Piedade podem ser considerados, de acordo com a fala do próprio Baseado, uma espécie de lixeiros da sociedade. São os agentes aqueles que cuidarão de –limpar” o que está fora da ordem:

DOUTOR – Não se trata de ter a ver alguma coisa com isso, ou não. Mas, me parece, vocês agora vão resolver um problema interno que não me diz respeito. Vocês já foram eficientes até demais em resolver o problema da minha fábrica.

PIEIDADE – Não se tratou de resolver o problema apenas de sua fábrica. Uma greve destas afeta toda a economia nacional. Mas quem sou eu para ficar dizendo isso diante de um economista e empresário? O que interessa é que o senhor, um dia, tinha que conhecer isto aqui, de perto. O lixo da sociedade como diz o outro? (PRATA, 1979, p. 49).

Aqueles que mentem, nesse sentido, fazem o trabalho de limpar, ao denegar o crime cometido transformando-o em suicídio, ao mentir, portanto, para que uma espécie de ordem seja garantida. A ordem econômica está sendo alterada pela greve que Antonio Pereira da Silva liderou. Antonio é o comunista e como tal precisa ser removido para que a fábrica continue fabricando chocolates. Se o operário é o empecilho, ele precisa ser removido. A remoção se dá não apenas pelo assassinato, mas pela transformação do crime em suicídio. Afinal de contas, trata-se o suicídio de uma ação voluntária, o que mantém uma sensação de que o progresso continua em marcha e

de que nada fora feito de forma irregular, afinal, quem pode controlar um operário que comete uma ação contra si? Os criminosos saem ilesos. A estrutura permanece imaculada, bela.

Nesse sentido, o sociólogo Zygmunt Bauman (1998), em o *Mal-estar da Pós-modernidade*, afirma que os crimes de grandes proporções normalmente iniciam-se com grandes ideias: –Poucas grandes ideias se mostram completamente inocentes quando seus inspirados seguidores tentam transformar a palavra em realidade – mas algumas quase nunca podem ser abraçadas sem que os dentes se descubram e os punhais se agucem.” (BAUMAN, 1998, p. 13).

Bauman (1998) se refere a grandes ideias produzidas pela humanidade desde que o homem insiste no que esse autor chama de autocriação do universo humano. Autocriação que pressupõe um crescente desenvolvimento na direção do que, no século XIX, vai se chamar de modernidade. Para o sociólogo, os componentes ideais da modernidade são, assim, definidos:

mais ou menos, beleza (essa coisa inútil que esperamos ser valorizada pela civilização), limpeza (a sujeira de qualquer espécie parece-nos incompatível com a civilização) e ordem (ordem é uma espécie de compulsão à repetição que, quando em regulamento foi definitivamente estabelecido decide onde e como uma coisa deve ser feita de modo que em toda circunstância semelhante não haja hesitação ou indecisão). (BAUMAN, 1998, p. 8).

A beleza, a limpeza e a ordem constituem grandes ideias sobre as quais nem sempre se tem consciência. O homem contemporâneo as produz sem ao menos desconfiar, em grande parte, a que –guerras” essas ideias remetem.<sup>17</sup>

Foi o que ocorreu, por exemplo, com a chamada –Solução final alemã”. O que os nazistas realizaram na Alemanha foi uma espécie de solução estética, de acordo com

---

<sup>17</sup> Esse tipo de ideia sustenta desde práticas individuais até políticas estatais que podem conduzir milhares de seres humanos ao extermínio, se estes não –eoubarem” no modelo ensejado. É o que acontece com os índios hoje no Brasil. De maneira geral, na região do Alto Xingu, em que rizicultores e xavantes disputam a hegemonia sobre territórios, não raro, ouve-se dizer o quanto os índios são atrasados, preguiçosos, sujos. A utilização da ideia de limpeza e de ordem é parte de um construto discursivo que quer dar um lugar para os agentes envolvidos: o lugar do mal, do sujo, do preguiçoso é do índio; o lugar do bem, do limpo, do trabalhador é do rizicultor.

Bauman (1998), retirando as máculas sociais que representavam os judeus, ou aqueles que não correspondiam ao ideal de homem perfeito (por isso a dizimação das pessoas com deficiência física e mental foi utilizada) para biologicamente caracterizar o povo alemão. Essa “solução estética” pressupõe a concretização das ideias de beleza, de limpeza e de ordem. Há, nesse sentido, uma espécie de busca pela harmonia, como aquela a que a sociedade recorre quando se quer ver livre dos loucos, dos velhos:

A pureza é uma visão das coisas colocadas em lugares diferentes dos que elas ocupariam, se não fossem levadas a se mudar para outro, impulsionadas, arrastadas ou incitadas; e é uma visão da ordem – isto é de uma situação em que cada coisa se acha em seu justo lugar e em nenhum outro. Não há nenhum meio de pensar sobre a pureza sem ter uma imagem da “ordem”, sem atribuir às coisas seus lugares justos e convenientes – que ocorrem ser aqueles lugares que elas não preencheriam naturalmente, por sua livre vontade. O oposto da “pureza” – o sujo, o imundo, os “agentes poluidores” – são coisas “fora de lugar”. (BAUMAN, 1998, p. 14).

A limpeza que se opera em FC é de grevistas (comunistas):

HERRERA – O panaca aí. Morreu do...

BASEADO – Ah, o comunista.

ROSEMARY – Foi ficando roxo, roxo, roxo... O Baseado não parava de apertar a garganta dele... ? (PRATA, 1979, p. 10).

BASEADO – Para o Herrera, esse cara que está morto aí é igual àquele de terno xadrez e pastinha. Ele está cagando e andando. Ele está puto porque vai perder o futebol. Portanto, você, que é subalterno, não precisa ficar com o cu na mão como está, só porque matou um cara que ninguém, mas ninguém mesmo, vai sentir falta.

ROSEMARY – Que eu matei, porra nenhuma.

BASEADO – Ora, Rosemary, não vem dar uma de santo pra cima de mim não. Se você foi recolhido lá onde estava é porque algum serviço você mostrou por lá. Essa é que é a verdade.

ROSEMARY – Que serviço? Que serviço? Que serviço que eu mostrei? Entrei nessa sem nunca passar pela minha cabeça que eu ia acabar fazendo esse tipo de serviço nojento.

BASEADO – Nojento? Nojento, o que? Alguma reclamação? Você devia era se orgulhar de estar aqui. Vai me dizer que está morrendo de

pena daquele sujeito? Daquele magrela que morreu? Era comunista. Co-mu-nis-ta. E dos piores. Foi o próprio patrão dele quem deu o serviço. Se até o patrão estava sabendo, você pode imaginar o quanto o cara era fudido? Aprenda uma coisa, Rosemary, enquanto você ainda é jovem: a gente tá fazendo um serviço legal. Legal nos dois sentidos: no sentido legal de legal... e no sentido legal... de legal. Sacou? Voltando ao assunto: se te convocaram para cá, eles tinham os seus motivos. Ta pensando que eu e o Herrera não demos uma olhada, uma batida de olho na sua ficha quando você chegou? Você estava lá há seis meses e tinha passado cinco preso. E, neste um mês de liberdade roubou um jipe da companhia e foi para a zona de Bragança Paulista. Num treinamento, limpou a bunda com a bandeirinha do Brasil ? (PRATA, 1979, p. 11-12).

Alexandre Koyré<sup>18</sup> publicou, em 1943, em Nova York, na revista trimestral *Renaissance*, revista da *École libre des Hautes Études*, um artigo com o título *Réflexions sur le mensonge*. Nesse artigo, o autor faz uma afirmação que é considerada quase um clichê quando se trata de abordar a relação entre mentira e poder: “Nunca se mentiu tanto quanto nos dias de hoje. E nunca se mentiu de maneira tão despuddorada, sistemática e constante” (KOYRÉ, 2015 p. 2). O autor argumenta que, embora a mentira seja tão antiga quanto o próprio homem, já que o próprio uso da palavra o deflagra, nos dias atuais (e em 1943) é que a mentira toma uma proporção sem limites. E em um volume que não pressupõe qualidade. O que o autor quer dizer com isso? Ora, mente-se muito, em vasta extensão, mas trata-se de uma mentira que desdenha do intelecto de quem a ouve. E é assim porque, segundo o autor, em um estado totalitário, a mentira é dirigida às massas amorfas e sem expressão ou identidade.

Para Koyré (2015), o homem sempre mentiu, mas os regimes totalitários inovaram com muita eficiência ao mentir, já que usaram todo o progresso técnico a serviço dessa faculdade.

Em FC se observa a utilização da técnica a serviço da mentira. Piedade, a mentora da “construção”, recomenda aos agentes Baseado e Rosemary que lavem o corpo do morto e utilizem, para simular uma semiereção, uma haste de silicone, sob a justificativa de que o suicídio provoca no homem esse estado:

---

<sup>18</sup> A tradução aqui usada foi feita por Andréa Bieri, que utilizou uma versão do texto publicada na edição 8/9 da revista *Rue Descartes*, em 1993, sob o título “La fonction politique du mensonge moderne”.

PIEADADE – Enfia lá, nele.

BASEADO – Assim, sem mais nem menos?

PIEADADE – (Professoral) Meu filho, a medicina nos explica, há milênios e milênios de anos, que o suicida fica com o órgão genital semi-enrijecido.

BASEADO – Suicida?

PIEADADE – Meio duro, pra ser mais grossa. Portanto, como ele se suicidou, deve estar com o pênis em semi-ereção.

BASEADO – Vivendo e aprendendo. Só mais uma coisinha. Por que é que enfiando uma vela nele, ele vai ficar assim... assim como a senhora falou?

PIEADADE – Porque se fizéssemos uma massagem na próstata...Ora não me encha o saco. Vai, vai, vai ? (PRATA, 1979, p. 34).

Além do silicone, há uma série de objetos que remetem ao uso da técnica: os objetos de tortura, as fotografias, os tipos diferentes endereçados supostamente por órgãos diferentes, a saber, a Perícia, o IML (Instituto Médico Legal) e a Secretaria de Segurança. Koyré (2015) ressalta que todo o progresso técnico é posto a serviço da mentira. E por progresso técnico pode-se compreender também o conhecimento científico. Em FC, o uso desse conhecimento é perceptível tanto no momento em que Piedade afirma que “a medicina nos explica, há milênios e milênios de anos, que o suicida fica com o órgão genital semi-enrijecido” (PRATA, 1979, p. 34) quanto na própria “tecnologia” a serviço da ação de torturar.

Em *Brasil: nunca mais*, há um importante registro a respeito do conhecimento científico e tecnológico envolvido na prática da tortura no Brasil da década de 1970: as aulas de tortura que transformavam o preso político em cobaia, os instrumentos utilizados para torturar, como o “pau-de-arara”, o choque elétrico, a “pimentinha”, o “afogamento”, a “cadeira do dragão”, a “geladeira”, além do uso de insetos e de animais:

O estudante Ângelo Pezzuti da Silva, 23 anos, preso em Belo Horizonte e torturado no Rio, narrou ao Conselho de Justiça Militar de Juiz de Fora, em 1970:

[...] que, na PE (Polícia do Exército) da GB, verificaram o interrogado e seus companheiros que as torturas são uma instituição, vez que, o interrogado foi o instrumento de demonstrações práticas desse sistema, em uma aula de que participaram mais de 100 (cem) sargentos e cujo professor era um Oficial da PE, chamado Tnt. Ayton que, nessa sala, ao tempo em que se projetavam “slides” sobre tortura,



mostrava-se na prática para a qual serviram o interrogado, MAURICIO PAIVA, AFONSO CELSO, MURILO PINTO, P. PAULO BRETAS, e, outros presos que estavam na PE-GB, de cobaias

[...]

A denúncia é confirmada no mesmo Processo, por depoentes acima citados, como o estudante, de 25 anos, Maurício Vieira de Paiva:

[...] que o método de torturas foi institucionalizado em nosso País e, que a prova deste fato não está na aplicação das torturas pura e simplesmente, mas, no fato de se ministrarem aulas a este respeito, sendo que, em uma delas o Interrogado e alguns dos seus companheiros, serviram de cobaias, aula esta que se realizou na PE da GB, foi ministrada para cem (100) militares das Forças Armadas, sendo seu instrutor um ten. HAYTON, daquela U.M.; que, à concomitância da projeção dos "slides" sobre torturas elas eram demonstradas na prática, nos acusados, como o interrogado e seus companheiros, para toda a platéia; (ARNS, 1986, p. 31).

Em nenhum momento em FC se vê a tortura, ou o torturado, mas o enredo deixa o espectador saber do uso dessa prática. Em específico, observa-se a presença de objetos de tortura quando Herrera, ao saber da morte do interrogado, ~~vai~~ até a estante, pega um dos instrumentos, com vários fios, e praticamente esfrega no rosto de Rosemary” (PRATA, 1979, p. 7). Os fios são parte dos instrumentos de tortura.

Contudo, ao se estetizar a transformação do homicídio em suicídio, há um produto em FC que pode ser assemelhado ao que Koyré (2015) chama de ~~mentira~~ “mentira sem qualidade”. Transforma-se em mentira o ocorrido. O corpo do trabalhador morto é preso a um cinto de tecido comumente utilizado por presos a uma altura muito baixa para que houvesse a ocorrência do suicídio:

PIEIDADE – Vítimas: Rosemiro dos Anjos e Antonio Pereira da Silva. Junto à janela desta cela, em suspensão incompleta e sustido pelo pescoço, através de uma cinta de tecido verde-musgo, foi encontrado o cadáver de um homem, de cutis branca, apontado como sendo o de Antonio Pereira da Silva, de trinta e pouco anos, que se achava com a língua ligeiramente procidente. A referida cinta, conforme mostra a foto nº 2 – depois eu escolho a foto – anexa, estava na grade metálica, com um nó simples, a uma altura de um metro e sessenta e três centímetros. É isso, mais ou menos, não é?

HERRERA – (Fazendo piada.) Vou mandar construir as grades mais altas para facilitar. (PRATA, 1979, p. 51).

As fotografias são tiradas de tal forma que possam passar a impressão de ser a janela mais alta. Contudo, ainda assim, Herrera brinca com a situação ao prometer construir uma janela mais alta, para as próximas simulações.

Mas para quem mentir?

Segundo Koyré (2015), a mentira moderna é endereçada à massa. E nessa condição – tudo que é feito para as massas tem sua qualidade rebaixada –, ela revela, assim, um desprezo absoluto pela veracidade.

Koyré (2015), para demonstrar a baixa qualidade da mentira moderna e sua relação com a política, refere-se a uma citação do marechal Pétain: “odeio mentira”. Sabine Ochaba, no artigo “1945: Pétain é condenado à morte”, afirma que Pétain assina em Compiègne um tratado armistício com a Alemanha fazendo um jogo duplo: por um lado lidera na cidade de Vichy uma ala do Estado Francês responsável pelo envio de judeus a Hitler, mas por outro se recusa a admitir tal deportação.

Assim, se nada é mais refinado que a técnica da propaganda moderna, nada é mais grosseiro que o conteúdo das suas asserções, que revelam um desprezo absoluto e total pela verdade. E até pela simples verossimilhança. Desprezo que só se iguala àquele – que aliás ele implica – pelas faculdades mentais daqueles a quem a propaganda se endereça. [...] Prolongando e levando ao extremo as teorias biologistas, pragmatistas e ativistas da verdade e consumando assim aquilo que foi muito bem chamado de “traição dos clérigos”, as filosofias oficiais dos regimes totalitários negam o valor próprio do pensamento que, para eles, não é uma luz, mas uma arma; seu objetivo, sua função, dizem-nos, não é revelar-nos o real, quer dizer, o que é, mas sim ajudar-nos a modificá-lo, a transformá-lo guiando-nos para o que não é. (KOYRÉ, 2015, p. 3).

O general Charles de Gaulle construiu a ideia do apoio francês à resistência em relação à Alemanha de Hitler. Contudo, Chirac, em 1995, já admitia, mesmo que genericamente, a deportação de milhões de judeus – o que torna a versão de De Gaulle uma mentira, uma ilusão. Essa questão do colaboracionismo em relação à ocupação nazista ainda é uma ferida aberta da França. Mas Hollande confessou o papel do Estado francês na perseguição aos judeus durante o regime de Vichy. Já seu antecessor, o

socialista François Mitterrand, que governou a França por quatorze anos (1981-1995), manteve a postura defendida por De Gaulle de que, durante a Segunda Guerra Mundial, o único regime legítimo da França – e, portanto, do Estado francês –, era aquele da França Livre, sediado em Londres. Petáin mentia, mas ao fazê-lo, protegia segredos.

Analisando o conceito de mentira, Koyré (2015) afirma que em agrupamentos secretos, há, pela necessidade de sobrevivência, fortes sentimentos que mantêm a unidade dessas associações: a sensação de pertencimento, a fidelidade ao grupo e uma organização hierarquizada. Para garantir que o próprio grupo continue existindo, não raro, os componentes procuram dissimular o que é e, para poder fazê-lo, simular o que não é. Isso implica não dizer jamais o que se pensa e se crê e também dizer sempre o contrário, ou seja, esconder o que se pensa. Nesse sentido, tudo o que o grupo expressa é falso, toda palavra pronunciada em público é mentira. Quando Koyré (2015) construiu esse raciocínio sobre os agrupamentos, tinha em mente as sociedades totalitárias – falava, em específico, da Alemanha de Hitler. Para o autor, o nacional-socialismo é um exemplo desse tipo de grupo que busca a proteção da mentira.

Também em FC há um grupo que expressa as mesmas qualidades observadas nos agrupamentos secretos analisados por Koyré (2015): uma sensação de pertencimento, de fidelidade e de hierarquia torna os personagens do texto teatral em questão um grupo secreto:

HERRERA – Foi o seguinte Piedade. Aconteceu um pequeno acidente. Acidente de trabalho, evidentemente.  
 PIEDADE – Quem vocês mataram? O rapaz da fábrica de chocolate?  
 ROSEMARY – Foi o seguinte: a gente estava...  
 PIEDADE – Não falei com você. Herrera.  
 HERRERA – Esse mesmo. O operário da fábrica de chocolates.  
 PIEDADE – (Olha para o relógio) Há quanto tempo?  
 HERRERA – (Olha para o relógio da parede, faz a conta e diz o tempo real).  
 PIEDADE – Quem sabe?  
 HERRERA – Só nós quatro. (PRATA, 1979, p. 22-23).

Há, nesses grupos, de acordo com Koyré (2015), determinadas condições que fazem com que a mentira possa ser aceita – e até necessária – como parte do que faz um grupo em autodefesa. O grau de distanciamento e de oposição entre grupos em conflito,

as relações de força entre eles (fortes e fracos) e a frequência do contato fazem com que diferentes graus de mentira possam ser assumidos por indivíduos que pertencem à mesma sociedade. Um grupo secreto, segundo o autor, tem as condições necessárias para que tais graus possam se dar. A faculdade de mentir nessas condições será mais que necessária. Se se levar a um ponto máximo de tensão, tem-se um grupo que necessitará tornar-se secreto para não desaparecer. Para esse tipo de grupo, a mentira será mais que virtude. Koyré (2015), assim, ao analisar o uso que se pode fazer da mentira, demonstra a existência dela.

Jacques Derrida (1996) vai um pouco além. Ele propõe uma definição de mentira não como fato, mas como ato intencional, como um processo dirigido a outro da parte de quem sabe de fato o que aconteceu, mas não quer revelá-lo. Assim, o propósito é o de enganar, mas mais que isso, esse ato pode levar alguém ou um grupo a crer naquilo que não houve:

Eis agora, então, tal como creio que a devo formular aqui, uma definição da definição tradicional da mentira. Na sua figura prevalente e reconhecida por todos, a mentira não é um fato ou um estado, é um ato intencional, um mentir – não existe a mentira, há este dizer ou este querer-dizer que se chama mentir: mentir seria dirigir a outrem (pois não se mente senão ao outro, não se pode mentir a si mesmo, a não ser a si mesmo enquanto outro) um ou mais de um enunciado, uma série de enunciados (constativos ou performativos) cujo mentiroso sabe, em consciência, em consciência explícita, temática, atual, que eles formam asserções total ou parcialmente falsas; é preciso insistir desde já nessa pluralidade e complexidade, até mesmo heterogeneidade. Tais atos intencionais são destinados ao outro, a outro ou outros, a fim de enganá-los, de levá-los a crer (a noção de crença é aqui irredutível, mesmo que permaneça obscura) naquilo que é dito, numa situação em que o mentiroso, seja por compromisso explícito, por juramento ou promessa implícita, deu a entender que diz toda a verdade e somente a verdade. O que conta aqui, em primeiro e último lugar, é a intenção. (DERRIDA, 1996, p.9).

Ora, levar o outro a crer naquilo que não houve é uma forma de se construir uma “verdade” cujas implicações têm alcance político. É sobre essa verdade fabricada que discorrerá Hanna Arendt (1967). Ela escreve um artigo para dar uma resposta às polêmicas decorrentes do conteúdo de *Eichmann em Jerusalém*, artigo que publicara no

*The New Yorker*, que custeava sua ida à Jerusalém para que ela possa assistir e, na sequência, escrever sobre o julgamento de um dos maiores organizadores do Holocausto (Shoah), Otto Adolf Eichmann. Trata-se de *Verdade e política*, cujo objetivo é clarificar dois problemas diferentes. O primeiro diz respeito à questão de saber se é sempre legítimo dizer a verdade – sobre esse aspecto, Arendt recorre ao ditado latino “*Fiat ventas, et pereat mundus*”, ou seja, —“Ele a verdade ou o mundo perecerá”, que coloca em discussão a necessidade de se falar a verdade mesmo que o mundo pereça. O segundo nasceu da espantosa quantidade de mentiras utilizadas na “polêmica” – mentiras sobre aquilo que escrevera, por um lado, e sobre os fatos que relatara, por outro. —As reflexões que se seguem tentam enfrentar esses dois problemas. Podem também servir de exemplo do que acontece a um assunto eminentemente atual quando é conduzido nessa brecha entre o passado e o futuro que é, talvez, o habitat próprio de qualquer reflexão.” (ARENDT, 2014, p. 2).

Para enfrentar essas questões, Arendt (2014) passa a discorrer sobre o conceito de verdade. A autora discrimina duas formas de percepção da verdade: uma, que serviu às bases do pensamento ocidental (a história da Filosofia é a história da busca da verdade): a verdade racional; e uma verdade tomada no seu sentido trivial, corriqueiro: a verdade factual:

Utilizarei esta distinção por preocupação de comodidade sem discutir a sua legitimidade intrínseca. No desejo de descobrir o prejuízo que o poder político é capaz de causar à verdade, examinaremos os problemas por razões mais políticas que filosóficas, e, por isso, podemos permitir-nos negligenciar a questão de saber o que é a verdade, contentando-nos em tomar a palavra no sentido em que os homens comumente a entendem. E se pensamos agora em verdades de fato – em verdades tão modestas como o papel, durante a revolução russa, de um homem de nome Trotsky que não surge em nenhum dos livros da história da revolução soviética – vemos imediatamente como elas são mais vulneráveis que todas as espécies de verdades racionais tomadas no seu conjunto. Além disso, como os fatos e os acontecimentos – que são sempre engendrados pelos homens vivendo e agindo em conjunto – constituem a própria textura do domínio político, é, naturalmente, a verdade de fato que nos interessa mais aqui. Quando combate a verdade racional, a dominação (\*) (para usar a linguagem de Hobbes), ultrapassa, por assim dizer, os seus limites. Mas trava batalha no seu próprio terreno quando falsifica e apaga os fatos. (ARENDT, 2014, p. 6).

As verdades politicamente importantes para a autora são as verdades de fato. Isso porque a mentira banal solapa a verdade de fato e não a verdade racional – a menos que nesta última resida algum interesse (pelo lucro ou pelo prazer). Arendt (2014) exemplifica esse posicionamento com base em Durkheim, que usou o seguinte exemplo sobre a verdade filosófica e científica: não há interesse em se mentir em relação aos ângulos de um quadrado. O interesse em se mentir aparece no contexto do domínio político, porque nele reside o universo da opinião, e a opinião sustenta o poder.

Para ilustrar este ponto e desculparmo-nos por não levar a questão mais longe: nos anos vinte, Clemenceau, pouco antes da sua morte, estava envolvido numa conversa amistosa com um representante da República de Weimar sobre as responsabilidades quanto ao desencadeamento da Primeira Guerra mundial. Perguntaram a Clemenceau: “Na sua opinião, o que é que os historiadores futuros pensarão deste problema embaraçoso e controverso?” Ele respondeu: “Sobre isso nada sei, mas do que estou certo é que eles não dirão que a Bélgica invadiu a Alemanha”. Ocupamo-nos aqui de dados elementares brutais desse género, cujo carácter inatacável foi admitido até pelos partidários mais convictos e sofisticados do historicismo. (ARENDT, 1979, p. 12).

A verdade de fato, segundo Arendt (2014), será a base para a opinião, ao contrário do que se dá com a verdade racional, que se oporá à *doxa*, ou seja, à opinião como os gregos a chamava, sob o peso de enganar os homens, de iludi-los: a mesma opinião que se opõe à verdade racional e que a fragiliza. Mas no mundo político, afirma a autora, a opinião é um sustentáculo. Por isso, a verdade de fato pode se travestir de opinião.

A tortura aconteceu durante o regime civil-militar, mas, publicamente, os militares a negavam. Eles faziam questão de atribuir aos que chamavam de “inimigos” a propagação da ideia de que havia tortura. Tratava-se de uma estratégia negar o corrido, como parte da “guerra” entre ambos. A verdade de fato foi transformada em opinião neste caso.

Mas existe a verdade de fato? Os fatos depreendidos por um historiador, por exemplo, só pelo fato de serem escritos, já perderam a natureza de fato. Nesse sentido,

ao se transformar a realidade factual em símbolo já não se tem mais o fato: cai-se no terreno da interpretação. Sobre essa possibilidade, Arendt (2014) considera que nenhuma geração, embora possa interpretar os fatos à sua maneira, tem o direito de ~~at~~entado contra a matéria factual”. Assim, pode-se dizer, no caso deste estudo, que em FC houve um assassinato. Quando os agentes policiais, por mecanismos de legitimação, mudam deliberadamente o que houve, há um atentado contra o que Arendt (2014) chama de ~~matéria factual~~”. E sérias consequências advêm de se fazê-lo.

Inicialmente, segundo Arendt (2014), há uma séria consequência em relação à ocupação do espaço público. Se a opinião é a forma como o cidadão adentra no espaço público, e a base das informações são os fatos, pela mudança da ~~matéria factual~~”, pode-se modificar a opinião pública ao se divulgar o que não houve em lugar do que houve. Isso significa a elaboração de uma espécie de desconfiança generalizada pela população em relação inclusive aos fatos, ao que de fato houve. O que, em última instância, de acordo com Koyré (2015), quer dizer que, mesmo quando os fatos são idênticos aos que aconteceram, eles são interpretados como perspectiva. O autor exemplifica isso com o seguinte dado: embora Hitler tenha anunciado ~~p~~ublicamente (e mesmo por impresso, preto no branco, em *Mein Kampf*) o programa que em seguida realizou ponto por ponto”, poucos acreditaram no que estava a olhos vistos (KOYRÉ, 2015, p. 11):

É verdade que Hitler anunciou (assim como outros líderes de países totalitários) publicamente todo seu programa de ação. Mas era precisamente porque sabia que os ~~outros~~” não acreditariam nele, que suas declarações não seriam levadas a sério pelos não iniciados. Era precisamente ao dizer-lhes a verdade que ele tinha certeza de que enganava e hipnotizava seus adversários. Essa é uma velha técnica maquiavélica de mentira de segundo grau, a técnica mais perversa de todas, na qual a própria verdade se torna um puro e simples instrumento de engano. Parece claro que essa ~~verdade~~” não tem nada em comum com a verdade. (KOYRÉ, 2015, p. 11).

Assim, quem não participava do grupo a que pertencia o ditador jamais acreditaria tratar-se de uma possibilidade de fato: o espaço público estava corrompido, o que em uma sociedade totalitária torna-se uma arma que impossibilita a luta pela

democracia. E era esse o contexto totalitário em 1943, quando Koyré (2015) escreve esse texto. Não se pode confundir totalitarismo com ditadura, mas as reflexões do filósofo russo radicado na França foram, possivelmente, de acordo com Derrida (1996), tomadas por Arendt (2014) em *Verdade e política*. Para a autora, a mudança radical na “matéria factual” é uma forma de ação, já que é uma tentativa de se mudar o curso da história.

Em FC, por análise, observa-se como esse processo de mudança de um fato ocorre, o que revela um tipo de construção do espaço público em que o exercício do autoritarismo prevalece: o patrão, em conluio com os agentes policiais, trama a modificação dos fatos a fim de que a fábrica de chocolates Bem-me-Quer não seja afetada. E, ao mesmo tempo, a voz do operário da fábrica é silenciada duplamente. Em primeiro lugar, pelo assassinato, e, em segundo, pela impossibilidade da memória, já que o que houve foi negado como história de sua vida, de sua família e de seu país. É dessa segunda consequência que trata o capítulo a seguir.



### **3 OUTROS PROCESSAMENTOS DE FATOS E FICÇÕES: MEMÓRIA E VIOLÊNCIA NA DRAMATURGIA**

O objetivo deste capítulo é demonstrar que a memória, na condição de construção social, por meio de mecanismos simbólicos – e a obra de arte é um deles –, expressa, representa e constrói como um povo se vê. Na medida em que as obras de arte como instrumento político posicionam o que um grupo pensa, elas dão conta das posições que assumem as diversas categorias sociais. Inicialmente, será feito um percurso a respeito do conceito de memória com o propósito de se estabelecer uma base de pensamento para o que aqui se entende, e se pretende descobrir, em relação aos estudos sobre memória. Ao se ignorar alguns autores e se escolher outros, demonstra-se quais formas de pensar são compatíveis com o que aqui se elaborou, com o que foi descoberto. Assim, apresenta-se aqui um diálogo com obras que estabelecem uma relação entre a memória e a batalha resultante de um posicionamento no espaço público.

#### **3.1 Silenciamento e a batalha pela memória**

Em “Imagens da tortura: ficção e autoritarismo em Renato Tapajós”, um artigo publicado no livro *O corpo torturado*, Jaime Ginzburg (2014) faz um percurso em relação à percepção sobre a obra de arte. Por um lado, afirma ele, a arte pode ser vista como quis Friedrich Schelling em *As relações entre as artes figurativas e a natureza*, como uma elaboração com o propósito (pelo menos um deles) de se afirmar os valores positivos de uma sociedade. Assim, o bem e o mal, o verdadeiro e o falso, o certo e o errado estão presentes nas obras de arte, e o primeiro dos dois deve prevalecer em relação aos últimos (e a idealização nesse sentido se associa diretamente com as condições constitutivas do belo, em uma perspectiva de representação que permite a evasão do pensamento). Por outro, a arte configura-se com base no abjeto, como quer Márcio Seligmann-Silva (2014). Por essa perspectiva, enquanto o sublime lida com o inominável e o sem-limite no campo espiritual, o abjeto, por sua vez, remete ao corpo

cuja forma “predileta” de se manifestar é o cadáver. Assim, o século XX, que, de acordo com Eric Hobsbawm (1995), configura-se como a *Era dos extremos*, com episódios de violência na forma da guerra, não pode lidar com o símbolo desconectado dos referenciais humanos que o geram. A ditadura civil-militar brasileira constitui-se nesse referencial de extremos, em que não cabe mais a *Canção do exílio*, como ironiza Jaime Ginzburg (2014), pois o ambiente produz uma cultura em específico, a “cultura do abjeto”. E as condições concretas de produção não se desvinculam da obra que nelas são gestadas.

Contudo, o que se observa hoje, em 2017, é um espaço público ocupado por uma parcela de cidadãos comuns que parece desejar a volta da ditadura civil-militar, como se esse movimento representasse uma possibilidade de justiça maior do que aquela que há no espaço ocupado por esses cidadãos. Como é possível que uma sociedade não se lembre do que houve de tão terrível contra as liberdades individuais? A batalha pelas ideias que ocupam o espaço público pode jogar luz nessa questão: por um lado, como demonstrado no fim do capítulo anterior, tem-se a fabricação de fatos como instrumento de modificação desse espaço. Por outro, tem-se uma luta por meio da arte para se trazer à tona no espaço público as lembranças das categorias atingidas, que são cotidianamente silenciadas. É sobre esse último aspecto que trata a seção a seguir.

Antes de se focalizar em específico a aqui chamada batalha pela memória, será traçado um percurso por alguns pontos da discussão sobre memória, para se demonstrar o caminho percorrido e as escolhas feitas como parte do processo de se entender essa batalha que acontece também na dramaturgia.

### 3.1.1 Memória individual

Jacques Le Goff (1990), embora se proponha a lidar com a perspectiva da memória nas ciências humanas, a saber, a história e a antropologia, na condição de memória coletiva, imbui-se, em *História e memória*, da tarefa inicial de discutir, mesmo que sumariamente, o conceito de memória em relação ao campo científico global. É nesse instante que ele toma a memória do ponto de vista individual, destacado nela a

condição de propriedade de guardar informações. Trata-se de observá-la como o –conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”. (LE GOFF, 1990, p. 423).

As áreas do conhecimento, para Le Goff (1990), que envolvem o campo científico global no tratamento da memória, no que diz respeito ao indivíduo que conserva informações, são a psicologia, a psicofisiologia, a neurofisiologia, a biologia e a psiquiatria. A última tem por escopo os distúrbios da memória. Há, nesse esboço preliminar que o autor faz, um vínculo da memória, no seu aspecto individual, com o aspecto social. Le Goff (1990) demonstra que alguns pesquisadores começaram a estabelecer essa ligação entre a memória individual e a memória coletiva. Recorre a Pierre Janet para indicar que o comportamento narrativo, ato mnemônico fundamental, só pode ser realizado por um indivíduo mediado pela linguagem construída em interação com o meio. Mesmo a amnésia, perturbação individual, pode ser relacionada à memória coletiva.

Ainda é mais evidente que as perturbações da memória, que, ao lado da amnésia, se podem manifestar também no nível da linguagem na afasia, devem em numerosos casos esclarecer se também à luz das ciências sociais. Por outro lado, num nível metafórico, mas significativo, a amnésia é não só uma perturbação no indivíduo, que envolve perturbações mais ou menos graves da presença da personalidade, mas também a falta ou a perda, voluntária ou involuntária, da memória coletiva nos povos e nas nações que pode determinar perturbações graves da identidade coletiva. (LE GOFF, 1990, p. 425).

De acordo com Le Goff (1990), Leroi-Gourhan categoriza três tipos de memória: memória *específica*, memória *étnica* e memória *artificial*. Enquanto a primeira diz respeito ao dispositivo presente nos animais, o de fixar comportamentos, a segunda se refere à capacidade de se assegurar a reprodução dos comportamentos nas sociedades humanas; já a última (memória eletrônica) refere-se à capacidade de se assegurar a reprodução de atos mecânicos encadeados.

### 3.1.2 Memória coletiva

Maurice Halbwachs (1968), em *Memória coletiva*, já estabelecera tacitamente a inter-relação entre o plano individual e o coletivo da memória: a memória de um indivíduo, por mais que ele a considere somente sua, está relacionada aos diversos grupos afetivos a que esse indivíduo pertence, segundo esse autor. A memória individual, nesse sentido, não pode se distanciar da memória social: “só temos capacidade de nos lembrar quando nos colocamos no ponto de vista de um ou mais grupos e de nos situar novamente em uma ou mais correntes do pensamento coletivo.” (HALBWACHS, 1968, p. 35).

Para esse autor, há uma memória, um conjunto de lembranças individuais que dependem das circunstâncias por que passam um indivíduo. Essas circunstâncias são chamadas por Halbwachs (1968) de quadros de memória. Assim, tem-se que um indivíduo se lembra de forma situada, sob determinadas condições, como ocorre com a própria linguagem que, nesse sentido, estabelece parâmetros em relação à memória individual. O aluno de Durkheim, nesse momento, identifica a ação (para Durkheim, coercitiva) que o meio estabelece em relação ao indivíduo.

Halbwachs (1968), de acordo com Michael Pollak (1989), em *Memória, esquecimento, silêncio*, dá ênfase à “força dos diferentes pontos de referência que estruturam a nossa memória e que a inserem na memória da coletividade a que pertencemos” (POLLAK, 1989, p. 1). Por pontos de referência, Pollak (1989, p. 1) entende “os monumentos, o patrimônio arquitetônico e seu estilo, as paisagens, as datas e personagens históricas, as tradições e costumes, certas regras de interação, o folclore e a música e as tradições culinárias”. Esses elementos funcionam como índices “empíricos da memória coletiva de um mesmo grupo, uma memória estruturada com suas hierarquias e classificações e que, ao definir a um grupo o que o diferencia do outro, fundamenta e reforça o sentimento de pertencimento e as fronteiras socioculturais”. A duração, a continuidade e a estabilidade da memória coletiva são fatores que definem um grupo em particular, por essa visão. Pierre Nora (1993) chama esses monumentos de lugares de memória, já que funcionam como referências que, de acordo com Pollak (1989), são índices da memória coletiva:

Não é suficiente reconstituir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança: é necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. (HALBWACHS, 1990, p. 33).

Mas são os psicanalistas e os psicólogos que, para Le Goff (1990), ao lidarem com fenômenos da memória individual, focalizam o importante papel das manipulações que o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição e a censura exercem sobre a memória individual nos atos de lembrar e de esquecer. Nesse sentido, tem-se também esse mesmo procedimento do esquecer/lembrar atribuído à memória social.

Do mesmo modo, a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva. (LE GOFF, 1990, p. 426).

A memória é, assim, o elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje” (LE GOFF, 1990, p. 476). Ou seja, um homem é o que é (identidade) porque se lembra disso todos os dias. Então, nesse sentido, memória é lembrança. Mas é lembrança funcional. E sua função diz respeito à formação identitária de um indivíduo. Mas, para um homem ser o que é, é necessário que ele exercite uma guerra interior, elegendo o que será lembrado (evidenciado no plano da consciência) e o que será esquecido, ou, pelo menos, o que fará parte dos elementos com que lida para guiar suas ações. Nesse sentido, há uma luta do ponto de vista individual para se definir o que será lembrado ou o que será esquecido. Mas essa “luta”, embora seja pessoal, é travada em outro território: o ambiente sociopolítico em que esse indivíduo se encontra. O espaço em que o ser humano está exerce, de certa forma, influência sobre sua memória.

Halbwachs (1990) não pensava a memória coletiva como o resultado de um jogo de forças, embora a tenha pensado como o fruto de uma negociação entre o que há na coletividade e o que o indivíduo é capaz de rememorar. E, nesse sentido, há uma abordagem que evidencia a seletividade da memória, o que Michael Pollak (1989) compreende como uma sensível mudança de abordagem nos estudos da memória. Ao contrário do que fizera Halbwachs (1990), tal perspectiva não toma o fato social como coisa, mas como construção. Essa perspectiva construtivista procura evidenciar os agentes e as causas de os fatos sociais se tornarem coisas, tornando-as passíveis de estabilidade e duração. De acordo com Pollak (1989, p. 3), ~~ao~~ privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem (sic) à memória oficial, no caso a memória nacional”.

Tem-se, assim, uma metodologia que privilegia o recurso à história oral, como instrumento para dar voz às memórias individuais; o estabelecimento de empatia com os grupos dominados, periféricos ou minoritários, de forma a aflorar as memórias subterrâneas ou marginalizadas; e a escolha do objeto de estudo memorialístico, de preferência quando existe conflito e competição entre memórias concorrentes, ou seja, situação de memória em disputa.

Trata-se de uma abordagem – diferente da realizada por Halbwachs (1990) – cujo escopo é evidenciar o caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional. Isso porque, enquanto a memória está sendo construída em sua versão oficial, as memórias subterrâneas silenciosamente ~~prosseguem~~ seu trabalho de subversão”, de acordo com Michael Pollak (1989), e emergem em momentos de crise. E assim que as memórias subterrâneas deixam o ~~limbo~~” e invadem o espaço público, ~~reivindicações~~ múltiplas e dificilmente previsíveis se acoplam a essa disputa da memória” (POLLAK, 1989, p. 3). É nesse sentido que se pode pensar a batalha pela memória.

Assim, escrever sobre a memória, de acordo com Peter Burke, (2000) em *Variedades de história cultural*, não pode ser mais algo percebido como uma atividade inocente. Quem o faz considera processos como a seleção, a interpretação e a distorção, advindos dos interesses de grupos sociais, no caso, ~~defendidos~~” por essa operação, seja ela consciente ou não.

### 3.1.3 A batalha pela memória

Muito embora pesquisadores como Pierre Nora (1993) demonstrem que a presença de monumentos relaciona-se com a ausência de memória (e nesse sentido há um excesso deles) somada à aceleração moderna, característica da sociedade atual que põe fim em tradições, não se pode falar de sociedade “desmemoriada”. E para entabular essa discussão é preciso recorrer ao que Michael Pollak (1989) chama de silêncio. Por mais que comunidades deixem de ser o foco das mídias para as massas, reside (resiste) uma memória vinculada aos grupos que estão à margem dessa sociedade englobante a que se refere Pollak (1989).

Um caso brasileiro exemplifica isso bem: quando a Comissão da Verdade chega às cidades de São Geraldo do Araguaia e de Marabá, no Pará, e de Xambioá, no norte de Goiás, ao longo do rio Araguaia – que dá nome ao movimento que ficou conhecido como Guerrilha do Araguaia, ocorrida entre 1972 e 1974 –, e precisa lidar com as vozes múltiplas que emergem dos atingidos pelo Estado, responsabilizado por assassinar cerca de 70 guerrilheiros, ela se depara com uma população que se lembra.

Esse conjunto de lembranças – impossibilitadas de dialogarem no espaço público com o que Pollak (1989) chama de memória englobante – explicitamente existe e de algum modo é repassado como experiência em grupos de pertencimento aos quais os indivíduos se vinculam. Não são memórias esquecidas, como afirma Pollak (1989), mas estão silenciadas no espaço público maior, aguardando condições de se manifestarem.

O documentário *Camponeses do Araguaia: a guerrilha vista por dentro*, produzido pela Oka Comunicações no ano de 2010 e com a direção de Vandrê Fernandes, é uma dessas oportunidades em que a memória silente ganha voz no espaço público em função das mudanças políticas que a permitem. Nele há o depoimento de moradores do local que, assim como os guerrilheiros, que resistiram, porque foram acolhidos pela população, foram tratados de forma truculenta pela ação do Estado.

A fala dos moradores (que foram alvo de torturas e que tiveram os seus assassinados ou que de assassinatos souberam) revela a conduta dos guerrilheiros em voz discordante daquela levantada pelos próprios militares no depoimento sobre a

Guerrilha do Araguaia, resistência organizada pelo Partido Comunista do Brasil (PCdoB), ou pela imprensa, que em grande parte ignorou o que houve no período. Trata-se de um exemplo de como o silêncio (e não o esquecimento) está de forma subterrânea presente.

Outro exemplo advém da pesquisa do professor João Roberto Martins Filho, da Universidade de São Carlos, da referência que ele faz à disputa pela memória no mesmo período (1964 – 1985), no artigo que chamou de “A guerra da memória: a ditadura militar nos depoimentos de militantes e militares”, preparado para o congresso da Associação de Estudos Latino-americanos, que aconteceu no Texas entre os dias 27 e 29 de março de 2003.

Há uma configuração de guerra que se dá por meio de obras a que Martins Filho (2003) chamou de “Batalha das Letras”. Organizada pela esquerda, que perdera a batalha pelas armas, essa segunda guerra seria uma espécie de vingança da memória, de acordo com o autor. Trata-se de obras publicadas pela esquerda (pelos militantes, segundo o autor) que “*digladiam*” com as obras publicadas pelos militares, segundo Martins Filho. A crítica que os militares fazem das obras advindas da esquerda é a de que esta teria construído uma narrativa própria dos acontecimentos, o que os (os militares) levava a outro campo de batalha cujas armas são as palavras.

Como chegamos a essa batalha? De acordo com Martins Filho (2003), após a Lei da Anistia de 1979, havia o desejo por parte dos militares de zerar as contas, ou seja, de que todos os envolvidos na ditadura civil-militar que ocorreu de 1964 a 1985 se esquecessem dos fatos: “Qualquer esforço de trazer à lembrança o que efetivamente ocorreu na breve e brutal repressão aos grupos de esquerda brasileira representaria uma violação ao próprio princípio da anistia.” (MARTINS FILHO, 2003, p. 3). Essa era a posição dos militares nessa guerra. Por parte dos perseguidos pela ditadura há uma busca por posicionar no espaço público a sua perspectiva, por não encerrar as próprias memórias na voz dos opressores. Nesse sentido, há produções de teses acadêmicas, reportagens, peças de teatro, listas de torturadores, filmes, minisséries, especiais de televisão, entrevistas e levantamento efetuados por organizações de familiares de desaparecidos com o franco propósito de fornecer elementos para que outra memória seja possível.



Na visão de Martins Filho (2003), formou-se, assim, um ciclo de duas fases distintas. A primeira iniciou-se em 1977 com o livro de Renato Tapajós, *Em câmara lenta*. A obra focaliza

personagens guerrilheiros; imagens da militância política urbana e rural; cotidiano movimentado das personagens, seu desgaste físico e mental; assassinatos políticos; fixação no presente sob digressões ao passado; solidão política convertida em exílio na própria terra; resistência à dominação militar; vazio existencial; jargão de guerrilheiros: gestos, ação, companheiro, tombaram, caiu, aparelho, ponto, quadros treinados; menção a personagens históricos: Guevara, Costa e Silva, Jango, Brizola, Lamarca, Carlos Lacerda, Dirceu Travassos; manifestação linguística do ódio através de palavras de baixo calão; idealismo político revolucionário; lamúria por aqueles que “tombaram”; senso de organização, de coletividade; controle emocional vivenciado pelas personagens; caráter confessional ao prazer de lutar; reflexão sobre o sistema político do Brasil no período de 1968 a 1973. (NASCIMENTO, 2011, p. 41).

A obra foi proibida e o autor detido, mesmo em tempos de propaganda da distensão efetivada pelo Governo Geisel. Mas, em 1979, depois de libertado por intervenção da Auditoria Militar de São Paulo, ele publica o livro.

Martins Filho (2003) cita também o que ele chama de fenômeno de venda e inserção na indústria cultural, *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, e *Brasil: nunca mais*, organizado pelo Cardeal Paulo Evaristo Arns. O primeiro livro foi publicado em 1979 e trata do sequestro do embaixador estadunidense. “O livro vendeu de imediato dezenas de milhares de exemplares, atingindo atualmente mais de 250 mil, em duas edições e mais de cinquenta tiragens. Teve novo ciclo de vendas após sua adaptação para o cinema, em maio de 1997.” (MARTINS FILHO, 2003, p. 5). O segundo obteve 38 tiragens e se encontra atualmente esgotado.

Esse primeiro momento da guerra pela memória em verdade se dá como resposta à ação da repressão. Pelas letras se dava continuidade ao que havia sido iniciado como resistência à ditadura civil-militar pós-64. Fernando Gabeira inicia *O que é isso, companheiro?* com uma epígrafe de autoria de Guimarães Rosa: “Narrar é resistir”. É pela narração, nesse sentido, que se fortalece um senso de unidade da esquerda que participara do conflito e que se constrói algum sentido em relação ao que houve: desde

as perseguições até os suplícios e assassinatos. Narrar, nesse caso, é participar do campo de batalha pela memória posicionando-se.

A resposta veio em seguida. Os militares, após terem observado a produção da esquerda, ressentiram-se em perceber que havia a simpatia do público que comprava os livros de Gabeira ou de Evaristo Arns ou que assistia aos filmes e documentários produzidos e passaram a dar uma resposta a fim de que “os vencidos pelas armas”, os “comunistas”, não se tornassem “heróis”, como afirma Jarbas Passarinho (2002) em um artigo para *O Estado de São Paulo*.

A primeira resposta explícita advinda dos militares se dá com a obra *Brasil sempre*, de Marco Pollo Giordani, em clara oposição a *Brasil: nunca mais*.

No prefácio escrito por um major do Exército, *Brasil sempre* foi saudado como heroica tentativa de dar voz às “bases subalternas”, num momento – os primeiros tempos da Nova República – em que os chefes militares eram partidários inamovíveis do silêncio. É comum nos dias atuais – diz Giordani – se ouvir de políticos e até mesmo de autoridades militares recomendações impensadas de “esquecimento do passado” (p. 14). Assim, a obra expressava a indignação dos ex-componentes dos órgãos de informação com o modo como foi encaminhada a “abertura política” pelos presidentes Geisel e Figueiredo. Nesse sentido, pode ser visto como um dos poucos exemplos da voz dos oficiais envolvidos diretamente na repressão política, aqueles que puseram “as mãos na massa”. (MARTINS FILHO, 2003, p. 8).

De acordo com Martins Filho (2003), embora seja uma resposta a *Brasil: nunca mais*, o livro de Giordani não traz informações sobre a tortura. Apenas reproduz o que os militares já afirmavam à época chamando de “excessos” a forma de ação dos torturadores. Outra obra que se posiciona como parte desse acervo em resposta à publicação da esquerda é *Rompendo o silêncio*, do coronel Brillhante Ustra, cujo propósito parece ser o de se defender das acusações feitas a ele pela deputada e atriz Beth Mendes.

O segundo momento dessa guerra (por parte dos militares) pela memória se dá com a publicação de três volumes resultantes de entrevistas feitas por pesquisadores da

FGV ligados ao CPDOC<sup>19</sup>, em que quinze altos oficiais em início de carreira em 1964 dão depoimento sobre três momentos da ditadura civil-militar pós-64: o golpe, a repressão e a abertura. Os depoimentos de *Médici e Geisel* são publicados separados, respectivamente, em 1995 e 1997. Mais recentemente, foram publicados depoimentos feitos ao CODOC da FGV, *Militares e a política na Nova República*, com entrevistas a oficiais que ocuparam cargos de relevo no período civil, além de *Militares Confissões*, do jornalista Hélio Contreiras, de 1998, com entrevistas de quarenta oficiais. Há também *Memória viva do regime militar no Brasil: 1964-1985*.

A dramaturgia dos anos 1970 também se insere nessa batalha ao processar referentes históricos e levar ao público o resultado dessa empreitada, como se pode notar a seguir.

### **3.2 Outras memórias: diálogos com a dramaturgia dos anos 1970: *Fábrica de Chocolate* e sua relação com *Milagre da cela*, *Ponto de partida*, entre outras obras**

O texto teatral FC pode ser considerado parte de um conjunto de obras que municiam a batalha pela memória por ele se propor a dar tratamento ficcional à prática da tortura e, nesse sentido, constituir-se como o que ficou conhecido por Teatro de Resistência à ditadura civil-militar que ocorreu entre os anos de 1964 e 1985. Entre essas obras, são destacadas aqui *Torquemada*, de Augusto Boal, *Ponto de partida*, de Gianfrancesco Guarnieri, *Milagre na cela*, de Jorge Andrade, e *Patética*, de João Ribeiro Chaves Neto, que estabelecem relação com FC.

O diálogo entre FC e os textos teatrais mencionados será aqui estabelecido por meio de alguns pontos específicos: o enredo, as condições de produção, as categorias sociais envolvidas, a temática da tortura, os discursos que processam e o espaço. Primeiramente, será feita a análise de cada texto teatral pontualmente, por meio do enredo, com comparação a FC. Posteriormente, será analisado o espaço de cada obra.

---

<sup>19</sup> Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), criado em 1973. É a Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas. O espaço virtual desse centro informa que o objetivo é abrigar conjuntos documentais relevantes para a história recente do país, desenvolver pesquisas em sua área de atuação e promover cursos de graduação e de pós-graduação.

FC estabelece com essas obras um diálogo intertextual em que podem ser identificados processamentos comuns ou diferentes no que diz respeito à tortura.

### 3.2.1 *Torquemada*, de Augusto Boal (1971)

O texto teatral *Torquemada* – publicado como parte do livro *Teatro de Augusto Boal* (volume 2), foi escrito em Buenos Aires em 1971, logo após o autor deixar o país, depois de ter sido preso e torturado. Nele é utilizado o seguinte argumento: o inquisidor-geral, homônimo do texto teatral, dos reinos de Castela e Aragão, no século XV, aprisiona e tortura os que ele considera cristãos não puros. Torquemada, o inquisidor, age a serviço do rei e do restante da nobreza para expurgar também quem não se adequa ao modelo social em questão. O texto inicia-se com a dedicatória ~~para~~ Heleny<sup>20</sup>, assassinada nas prisões de Torquemada.”

O enredo é o seguinte: o rei e os nobres precisam garantir a ordem nos reinos de Castela e Aragão. Para tal, convidam o inquisidor Torquemada e dão-lhe poder para conter os subversivos que ele prende: Dramaturgo, Vera, Moça Presa, Pavão, Hirata, Fernando, Mosca, Ismael, Cristina Jacaré, Preso da Mala, Oscar, Mestre, Moça, Parente da Moça, Espião, Jovem, Zeca, Buda, Preso (1, 2, 3), Paulo (nobre contra a causa dos outros nobres no poder), Irmã do nobre. Torquemada realiza a tarefa, mas ao final da narrativa os nobres retiram-lhe o poder. Por outro lado, os subversivos são torturados, sendo que a cena inicialmente descrita é a de Dramaturgo sendo seviciado por Barba, Atleta e Baixinho. Além das sessões de tortura, há cenas mais amenas de conversas entre os presos, em que discutem situações como a forma pela qual foram aprisionados, ou inquirem uns aos outros sobre como estão os companheiros. Enquanto isso, os nobres discutem sobre a causa da ação de torturar e sobre o fim dessa prática, já que o reino é uma ~~democracia~~”.

---

<sup>20</sup> Referência a Heleny Guariba, com quem Augusto Boal trabalhou no começo dos anos 1970. Nascida Heleny Telles Ferreira Guariba, em 13 de março de 1941, em Bebedouro, no estado de São Paulo. Foi professora, produtora teatral e guerrilheira, e também integrante da luta armada contra a ditadura militar instalada no país em 1964. Desapareceu aos trinta anos, sabidamente assassinada pelos agentes da repressão, embora o corpo jamais tenha sido devolvido à família, ou o local identificado.

Esse texto foi pensado ainda quando o autor estava na prisão na condição de preso político. Fazia desenhos das cenas que via no cárcere e, sob a alegação de enviá-los ao filho por sua mãe, esboçava o que viria a se transformar em um dos mais importantes textos de denúncia da tortura praticada por militares no Brasil, uma ficcionalização das torturas efetivadas contra o próprio autor, contra seus amigos e contra outros.

Nesse texto teatral, são focalizadas duas classes sociais: de um lado, a nobreza, de outro, o povo na condição de prisioneiro. O inquisidor Torquemada e os subordinados a ele (Barba, Atleta, Baixinho, Frade 1, Frade Policial 1, Policial 2, Policial 3, Homem, Carcereiro) estão a serviço do rei e da nobreza (Nobre 1, Nobre 2, Nobre 3 e o Industrial).

Também em FC há duas classes sociais envolvidas. De um lado, os agentes policiais a serviço da elite (representada por Doutor), de outro, o torturado: um trabalhador. Contudo, em *Torquemada* se observa o clero assumindo a posição de torturador. Tanto o clero quanto os agentes policiais estão a serviço da manutenção do poder em favor de um grupo social. Agem, portanto, como intermediários para o estabelecimento de uma ordem da qual também são reféns.

Há que se notar em *Torquemada* uma proposital mistura de época: tanto aparece em cena um nobre como um industrial. Mas o que parece ser uma incoerência figurativa, na verdade, configura-se como uma estratégia de ficcionalização da condição política por que o Brasil estava passando, um misto de estrutura política moderna com práticas medievais. Augusto Boal, ao construir o cenário, sugere que vestimentas medievais sejam combinadas com vestimentas atuais: “Os presos estão de calças curtas. Bermudas ou *shorts* e camisas de vários tipos.” (BOAL, 1971, p. 101). E ainda:

Os policiais se vestem de policiais ou de frades. Deve existir uma mistura de roupas históricas e modernas. As roupas e outro material necessário à ação devem ser guardados nos mocós dos presos, sempre que não sejam necessários. Nunca se pode dizer que uma obra de arte seja a transcrição exata da realidade: Esta é uma obra de arte, mas pretende ser o mais exata possível. Não foi exatamente assim que sucederam as coisas, mas quase. Tudo nesta peça é verdadeiro: ocorreu realmente. A única ficção é a estrutura da própria peça, que busca a teatralidade. (BOAL, 1971, p. 101).

Isso demonstra a intenção de representação de uma época a que tanto *Torquemada* como FC fazem referência: a ditadura civil-militar ocorrida entre 1964 e 1985, com suas práticas de tortura exercidas pelos órgãos de repressão. Assim, compreende-se a classificação desses dois textos teatrais como textos de resistência.

Em FC não há essa mistura de época: os agentes policiais são descritos no que diz respeito ao vestuário e à linguagem como seres contemporâneos (1979). Há, em específico, um marcador temporal que indica essa intenção de demonstrar a atualidade dos fatos transcorridos em FC: a presença de um relógio marcando as horas exatas do tempo. “Na parede do fundo, em cima da porta há um enorme relógio que deve ser visto por todos da plateia. O relógio está marcando oito horas da noite e ficará funcionando durante todo o espetáculo.” (PRATA, 1979, p. 7).

A ação de *Torquemada* se justifica pela realização da “justiça”, e os nobres e seus representantes a compreendem como a manutenção de seus privilégios e das condições para que nenhuma alteração política possa ser feita. Quanto ao povo, a ele são destinados o trabalho e a ordem (paz), e aos que se recusam a manter-se nessa posição (os cristãos não puros), resta a tortura, que é a prática mais democratizada pelo inquisidor: todos os opositores são torturados igualmente. *Torquemada* refere-se à tortura como parte de um conceito maior: o conceito de “justiça”, que ele define com base na noção de proporcionalidade, ou seja, dar a cada qual o que lhe convém:

TORQUEMADA – [...] a justiça é a proporcionalidade. Seria injusto dar a pessoas desiguais partes iguais. Seria igualmente injusto dar a pessoas iguais partes desiguais. O justo, pois, é a proporcionalidade. E quais são os critérios de proporcionalidade? Alguns pensam que se deve partir de princípios ideais, românticos, [...] mas estes idealistas estão equivocados. Os critérios de desigualdade estão na própria realidade, e devemos buscá-los empiricamente na nossa própria vida social, e verificar quais são as desigualdades reais e nelas basear a nossa justiça. Assim, realisticamente, vendo o mundo tal qual é, percebemos a existência de ricos e pobres, homens e mulheres, senhores e escravos. Não se pode dar partes iguais a um senhor e a um escravo, a um homem e a uma mulher, a um rico e a um pobre. Não. Ao senhor, ao homem, ao rico, a eles lhes cabe a parte mais grande, e para eles faremos a nossa justiça: seremos

implacavelmente virtuosos. (Estava de joelhos e se levanta.) Contudo, a nossa virtude ainda não é completa. Temos ainda alguns restos de democracia. Nossos interrogatórios são democráticos. Aqui a tortura é para todos, em partes iguais. Para ricos e pobres, cristãos e judeus, velhos e crianças, culpados e inocentes. A tortura é o único vestígio democrático em nosso país. Amém. Podem começar. (BOAL, 1971, p. 101).

Ao ficcionalizar o regime político brasileiro (Boal chama *Torquemada* de relatório) e as condições de opressão da população, com a prática da tortura aos considerados inimigos pelo poder político e econômico, Boal (1971) questiona também o discurso neoliberal, para o qual a riqueza é consequência do mérito. Por isso, distribuir por igual aos iguais é uma forma de se fazer “justiça”.

Há nesse trecho do texto teatral uma clara ironia, que pode ser percebida por meio do cruzamento da fala de Torquemada com o discurso neoliberal, mas com a diferença de que o que representava a posição social na Idade Média representa o discurso do mérito para a sociedade neoliberal. Quem lê pode inferir a mesma prática discursiva no presente (1971), relacionando-a ao uso da tortura que era exercida para que um tipo de justiça pudesse ser feito: aos que não se contentam com a divisão das riquezas da sociedade, resta a prisão e a tortura. Dramaturgo, que, em *Torquemada*, segundo Boal, representa o próprio autor, é um desses. Com uma diferença em relação a outros presos comuns: Dramaturgo pergunta e compreende o que lhe acontece. E, nesse sentido, ri-se dos torturadores que, originários de uma classe menos favorecida economicamente (frades 1 e 2), não compreendem a dimensão política do que lhes acontece: nunca fizeram uma viagem de avião e não sabem muito bem qual a função do dólar, só sabem que quem tem dólar é rico.

Em FC os torturadores discutem sobre o próprio salário – são também trabalhadores – e estão em busca de melhores condições. Não se veem na condição do torturado – no caso, do assassinado –, mas têm em mente a mesma noção de justiça que Torquemada, o inquisidor, utiliza.

Embora ambientada no século XV, no Reino de Aragão e Castela, o texto traça, por meio do personagem central Torquemada, um esboço ficcional da mente doentia

dos torturadores que estimulavam delações e praticavam torturas e assassinatos com o objetivo de “limpar” a Espanha dos não cristãos (ou dos cristãos impuros).

Do ponto de vista da temática, *Torquemada*, já no prólogo, apresenta interrogatórios e sessões de tortura. Dramaturgo precisa responder aos questionamentos dos interrogadores sem sequer ter conhecimento do que seus inquisidores gostariam de ouvir. É colocado no pau-de-arara e recebe choques elétricos a cada gesto que seus torturadores não aprovam. Após essa primeira cena, há uma demonstração de como a tortura é praticada contra qualquer um que se vinculasse aos chamados subversivos, como na cena intitulada “Interrogatório”, em que a personagem Moça é morta por tortura diante de outros presos.

Também em FC se observa essa mesma perspectiva, por meio do papel, da função dos torturadores de um trabalhador (Antonio Pereira da Silva), já que o foco narrativo da cena de tortura privilegia a perspectiva deles:

Os comunistas estão com o cu na mão. Há uns cinco ou seis anos atrás a gente tinha fila aí no corredor. Uma coisa muito bem organizada. Todo mundo quietinho, esperando a sua vez. Tinha dias que a gente tratava de cinco, seis, dez, de uma vez só. A gente fazia o trenzinho da morte. Amarrava fio desencapado em todos, um por um e ligava na tomada. Repicava sempre no último da fila. Depois a gente ficava invertendo os terminais e ligava. Os caras nunca sabiam quem ia tomar o choque. Se cagavam todos. Entregavam até a mãe. Isso foi invenção do papai aqui. Você tem muito que aprender, menino. Dava mais trabalho, é verdade. Mas era muito mais divertido. Hoje em dia isso aqui tá uma merda. E quando aparece uma diversão pra gente... Vocês matam o cara. (PRATA, 1979, p. 15).

### 3.2.2 *Ponto de partida*, de Gianfrancesco Guarnieri (1975)

Em uma aldeia medieval, há um morto na praça. É preciso descobrir o que (ou quem) causou-lhe a morte. Esse é o argumento principal de *Ponto de partida*, que, nesse aspecto, guarda grande semelhança com FC. No texto de Guarnieri, há um homem enforcado na praça. Em FC, o morto nunca aparece, pois está em uma dependência, nos fundos: só se ouve falar dele. Em *Ponto de partida*, ele está na praça, exposto a todos



que o observam. E durante todo o transcorrer dessa narrativa, vai-se procurar identificar a responsabilidade por essa morte, que ao final das contas, é imputada ao próprio morto, exatamente como acontece em FC.

Os personagens são: Birdo, Maíra, Ainom, Dôdo, D. Félix e Aída. Os primeiros são o casal que motiva toda a narrativa. Ela enamora-se por Birdo (filho do pobre e subserviente ferreiro Ainom), mas os seus pais, D. Félix e Aída, não querem o namoro. Assim, matam Birdo, mas procuram fazê-lo de tal forma que, mesmo na condição de assassinos, representem a voz da justiça (como em *Torquemada*).

Birdo era uma espécie de voz que clamava pela liberdade da aldeia. Seu amigo, Dôdo, o pastor, por exemplo, admira sua inteligência e sua capacidade de compaixão pelo outro: os aldeões. Mas, associado a isso, é amante de Maíra, que espera um filho dele. Eis os principais motivos para que os pais dela o assassinassem.

Dôdo, o pastor, é a voz da razão. Sabe o que houve, mas nega-se a dizer como forma de salvar-se. Por isso, passa-se por louco. Em FC, há um personagem com nome semelhante: Dodó. Mas ao contrário de Dôdo, que em *Ponto de partida* expressa a lucidez, Dodó, de FC, é uma pessoa com deficiência mental que tem tara por assassinar.

O texto é encerrado com o aborto de Maíra feito pelos pais, com a assunção da aldeia pela mentira de suicídio, com a aceitação de Ainom, que não pode lutar contra o poder, e com a perda da esperança de Maíra de fazer justiça: sabe o que os pais fizeram e contra eles não pode lutar.

Guarnieri (2006) conta que estava viajando pelo interior de São Paulo com o músico Edu Lobo, com a peça *Me dá um mote*, quando recebeu a notícia da morte (por suposto suicídio, de acordo com o DOI/CODI) de Vladimir Herzog. Pensaram em cancelar o espetáculo, mas resolveram fazê-lo, dedicando-o a Vlado (como os amigos de Vladimir Herzog o chamavam). Foi exatamente a partir de então que Guarnieri resolveu escrever *Ponto de partida*, sendo que o assassinato de Vladimir Herzog foi crucial para a criação, pois o autor tornou ficção a morte do amigo. Em um depoimento que Guarnieri (2006) concede à Fundação Perseu Abramo, no dia 17 de abril de 2006, por ocasião do 25º aniversário da morte de Vladimir Herzog, ele fala sobre o processo de criação do texto teatral que dará origem a uma das mais corajosas peças encenadas no período:

Sob o impacto da morte de Vlado escrevi “Ponto de Partida”. Intuí a ser aquele momento decisivo para a derrocada do regime militar. Motivado não só pela dor e indignação mas, particularmente, pela urgência de alardear o que se passava conosco, com nosso país e com os melhores de nossa sofrida gente. [...] Tencionava abrir meu espírito e coração escrevendo sobre os anos de chumbo em que vivíamos, assolados pelo medo, acordando sobressaltados, mas também sobre coisas belas, os atos de solidariedade, a generosidade na luta. De Vlado nasceu Birdo. Birdo, pássaro em esperanto, liberdade, ternura, consciência, sabedoria e amor. De Clarice Herzog, mulher de Vlado, nasceu Maíra, amada de Birdo, encontrado em uma triste manhã, enforcado em meio à praça. Maíra que espera um filho de Birdo, que se recusa a aceitar o suicídio do amante e que expressa as razões de sua incredulidade diante do povo (GUARNIERI, 2006)<sup>21</sup>.

Nesse depoimento, Guarnieri (2006) diz ainda que a morte de Vladimir marcou um momento em que a própria burguesia se sentiu ameaçada. A abertura política a partir de então passou a ser uma exigência daqueles que até o momento não se sentiam ameaçados. Ora, Vladimir era um cidadão comum, e, de acordo com Guarnieri (2006), era um intelectual sem vínculos profundos com o que a ditadura considerava ser seus inimigos. Se Vladimir sofrera nas mãos dos militares, então ninguém estava a salvo. Por isso Guarnieri (2006) insiste que a “eliminação” de seu amigo ampliou o sentimento de insegurança: “O ‘suicídio’ do Vlado foi um alerta, momento-chave para que houvesse uma virada. Tanto que, logo em seguida, veio o movimento da Anistia.”

A censura, de acordo com Guarnieri (2006), liberou *Ponto de partida* para representação sem maiores problemas e esse era um indício de que “as coisas estavam mudando”.

De acordo com Guarnieri (2006), os militares achavam que era melhor aceitar o texto como uma lenda medieval do que criar polêmica em torno do assunto. No final, preferiram acreditar que era apenas uma lenda inofensiva para não detonar um barril de pólvora. A opinião pública estava de olho e não deixaria um ato daquele passar despercebido.

---

<sup>21</sup> Entrevista de Gianfrancesco Guarnieri a Hamilton Pereira, o Pedro Tierra, no espaço da Fundação Perseu Abramo. Disponível em: <<http://novo.fpabramo.org.br/content/palavra-dos-artistas-por-gianfrancesco-guarnieri>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

Não se pode falar em classe social se tratando de uma sociedade feudal, mas em estamento. Assim, no texto teatral de Guarnieri, há dois estamentos distintos, assim como em *Torquemada*: a nobreza, representada por D. Félix, o proprietário de terras e senhor da justiça local, e por sua esposa, responsável direta por assassinar Birdo; e o povo, representado por Birdo, por seu pai, o ferreiro Ainom, e por seu amigo Dôdo, o pastor de ovelhas. A posição de cada grupo social é, de certa forma, cristalizada: ninguém sai de um estamento e passa a outro. Daí decorre, por exemplo, a subserviência do pai Ainom que, ao descobrir o assassinato do filho, vê-se impotente para continuar com sua luta por justiça. Também a “loucura” de Dôdo se justifica pela posição que ele ocupa: um pastor de ovelhas será sempre um pastor de ovelhas, e até mesmo essa posição lhe será tirada. A morte de Birdo também é justificada pela classe social a que ele pertence. Filho de um ferreiro, jamais deveria ter se envolvido com Maíra, filha do nobre D. Félix. O casamento entre indivíduos de estamentos distintos era visto como um problema a ser solucionado, principalmente se o homem era de uma categoria inferior à da mulher. A posição social das categorias envolvidas justifica também, no texto teatral, a decisão da mãe de Aída de matar o amante da filha e de provocar nela o aborto. Constituíam-se uma espécie de degradação para a família levar adiante esse tipo de gravidez.

A ideia de justiça aparece em *Ponto de partida* como em *Torquemada*. Uma concepção própria de ser justo. Ser justo significa atender aos interesses das categorias sociais envolvidas. Por exemplo, a morte de Birdo nas falas iniciais de Aída aparece como consequência da falta da vida (talvez digna, suficiente): Birdo representava “somente mais um desvario, procurando a morte por não encontrar a vida”. (GUARNIERI, 1986, p. 247)

Aparece também a ideia do corpo insepulto que há em *Antígona*, mas também em FC. Antígona quer enterrar o irmão, mas o tio que assumira o poder não lhe permite. Então, ela desafia o poder do tio, já que está na linha sucessória do poder tomado por ele, e, com as próprias mãos, abre uma cova e deposita o corpo do insepulto por motivos políticos. A fala de Maíra é: “Não terá direito a um túmulo? Onde está vossa piedade, meu pai? Pássaros negros já escurecem no céu.” (GUARNIERI, 1976, p. 277).

Mas em FC ninguém reclama o corpo. Parece haver no texto teatral uma preocupação jurídica com os destinos do corpo a fim de justificar a causa da morte. É

mais importante que os assassinos demonstrem que houve um suicídio como justificativa, a fim de não serem juridicamente imputados, incriminados pela morte que acabaram de provocar.

Em *Ponto de partida* há uma música<sup>22</sup> (com letra de Sérgio Ricardo) como fio condutor do texto teatral. E nela também há uma ideia de justiça. Os versos são compostos em redondilha maior e devem ser cantados durante o espetáculo. Nele se opõem categorias sociais distintas para quem o poeta/compositor como se fosse um Aedo que ao contar/cantar a história de um povo faz uma opção por defender categorias sociais oprimidas: aqueles que estão nos quilombos, na senzala que na letra da música são ficcionalizados a partir de várias comparações por diferença: (ar da montanha *versus* planície espinheira/ rumor do vento *versus* gemidos e preces/ sol nascente *versus* mim mesmo no espelho dos olhos de toda a gente/ incenso ou aroma *versus* mundo matadouro de peixe boi ave e homem/ sagrados pães *versus* uma palavra entre dentes). Mas mais que metáforas, são alegorias já que compõem no conjunto um campo semântico em que o Aedo canta a história do povo (tão épico como fez Homero, mas os versos de Sérgio Ricardo parecem-me visualizar os oprimidos até mesmo pela escolha do tipo de composição: em vez de decassílabos heroicos como em Homero, as redondilhas populares tão conhecidas dos que choram, dos que sofrem para manter uma sociedade em que alguns são mais dignos que outros, em que alguns têm direito à justiça e outros direito a uma “justiça” entre aspas mesmo, definida pelos primeiros).

Em *Ponto de partida* não há, como em FC, a tortura explícita. Há apenas o corpo do morto sem direito a velório, a justiça, como se a vida começasse depois da morte. É depois da morte do operário em FC, com as ações dos personagens que precisam resolver os problemas de como lidar com as implicações que podiam suscitar, que o

---

<sup>22</sup> “Não tenho para a cabeça/ Somente o verso brejeiro/ Rimo no chão da senzala/ Quilombo com cativo, olerê/Não tenho para o coração / Somente o ar da montanha//Tenho a planície espinheira/ Com mão de sangue, façanha, olerê, olará/ Não tenho para o ouvido/ Somente o rumor do vento/ Tenho gemidos e preces/ Rompantes e contratempo, olerê, olará, olerê, Lara//Refrão: *Tenho pra minha vida /A busca como medida // O encontro como chegada / E como ponto de partida/ Não tenho para o meu olho/ Apenas o sol nascente//Tenho a mim mesmo no espelho/ Dos olhos de toda gente, olerê/ Não tenho para o meu nariz/ Somente incenso ou aroma/ Tenho este mundo matadouro/ De peixe, boi, ave, homem, olerê, olará/ Não tenho pra minha boca/ Sagrados pães tão somente/ Tenho vogal, consoante/ Uma palavra entre dente, olerê, olará, olerê, Lara// Refrão// Não tenho para o meu braço /Apenas o corpo amado/E assim sendo o descruzo na rédea/No remo e no fardo, olerê/Não tenho para a minha a mão /Somente acenos e palmas/Tenho gatilhos e tambores/ Teclados, cordas e calos, olerê, olará/ Não tenho para o meu pé / Somente o rumo traçado/ Tenho improvisado no passo / E caminho pra todo lado, olerê, olará, olerê, Lara/Refrão”*

texto inicia-se. Em *Ponto de partida*, o mesmo ocorre: é com o corpo morto encontrado na praça que as ações iniciam-se. O morto, em ambos os textos teatrais, é o ponto de partida.

### 3.2.3 *Milagre na cela* (1977), de Jorge Andrade

Jorge de Andrade, em *Milagre na cela*, serve-se do seguinte argumento: uma freira (protagonista feminino) é presa sob suspeitas de auxiliar na subversão. O delegado (protagonista masculino), homem casado, com um filho, prende a freira para descobrir-lhe o papel na subversão. Acredita ser uma subversiva se passando por freira. Contudo, durante os interrogatórios, os dois se envolvem física e emocionalmente, o que modifica o final da narrativa: Daniel morre assassinado por Miguel (descrito como perturbado emocionalmente) sob o controle do carcereiro Cícero (um ex-presos tornado carcereiro por bom comportamento).

Os personagens são: Irmã Joana do Jesus Crucificado (a freira), Daniel (o delegado), Cícero (um carcereiro), Jupira (uma prostituta), Miguel (um criminoso), Marina (companheira de Daniel), Bispo, Freiras (Madre Superior e Auxiliar), Homens, Três crianças. São personagens caricaturais em certa medida. Salvo a própria freira, um personagem mais redondo, já que se transforma profundamente no decorrer da narrativa.

De acordo com Antônio Candido (1977), no prefácio do texto teatral *Milagre na cela*, publicado em 1977 pela Editora Paz e Terra, cujo conselho editorial era composto pelo próprio Candido, por Celso Furtado e por Fernando Henrique Cardoso, esse é um texto admirável. E o é, porque o ~~grito~~[fazendo referência a *O grito* – telenovela de Jorge Andrade em que há um personagem, filho de uma ex-freira, deficiente, que grita de forma a ser ouvido pelos moradores do edifício Paraíso] aparece de outro modo e dá forma a um jeito renovado de encarar as coisas” (ANDRADE, 1977, p. 8). Esse outro modo a que Candido se refere diz respeito à temática da tortura nesse texto teatral de Andrade, que expõe o que o autor dizia em relação a *O grito* (telenovela): ~~o~~ massacre do homem no mundo moderno, do homem urbano, a maneira como está vivendo nesta

selva, como está sendo massacrado pela cidade que ele fez para se defender da natureza” (ANDRADE, 1977, p. 8). Só que agora se trata de um grito estetizado na forma da tortura a que a freira é submetida em *Milagre na Cela* e que, para Candido, constitui-se como o “grande personagem desta peça, abordada pela primeira vez entre nós como um fato com o qual é preciso conviver.” (ANDRADE, 1977, p. 9).

Assim, *Milagre na cela* é um texto ao mesmo tempo de ruptura, em relação aos outros textos de Jorge Andrade, e de resistência, por tratar de um dos espinhos das práticas efetivadas, mas insistentemente negadas, pelos generais no poder na época.

As categorias sociais envolvidas são o clero e a polícia. Muito embora pertencentes ao povo, essas categorias assumem, na condição de instituição social, um papel. Mas, enquanto em *Torquemada* o clero é a polícia, com a franca função de inquirir, de torturar, em *Milagre na cela* ele toma para si outra função: a de libertar. A freira Joana é a protagonista que simboliza esse papel: ela se dirige às comunidades mais pobres e ensina aos filhos dos trabalhadores. Nesse sentido, Andrade (1977) estetiza, por meio da personagem Joana, o papel que a igreja católica estava desempenhando ao fundir política com princípios cristãos. Na época, muitos agentes pastorais, padres e religiosos passaram a atuar, no campo ou nas cidades, pelo programa do MEB (Movimento de Educação de Base), na formação e orientação das comunidades eclesiais de base ou na organização dos sindicatos rurais. Agiam em dois sentidos: tanto no processo de alfabetização como de politização dos trabalhadores. Muitos desses religiosos acabaram sendo presos, perseguidos e torturados pelos militares. Grande parte do material didático, utilizado pelos católicos, foi apreendida nesse contexto.

De outro lado do clero como categoria social, temos a polícia (civil ou militar), estetizada em *Milagre na cela* por meio do personagem Daniel, o delegado: “um policial afeito ao exercício da brutalidade” (ANDRADE, 1977, p. 10), como afirmara Candido. Contudo, Andrade (1977) o posiciona como um ser de vida dupla: em casa, é pai de família e prefere não discutir as questões relativas ao trabalho; na delegacia, é torturador, nas palavras de Candido, um “usuário da violência como forma de dever” (ANDRADE, 1977, p.10). Ele aproxima-se, nesse sentido, da figura de Adolf Eichmann, citado por Hannah Arendt (2006) em *Eichmann em Jerusalém*: alguém capaz de, ao mesmo tempo, exercer funções típicas de um cidadão comum e, ao assumir uma

função social, desempenhar ações cruéis, como torturar e assassinar milhões de outros indivíduos direta ou indiretamente.

Louis Althusser (1980) por meio do que ele chama de aparelho repressivo do Estado, oferece-nos uma possibilidade de compreensão do papel de Daniel. Ao demonstrar que as condições de produção são asseguradas pela reprodução das condições de produção, ele usa as categorias Aparelho Ideológico e Aparelho Repressivo. Distingue um do outro, embora demonstre a presença da ideologia em ambos, pela articulação da violência no segundo como forma de contar uma ação contrária às condições de produção de uma dada época, de um determinado local: “O que distingue os AIE do Aparelho (repressivo) de Estado é a diferença fundamental seguinte: o *Aparelho repressivo de Estado* ‘funciona pela violência’, enquanto os *Aparelhos Ideológicos de Estado* funcionam ‘pela ideologia’” (ALTHUSSER, 1980, p. 22).

Assim, Daniel, embora simbolizado como um cidadão que não se enquadra na esfera dominante (a elite), assume uma função em favor da defesa dos interesses dessa elite. Exatamente como em FC: os agentes reprimem as ações chamadas de subversivas em troca de um salário.

As outras categorias sociais no texto teatral são expressão do povo: Jupira, a prostituta; Cícero, o carcereiro; Miguel, o criminoso; alguns homens e crianças, sem nome, exatamente como o povo, indistinto.

Pode-se também ler *Milagre na cela* pelos discursos que essa obra veicula. Em uma fala específica de Jupira, a prostituta, percebe-se a construção de um pensamento, uma percepção por meio de uma ótica estereotipada: “~~tira~~ essa mão de mim, gosto de carinho de macho, não de mulher, muito menos de freira” (ANDRADE, 1977, p. 25). Configurar um personagem com um discurso clichê que demonstra a conduta de uma mulher contra a outra, mesmo em uma prisão, pode parecer comum, porque é. É mais ou menos por esses parâmetros que a mulher com uma profissão como Jupira é vista grosso modo: advinda de uma família pobre, em que dormiam mais de 10 pessoas em um quarto, com muita promiscuidade (o pai transava com a tia e ela mesma Jupira teve relações sexuais com alguém que “~~errou~~ de cama” neste quarto), e pouca sensibilidade em relação ao filho que para Jupira é “~~um~~ trambolho”.

Além disso, há nessa obra uma espécie de configuração do mito de éden (edênico) às avessas: a mulher (Eva = Joana) que seduz o homem (Adão = Daniel) e o induz ao pecado – transar com uma freira. A mulher é responsabilizada pela ação do torturador. Qual é o milagre da cela? O torturador ter sido (pelo sexo) humanizado por meio da iniciativa de Joana, a freira que seguia as orientações da prostituta Jupira, que “ficou só com sua buceta” para amansar os homens. A freira aprende a “amansar” o torturador pela sedução: –JUPIRA: – Não tem mais nem menos. Você pode ser professora lá fora. Aqui dentro eu é que sou. Estou nesta de dar, pra me defender há muito tempo. Já amansei sujeito fera, ruim como o tinhoso, só com a buceta.” (ANDRADE, 1977, p. 26).

Há outros discursos acionados no texto que refletem a relação entre o sagrado e o profano e entre o sublime e o grotesco. Por um lado, tem-se Joana, católica, de linguagem polida, envolvida com questões políticas, dedicada a uma causa, e que ora usando a tampa da privada. Por outro, tem-se Jupira, que não se sabe se tem religião, que fala palavrão, envolvida com homens em troca de sexo pra “tomar uma cervejinha”, sem uma causa política. Além disso, há uma oposição entre os institutos da fé e o instituto da repressão. Ou, pela teoria althusseriana, entre o *aparelho ideológico* e o *aparelho de repressão*.

Assim como em *Torquemada* e em FC, a tortura em *Milagre na cela* é um elemento mobilizador de sentido em aberta referência às práticas efetivadas no período por agentes policiais contra os que eles consideravam subversivos. Afinal, Joana é presa sob suspeita de subversão e o objetivo do delegado é retirar-lhe as confissões necessárias, e para isso ele “ameaça violentá-la com um pedaço de madeira” (ANDRADE, 1977, p. 9), conforme afirma Candido no prefácio do texto teatral em questão.

As alegorias, as metáforas, ou outras formas de uso conotativo da linguagem, bem como as figuras, as imagens por palavras, os não ditos, constituem-se formas de processamento do histórico próprias dos textos literários, como o gênero lírico, o épico, o dramático. É com a palavra que a literatura trabalha, seja esta vista como mimese ou como construção em relação ao que se chama de real. Não constitui algo novo nesse Teatro de Resistência essa forma de fazer literatura. Também não constitui algo novo a presença da tortura nos textos literários, porque a tortura é uma prática humana desde



que um homem pretende submeter outro ao seu arbítrio. Contudo, nessa coletânea de textos teatrais aqui analisados, percebe-se, em específico, o literário processando o histórico com claras intenções de levar ao público, seja brasileiro, seja estrangeiro, os problemas que amarguram e aprisionam os homens na sua luta por uma vida mais justa, como afirmou Andrade (1977).

Se a prática da tortura não é nova, é preciso fazer arte sobre ela, seja cênica, seja qualquer outra manifestação do estético, até que tenhamos vergonha de ser injustos: é que pela estética, como os gregos a entendiam, acessa-se o sensível com força tamanha que é impossível a alguém sair de uma leitura de um texto teatral, ou da execução de uma música, sendo a mesma pessoa. Por um lado, canais de percepção, *horizontes de expectativas*, como Iser (1996) os chamou, são abertos, por outro, engrossa-se o cordão daqueles que brigam por uma memória que faça dos que são sistematicamente silenciados ouvidos. É esse sentido político que se atinge ao se estetizar algo tão cruel como a prática da tortura – sentido expresso nas palavras de Arthur Miller a Andrade, quando aquele insistiu para que este voltasse ao seu país de origem, procurasse descobrir a causa de os homens serem o que são e escrevesse sobre a diferença entre o que são e o que gostariam de ser. Trata-se, pois, da história humana, mas também do que significa ser brasileiro em um momento em que as liberdades políticas são negadas e em que se quer, pela coerção, calar a voz dos que se negam a perder esse quinhão tão caro: a liberdade.

### **3.2.4 *Patética*, de João Ribeiro Chaves Neto (1977)**

O argumento central do texto teatral é: um grupo de artistas de circo, em função de o proprietário do terreno que aluga pedir o espaço por falta de pagamento, precisa encerrar as atividades. O texto teatral focaliza o último espetáculo encenado pelo grupo: uma peça teatral em que um personagem brasileiro, filho de um casal estrangeiro iugoslavo, é assassinado. Os responsáveis pelo assassinato transformam-no em suicídio por enforcamento. Mesmo que um julgamento tenha sido efetivado, ele o é formalmente, sem conduzir ou se dispor a, de fato, incriminar os responsáveis. Pelo

contrário, os familiares de Glauco (o filho e esposo assassinado) são indiretamente criminalizados, seja pelas brigas entre o casal, no caso da mulher, seja por uma alegação de enriquecimento ilícito, no caso dos pais.

Os personagens são: Bolota (ator que interpreta Glauco Horowitz), Joana da Criméia (que interpreta Ana Horowitz, mãe de Glauco), Valter Rosado (que interpreta o pai de Glauco), Iara Rosa (que interpreta Clara, mulher de Glauco e irmã de Valdeir).

As condições de produção são: No prefácio de *Patética*, Fernando Peixoto apresenta um pequeno histórico de completa censura ao texto teatral em questão, mesmo tendo sido o ganhador do 1º prêmio do Concurso Nacional de Dramaturgia em 1977. De acordo com Peixoto (1977) o anúncio do prêmio foi feito, mas com a seguinte ressalva presente na ata:

Antes da abertura dos envelopes de identificação, o diretor do SNT comunicou à comissão julgadora que a peça premiada em 1º lugar, nº 143, sob pseudônimo de *Botabô* foi confiscada pelos órgãos de segurança, ficando como tal, retirados do concurso o texto e a inscrição em questão. (PEIXOTO, 1977, p. 7).

O texto foi premiado, teve a premiação suspensa, foi confiscado, depois vetado, e só liberado em 1979. Também não pôde usufruir dos prêmios (do valor em dinheiro, da montagem do espetáculo nem da publicação do texto). Contudo, mesmo censurado, o texto teatral em questão foi publicado em 1978, talvez porque, pelo prefácio de Peixoto, já se posicionava com destaque no panorama dramatúrgico brasileiro da época.

Miliandre Garcia (2012, p. 1), em artigo sobre *Patética*<sup>23</sup>, posiciona esse texto teatral como ~~uma~~ das principais referências do teatro de resistência”. Embora o argumento central resida na história de uma família judia iugoslava que foge de seu país para se livrar da perseguição nazista e cujo filho é assassinado no Brasil em franca referência ao caso Herzog, o texto teatral não se esgota nessas referências. Seus

---

<sup>23</sup> Professora do Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina (UEL), com doutorado em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e mestrado em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). É também autora do livro *Do teatro militante à canção engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*, publicado pela Fundação Perseu Abramo, em 2007.

personagens são concebidos artisticamente e a trama evolui segundo uma técnica moderna de teatro, de acordo com o autor de *Patética*, o dramaturgo João Ribeiro Chaves Neto, em documento em que faz pedido de reconsideração contra o confisco da obra. Chaves Neto focaliza o aspecto não panfletário da obra e reclama uma dramaturgia consciente de seus limites e alcances:

a(s) vivência(s) do autor serve(m) de base e não de justificativa para a criação. [...]. Sabemos todos, e para tanto bastam conhecimentos rudimentares da obra de Brecht, que o teatro pode ser veículo da dialética, do debate, do esclarecimento. O teatro, entretanto, não pode ser veículo de incitação, a menos que o que se tenha diante de nós seja o puro discurso político – e não teatro. Ao autor de *Patética* sempre pareceu que o local adequado ao discurso político é a tribuna. Ao teatro o palco (PEDIDO de re-censura..., 1979 apud GARCIA, 2012, p. 02).

Chaves Neto jamais recebeu o prêmio pela obra, e se publicou o texto teatral em 1978 o fez pela Civilização Brasileira, sem vínculo com a premiação que dispunha de verba também para a publicação.

Trata-se de um texto de resistência, e o é pela própria história que envolve a produção da peça: há o fato de Chaves Neto ser cunhado de Herzog, além de haver o caso emblemático de a censura confiscá-la, e de ela não poder ser representada na época, mesmo após pedidos da classe artística e do autor. Contudo, *Patética* também não se esgota no sentido da resistência. Trata-se de um texto teatral de qualidade literária indiscutível: com uso de metalinguagem, de ironia, de *flashbacks*. Elementos de composição de uma obra que faz da palavra o seu principal instrumento, mesmo que voltada para a encenação.

Há dois planos distintos em *Patética*. De um lado, estão os funcionários do circo, que não têm necessariamente um patrão, já que são fruto de uma organização coletiva em que cada um desempenha uma função para que, ao final, as contas (como o aluguel do terreno onde fica o circo) possam ser pagas. De outro, está a representação da última peça teatral do grupo circense, em que a família Horowitz – Ana, os Hans (os pais), Glauco (o filho), Valdeir (o cunhado) e Clara (a mulher) – vive uma trama em que foge da perseguição nazista. As categorias sociais envolvidas são os judeus perseguidos,

o cunhado e a esposa de Glauco, também gente do povo. E há as forças repressivas figuradas nos Homens (personagens sem nome, distintos pela bota: um está de bota, o outro não), que simbolizam o poder de deixar viver e o de matar.

O tempo é expresso pelo cenário que, pelas rubricas, parece ser feito de cones que são transpostos à medida que se muda de local: Iugoslávia, Itália e Brasil. Com a marcação de passado e de presente. Há um jogo de presente e de passado na peça dentro da peça: a chegada no Brasil é o ponto de partida, e a Iugoslávia e a Itália são apenas lembranças sugeridas pelas falas da mãe e do pai de Glauco.

Há vários discursos entrecruzados nessa peça que foi chamada pelos jornais de parábola política (por Sábato Magaldi<sup>24</sup>, em 09 de maio de 1980, no *Jornal da Tarde*), e de metáfora política (por Heloísa de Araújo Moreira<sup>25</sup>, em 30 de abril de 1980, no *Jornal da Tarde*). O primeiro que se afigura é o que Magaldi (1980) chama de “a solidariedade entre as ditaduras e o crime”. De fato, *Patética* demonstra profunda percepção sensível (estética) pela luta contra as ditaduras, seja o nazismo, seja a brasileira. O ser humano, crente da coragem e da liberdade como princípios, enfrenta o mar para chegar ao Brasil, como acontece com Ana e os Hans; e enfrenta os homens (com bota ou sem bota) que querem suprimir o arbítrio humano, como acontece com Glauco. Assim, o “poder discricionário e o desrespeito pelos direitos humanos”, como afirma Magaldi (1980), são o muro que separa o que o ser humano quer ser daquilo que ele é obrigado a ser para viver. No caso dessa peça, Ana vê seus desejos, vontades e sonhos serem transformados em dor pela perda do filho; e Glauco passa pelo processo de dessubjetivação, ou de perda de si. Trata-se de uma “melancólica ironia”, nas palavras de Magaldi (1980), que relaciona o nazismo (totalitarismo) à ditadura: a fuga da família de uma Europa impossibilitada, mesmo para aquela família que tanto trabalhara para conquistar a Nagen, loja que possuía na Iugoslávia (hoje Croácia), em Zagreb, toda de vidro, com porta de entrada alta, pela qual até fome passara

Mas há um discurso bem subliminar em *Patética*: a força do coletivo, da trupe, para sobreviver. Há a esperança de que, com o esforço de cada um, o grupo possa

---

<sup>24</sup> Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br/galeria/508032/508073>>. Acesso em: 15 nov. 2017.

<sup>25</sup> Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br/galeria/508032/508073>>. Acesso em: 15 nov. 2017.

soerguer o circo e continuar a fazer algo em que acredita como forma de trabalho. Há, pela fala da trupe, esse discurso da esperança, que suplanta o medo e a perda do arbítrio.

Glauco é torturado e assassinado. Ele, o repórter que entrevistava os artistas do circo Albuquerque (nome pomposo), sai para prestar depoimentos contra a vontade de seu cunhado e de sua mulher, que já sabiam, pelas notícias, que os Homens prendiam, torturavam e matavam só pela suspeita. Mas Glauco confia, porque não tem nada a temer, que sairá ileso da investigação. Quando chega, é encaminhado a uma sala onde conversa com um homem sombrio, cinza como as vestes e uma pequena caixa às mãos. Nesse local, precisa contar não o que sabe, mas o que os Homens querem ouvir. Procuram incriminar Glauco por meio do jornal para o qual ele escrevia quando tinha dezoito, dezenove anos. E pedem, finalmente, para ele assinar um documento em que afirmam que ele havia dito o que não disse. Ele se nega. É, então, torturado com choques elétricos até a morte.

As rubricas, contudo, que indicam que os choques elétricos foram o motivo da morte, são contrariadas pela descrição de um movimento: a palavra “verdade”, de acordo com o texto, é gritada “de forma sincopada e sucessiva.” Enquanto isso, “erescem as batidas dos instrumentos de madeira.” (CHAVES NETO, 1978, p. 84). Trata-se de uma forma clara de processar o fato: o que ocorreu foi um assassinato e não um suicídio. Essa “confusão” de sons remete a uma incerteza, a uma não resolução da trama que causa um impacto pressupondo a violência por que Glauco passara.

Em seguida, tem-se um julgamento de mentira em que quem julga tem o controle do resultado final, como em *Ponto de partida*, em que D. Félix e Aída sabem como se processará o final: o próprio preso é incriminado. No caso de *Patética*, tentam incriminar a mãe de Glauco por enriquecimento ilícito e a sua mulher pelas brigas do casal.

Em FC não há julgamento. Há apenas a palavra dos policiais que fabricam a mentira do suicídio.

Como se percebe, *Ponto de partida*, *Patética* e FC fazem explícita referência ao caso Herzog.

### 3.3 Espaço teatral (*Fábrica de Chocolate, Torquemada, Ponto de partida, Milagre na cela, Patética*)

Em FC, o espaço cênico é instituído logo na primeira página, pela rubrica, como um local de tortura: **—Pode ser uma espécie de escritório, ou um porão, ou um gabinete, ou uma sala com cara de sala de dentista, ou uma sala qualquer. Enfim, uma \_sala de espera”**. (PRATA, 1979, p. 3).

Essa apresentação do espaço cênico nas primeiras linhas do texto teatral em FC – que também guarda semelhança com *Torquemada, Ponto de partida, Milagre na cela e Patética* – é uma indicação do autor para que, ao montar a peça, o diretor possa trabalhar por meio de um lugar (ele próprio significante) em que se darão as ações. Normalmente, o diretor, ao montar o cenário, usa sua própria liberdade para também interferir nesse signo, de forma a marcar as suas intenções, a sua perspectiva dos atos que ali se darão.

O espaço cênico de FC oferece uma antevisão do que ocorrerá naquele local. Trata-se de uma primeira imagem de onde acontecerão todos os atos. Mas como essa imagem é apresentada? Observa-se uma breve descrição após o título: espaço cênico. Descrição essa efetivada com três sentenças curtas, uma central, com a presença de um só verbo (em verdade, uma locução verbal), subentendível nas sentenças anterior e posterior. A locução verbal é: **—pode ser”**.

Percebe-se na descrição desse espaço uma intenção de fazê-lo parecer o mais comum, trivial, possível.

O uso da locução verbal o deixa entrever: **—Pode ser uma espécie de escritório”**. (PRATA, 1979, p. 3, grifo meu). As várias sentenças se dispõem como se o autor não tivesse certeza de qual local se adéqua melhor à cena, ou, simplesmente, de que isso não é o mais importante. Pode se tratar até mesmo de uma abertura para o trabalho do diretor, já que o texto teatral é pensado como um texto feito para a representação. Contudo, ao se deter com cuidado, tem-se a associação dessa sala qualquer com outros espaços que anunciam um ambiente pouco hospitaleiro: uma sala de dentista, por exemplo. Uma sala para se passar alguns minutos, mas não para se permanecer. Uma sala que pode ser confundida com um gabinete, um escritório: formal, local para não se

ficar à vontade, local de trabalho. Mas de um tipo de trabalho que possa ser realizado às escondidas, sem a participação de mais pessoas, ou pouco visível aos demais habitantes da cidade, do país. Por isso, nessa breve enumeração, também pode-se identificar um item fundamental para a peça: um porão.

A primeira noção de espaço aí se avizinha: trata-se da noção advinda da linguagem. As sequências de vocábulo aparecem no texto minúsculo em que um local é descrito. Essa própria sequência vocabular já configura o papel da primeira percepção de espaço a que o leitor desse texto teatral tem acesso. Entre uma palavra e outra há um vazio, vazio a que também chamamos de espaço. O verbo espaçar, afinal de contas, significa abrir caminho, deixar uma lacuna ou abrir uma área. Entre as palavras há um espaçamento. Ligia Saramago (2008), em *Sobre a arte e o espaço, de Martin Heidegger*, refere-se a esse aspecto da discussão sobre o espaço.

A ânsia por uma provocação e pelo domínio do espaço na modernidade, “de maneira crescente e teimosa”, até mesmo pela via da arte – aquela que deveria revelar o mais autêntico do espaço –, como coloca Heidegger, afastaria o homem cada vez mais da verdadeira essência daquilo que ele busca. E uma questão ainda esperaria por resposta: “como poderemos encontrar o próprio do espaço?”. E Heidegger aponta um atalho, “estreito e hesitante”, porém, sempre por ele percorrido, que é escutar o dizer da própria linguagem, da palavra: espaço. Ela significa espaçar, trazer para o livre, instalar o aberto, abrir-se para o habitar do homem. (SARAMAGO, 2008, p. 7).

É no vão livre entre um vocábulo e outro que também se constrói a relação entre o significante e o significado. Mas, ao se tomar a descrição do espaço cênico feita de forma aparentemente pouco cuidadosa, tem-se outro vão (espaço) bastante importante para se operar a imaginação. É possível, ao se ler o texto teatral, pensar em outras possibilidades, suscitar lugares que remetem ao tipo de operação que ali ocorrerá: um assassinato. Assim, ao se escutar a própria linguagem, apreende-se uma ideia de espaço transformando-se em lugar. Um não pode ser tomado pelo outro. Enquanto por espaço se entende o ambiente físico, por lugar se tem a subjetivação desse ambiente, tomada individual ou coletivamente. Para Yu-Fu Tuan (1983), em *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*:

Espaço e lugar são termos familiares que indicam experiências comuns. Vivemos no espaço. Não há lugar para outro edifício no lote. As grandes planícies dão a sensação de espaciosidade. O lugar é a segurança e o espaço é a liberdade: estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro. Não há lugar como o lar. O que é o lar? É a velha casa, o velho bairro, a velha cidade ou a pátria. Os geógrafos estudam os lugares. Os planejadores gostam de evocar ~~um~~ sentido de lugar”. Estas são expressões comuns. Tempo e lugar são componentes básicos do mundo vivo, nós os admitimos como certos. Quando, no entanto, pensamos sobre eles, podem assumir significados inesperados. (TUAN, 1983, p. 3).

Lefebvre (2008), em *Espaço e política*, ao discorrer sobre a questão do espaço no que diz respeito às possibilidades de focalização, elabora quatro teses às quais chama de possíveis hipóteses. A primeira delas (única aqui a ser considerada) respeita o enquadramento do espaço como forma pura, transparente e inteligível. Ao exemplificar essa forma de lidar com o espaço, ele relembra Noam Chomsky (2008), cuja percepção linguística perpassa esse conteúdo:

existe um nível linguístico no qual não se pode representar cada frase simplesmente como uma sequência finita de elementos de um certo tipo engendrada da esquerda para a direita por algum mecanismo simples mas que é preciso descobrir um conjunto finito de níveis ordenados de alto a baixo. (LEFEBVRE, 2008, p. 42).

Essa percepção do espaço com que se depara o leitor, espaço constituído na construção de cada palavra que compõe a sentença, em um enquadramento sintagmático e paradigmático linguístico, é interessante, porque por ela se revela o contato inicial com o espaço na literatura. Essa percepção revela que o escritor/leitor não lida com o espaço em si (objeto), mas com a representação dele. Portanto, ao final das contas, trata-se de um jogo em que o emissor e o receptor engendram-se em uma espécie de fingimento. Lida-se com o objeto: a palavra disposta na página a ocupar um espaço, mas a dar espaçamento de tal forma que produza sentidos. Contudo, essa palavra significa. E o emissor e o leitor perpassam outro nível de apreensão do real: o significado a que cada termo remete.



Yu-Fu Tuan (1983) se refere ao significado do vocábulo tomando-o isoladamente. A seguinte ilustração pode nos ajudar a compreender o que ele propõe: uma cadeira, por exemplo, que para um filho que perdeu o pai significa o local em que o pai se sentava, e, portanto, objeto que remete à lembrança de ser tomado no colo por ele, que move a saudade do ente querido, para outro filho pode significar a figura de um pai opressor, que o obrigava a deixar a cadeira limpa. O mesmo objeto pode evocar lembranças diferentes para indivíduos da mesma família. Isso significa que o espaço, ao ser transformado em lugar, não o é de forma homogênea nem por indivíduos que habitam a mesma casa. Mas, por outro lado, há significados constituídos coletivamente. Quando se toma, por exemplo, uma catedral para compará-la a uma casa pequena, mesmo que seja uma casa com propósitos religiosos, como um terreiro de Candomblé, tem-se a respeito desses locais ideias diferentes, mas assim tomadas pela comunidade que as significam. Pela catedral, de maneira geral, tem-se, em função do tamanho de sua construção, do tipo de material de que foi feita, da construção do sentido que historicamente lhe foi dado, da classe social que a ocupa, uma determinada reverência, muito diferente da que se tem em relação a um terreiro de Candomblé. Este último, não raro, em função da classe social a que remete, do tamanho de sua construção, do tipo de material com que foi construído, é motivo de estigma. A forma como esses locais são ocupados e o público que os frequenta constroem preconceitos que vão, em seu conjunto e com o decorrer do tempo, resultar em percepções a seu respeito. Assim, a escrita a respeito de um espaço pode evocar lugares mentais cujos significados são socialmente construídos.

Em *Torquemada*, por exemplo, o espaço cênico se define por meio das rubricas iniciais: “Cela com cinco camas duplas (Uma em cima da outra.): Três de frente e uma de cada lado. Uma porta com uma grade alta.” (BOAL, 1990, p. 101). Ora, é um espaço que remete, de início, a um local, em primeiro lugar, poluído visualmente: três beliches (como chamamos as camas duplas) que são ocupadas por pessoas preenchendo de forma tumultuada o espaço de que dispõem. Não há vazios, não há espaço de liberdade, mas de compressão, de falta de “ar” para se respirar. Usa-se aspas aqui para se indicar o sentido metafórico da palavra, que expressa liberdade. Isso somado à porta com uma grade, o que configura a clausura, o encerramento. Mas há também referência à subjetividade de cada preso, o que se observa no restante da descrição: “Θ preso

transforma a sua cama no seu \_\_mocó‘, quer dizer, o seu ninho: ali ele guarda os seus livros, discos, roupas etc.” Contudo, o autor pontua: —A impressão que dá uma cela é a de um depósito: roupas penduradas secando ao lado de linguiças e carne-seca.” (BOAL, 1990, p.101). Portanto, a sala é um espaço de opressão onde cada preso é minimamente violentado.

O autor continua, no prólogo, descrevendo o espaço cênico como esse ambiente de opressão e por onde circundam objetos (grifados) com a finalidade de torturar: —Uma sala pequena, com uma janela fechada, duas pequenas mesas e algumas cadeiras; **um pau comprido no chão e sobre uma das mesas uma garrafa de água com sal. Fios, cordas e algemas.**” (BOAL, 1990, p. 102, grifo meu).

Os torturadores, ficamos sabendo, são frades, que pela cultura a que pertencemos, são identificados como religiosos cujo propósito principal é o de salvar almas, de trabalhar para que os seres humanos possam desenvolver mais ética na relação com o próximo. Essa contradição é espantosa. Mas é ela mesma a propor sentidos: a participação da igreja na defesa dos interesses dos nobres de Aragão e Castela. Ou o papel que as igrejas podem assumir se atreladas aos interesses dos grupos que detêm o poder; e para isso elas são capazes de torturar:

Alguns frades estão em cena. Um deles quase dormindo sentado numa cadeira com a cabeça encostada na mesa. Dois outros ao fundo, no meio de uma conversa interrompida. Outro tira de uma caixa um aparelho elétrico, como um reostato, adaptado de um aparelho de TV. Finalmente, um quinto, com muita barba na cara, tenta tirar uns cadernos e outro material semelhante de uma pasta, e os examina. Depois de alguns instantes entram um frade e o Dramaturgo. Não falam, apenas se ouvem alguns sons. O de Barba é o chefe das operações. (BOAL, 1971, p. 102).

Boal (1971) processa pela ficção o fato de a igreja<sup>26</sup> ter participado diretamente das perseguições contra opositores da ditadura civil-militar brasileira, em um intento de denúncia: em *Torquemada*, tal como na Idade Média, a igreja católica assume um papel

---

<sup>26</sup> Sítio Memórias da Ditadura. Disponível em: <http://memoriasdeditadura.org.br/igreja/>. Acesso em dezembro de 2016.

de inquisidora, no poder e como parceira de nobres, a defender-lhes os interesses. Na ditadura civil-militar, mesmo fracionada, a igreja se posiciona como cúmplice. Há um lado da igreja que rompe com a elite e que assume o papel de se colocar em favor dos pobres, como os teólogos da libertação, representados por figuras como D. Pedro Casaldáliga. Mas, por outro lado, há uma ala da igreja que participa de passeatas, como a Marcha da Família com Deus pela Liberdade, que depois da instauração da ditadura civil-militar recebeu o nome de Marcha da Vitória, em prol dos interesses da família, da tradição e da propriedade<sup>27</sup>. Trata-se de ficção em *Torquemada*, mas é ficção processando o factual.

Em *Ponto de partida*, o cenário é uma praça pública em que se vê um enforcado ao centro. Pelas rubricas, percebe-se que, mesmo pressupondo-se outros espaços como o do julgamento, as ações transcorrerão ali mesmo na praça, em um só ato, com um morto dependurado a pairar sobre as ações dos vivos: imagem altamente simbólica, de que se pode inferir múltiplos significados. Em primeiro lugar, a própria praça, que é um espaço, como dizia Castro Alves, “do povo, como o céu é do condor”, simboliza o lugar em que as classes sociais transitam indistintamente. Por ali estão, em *Ponto de partida*, tanto D. Félix e Aída (os aristocratas, por suposto) como o ferreiro, o pastor de poucas ovelhas. É um espaço em trânsito, em movimento, que pressupõe a condição para a liberdade.

Depois, no centro, há o morto como corpo, como espaço de suplício, de reprimenda, de regulação. O corpo que deveria ter seguido ordens e permanecido em contenção, mas que, ao contrário (e por isso é assassinado), liberta-se dessas contenções, destituindo-se da força que o poder dominante exerce sobre ele. Birdo representa essa possibilidade. Ele é como seu nome, um misto de poeta (bardo) e pássaro (bird), cuja voz incitava a todos a buscar pela alegria de viver, não como o seu pai fazia, o ferreiro que forjava a vida pelo ferro, mas como o condor, para voltar a Castro Alves, que alça voos não imaginados pelos animais que rastejam em mínimas condições de vida.

O corpo paira sobre os personagens vivos como a dizer-lhes a que fim pode chegar (como uma espécie de bode expiatório) um corpo que luta (corpo de Prometeu,

---

<sup>27</sup> Sítio da Associação Nacional de História. Disponível em: <<http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.1253.pdf>>. Acesso em: 18 dez. 2016.

corpo de Cristo, corpo de Tiradentes,) contra as forças repressivas, seja da sexualidade (Birdo era namorado de Maíra, que esperava um filho dele), seja da ocupação do espaço público como lócus político, em que se batalha pelos interesses próprios e pelos interesses dos seus pares (no caso em questão, o pastor de ovelhas).

Em *Milagre na cela*, o cenário é constituído por ~~salas~~ salas, corredores e celas de uma prisão que lembra uma construção medieval. Quando inteiramente iluminado, assemelha-se a uma catedral.” (ANDRADE, 1977, p.14). Essa imagem vale pelo texto: emblemática dos discursos que por lá transitam, como a relação entre o sagrado e o profano. As referências às prisões medievais, pelas imagens do cenário, tornam-se ecos de uma época (pelo menos, em grande parte, do continente europeu e de suas possessões) em que a igreja exercia controle no que dizia respeito tanto à infra quanto à superestrutura: tanto o poder político quanto o econômico estavam em suas mãos. Mas para manter esse poder, a igreja recorria à repressão direta por mecanismos como o encarceramento e o assassinato de seus inimigos.

Mas, associados a essa imagem, ao mesmo tempo, há sons que são como de os de ~~buzinas~~ buzinas, barulhos de pessoas praticando karatê, latidos de cães policiais e gritos indistintos”. (ANDRADE, 1977, p. 35). O que coloca o leitor de sobreaviso: trata-se de uma cena também contemporânea. Assim, os crucifixos que são posicionados em todos os locais, menos nas celas, evocam o ritual litúrgico medieval, o corpo de Cristo pregado em uma cruz como condição de salvação da humanidade, para que (pelo menos no ocidente) os gentios pudessem acessar o que de direito pertencia ao povo de Deus. E, assim, evocam o sofrimento, o suplício, em relação direta com a tortura que ali era efetivada pelo delegado Daniel, pelos homens do karatê: profanos, por estarem fora do templo e tão distantes do sagrado.

Ora, o sagrado tem um lugar construído na cultura que o distancia das experiências chãs. Mas aqui ele se mistura com essas experiências, unindo o que é separado culturalmente, como acontece com a imagem do ovo frito sobre o travesseiro, que Bauman (1998) usa em *O mal-estar da pós-modernidade*: o quarto e a cozinha não se misturam em nossa cultura, e, por isso, provoca-nos um mal-estar esse ovo nesse local. A tortura, mesmo estando muito longe da relação sexual e da experiência sagrada habitualmente, une-se a esses elementos em um só espaço, invertendo lugares, produzindo instabilidade de sentidos.

As paredes da cela de Joana (local onde não há crucifixo, mas que, em semelhança, possui uma espécie de simulacro do altar sobre a tampa da privada) –são inteiramente rabiscadas, mas não se distinguem as palavras, a não ser chegando muito perto”. (ANDRADE, 1977, p. 29). E muito perto, ficamos sabendo depois, estão os versos de um poeta que por ali passara. E nos versos, a esperança de outra salvação, de um milagre: sair dali vivo.

É preciso sobreviver  
 E sobreviveremos  
 Para o amanhã que virá  
 Não importa o cerrar da boca,  
 Ou que a voz caminhe incerta  
 Na garganta dolorida  
 Se amanhã o protesto  
 Sairá da boca  
 De milhões  
 Ficou a crença no amanhã  
 Hoje proibido!  
 É preciso sobreviver  
 Para o amanhã que virá! (ANDRADE, 1977, p. 93).

Trata-se de um poema tão importante como chave de interpretação, que Andrade (1977) encerra *Milagre na cela* com ele. A freira Joana o transformara em um samba que ela entoava como se fizesse uma oração.

Os versos, contudo, eram caiados (cobertos de cal). Ora, essa expressão usada pelo autor, –parede caiada”, remete a outra expressão de cunho menos profano, –os sepulcros caiados”, vociferada por Cristo contra os fariseus para dizer que eles eram belos por fora, mas perdidos por dentro. Pode-se forjar uma leitura meio às avessas dessa expressão cristã: as paredes da prisão, da cela em que Joana estava, repletas de versos a clamar pela vida, e a propor uma esperança, serão, depois da saída da freira, caiadas. Assim, os versos não serão mais visíveis, a vida que por ali perpassa será vetada pela cal. Cal essa que, em relação aos sepulcros a que Cristo faz referência, esconde os ossos sob a terra. Assim, a cal que a parede receberá esconderá, em primeiro lugar, a vida (os versos que clamam pela esperança); em segundo, os ossos daqueles que se foram. Contudo, a cal fará o trabalho de tornar tudo limpo, bonito, aceitável.

Também os versos nesse espaço-parede remetem a outros textos, como *Os poemas do povo da noite*, de Pedro Tierra, livro prefaciado por Pedro Maria Casaldáliga, que o introduz com as seguintes palavras: “esta poesia é vida; a vida destes poemas, a vida deste poeta descrevendo versos no porão do dia é agonia ou luta culminante, luminoso desafio à morte”. (CASALDÁLIGA, 1977, p. 7). O livro foi escrito em cárcere pelo preso político Hamilton Pereira da Silva, que usou o pseudônimo de Pedro Tierra como parte da estratégia para que seus poemas pudessem sair da prisão onde ele ficou detido em função de sua ligação com a Ação Libertadora Nacional (ALN), entre os anos de 1972 e 1977. Nesse período, ele usava um lápis que pegou em uma sala de interrogatório para escrever em papéis de maços de cigarros. Seu advogado, Luiz Eduardo Greenhalgh, entregou-lhe duas canetas: uma em que Hamilton escondia os poemas e outra com que ficava. Ele tinha apenas 24 anos em 1972, ano de sua prisão em Anápolis, no estado de Goiás. Foi submetido a longos períodos de tortura quando detido na Oban/DOI-CODI (Operação Bandeirante/Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operação de Defesa Interna), localizada na rua Thomaz Carvalhal, que faz esquina com a rua Tutóia, um dos mais tristemente famosos centros de tortura do regime militar. Seus poemas descrevem os duros momentos passados pelos presos políticos, as torturas, a morte de muitos deles e a luta pela vida dos que resistiram às sevícias:

Tecendo o canto

—.. Hemos sembrado la tierra con muertos que sin duda florecerán...”  
Alberto Szpunberg

Recolho no ar teu verso claro  
à maneira dos cantadores  
do meu país.

Hoje, silenciosa, a terra trabalha  
seus mortos como quem nutre  
sementes de luz.

Possa algum perseguido,  
encerrado nos calabouços  
da América

alcançar meu verso humilde

e comporemos o vasto coro  
dos oprimidos.

Não importa que hoje nos tremam os lábios  
e a voz caminhe incerta  
pela garganta,

se amanhã o canto  
romperá na boca  
de milhões.

Recolho entre as mãos teu verso  
como o fuzil do companheiro  
tombado.

Não importa que o corpo  
de cada morto plantado  
tarde a florescer. (TIERRA, 2009).

O espaço da cela, as paredes, também constitui lugar da poesia. Isso faz lembrar Adélia Prado (1978), em “qualquer coisa é a casa da poesia”, palavras que compõem o título de uma das partes de seu livro *O coração disparado*. Ao ficcionalizar sobre esse tipo de texto e com essa mensagem de esperança, Andrade (1977) pelo exercício metalinguístico, posiciona a palavra como um instrumento de salvação bem terrestre: é pela canção extraída das paredes de uma cela onde atrocidades são cometidas contra presos que Joana encontra alento, esperança, força para sobreviver.

Em *Patética*, o cenário é assim descrito: “dois cones ladeiam o palco. Entre eles erguendo-se imponente uma escadaria que desemboca em um picadeiro. Ao fundo, abraçando essas figuras geométricas, uma tela circular. Em cena, apenas o mobiliário estritamente necessário à sugestão de climas e exteriorização de atos ou fatos. Época e locais tão somente esboçados”. (CHAVES NETO, 1978, p. 19).

Pela descrição do cenário, percebe-se a palavra compondo imagens, mas não com o propósito de que o cenário mimeticamente se ligue aos ambientes que serão trabalhados, como o picadeiro do circo, em primeiro plano, ou o navio de chegada dos pais de Glauco Horowitz, o local da tortura e do assassinato dele, a sala de julgamento, em segundo plano. Os ambientes são insinuados de modo a configurar uma possibilidade aberta de cenário, não só para o diretor que montará a peça, mas para o leitor do texto teatral. Essa abertura a várias possibilidades de significado faz essa breve

descrição do cenário muito mais próxima da ideia de lugar a que se refere Yu-Fu Tuan (1983), para quem os lugares se traduzem em subjetivação, uma vez que só se constituem na medida em que seres humanos os significam. Uma mesa de refeição pode ser tomada como um objeto trivial, mas, na maioria das residências brasileiras das categorias mais abastadas, os empregados domésticos não se sentam à mesa com seus patrões. A mesa em uma sala de jantar se torna, no momento da refeição, o lugar de os proprietários fazerem as suas refeições, o lugar privilegiado. Ao nos depararmos com um empregado doméstico comendo pelos cantos da casa, ou sentado a uma minúscula mesa na cozinha ou na lavanderia, reconhecemos ali o seu lugar: lugar de subalterno, lugar menos privilegiado.

Estabelece-se aqui uma conexão com FC: uma sala qualquer pode, inicialmente, ser pensada como um espaço pouco significativo, mas o fato de as palavras assim a posicionarem revela a intenção de se fazê-la parecer trivial, comum, como parte da construção desse lugar na condição de significante para o que ali vai se desenrolar.

A primeira cena, após descrição do cenário, é impactante, uma vez que demonstra que há relações de poder em operação.

Quando a cortina é aberta, Herrera está sozinho na sala, ao telefone, com os pés em cima da mesa, mostrando um par de botas muito lustrosas. Herrera está bem humorado, falando com um velho amigo. Na parede do fundo, em cima da porta, há um enorme relógio que deve ser visto por todos da plateia. O relógio está marcando oito horas da noite e ficará funcionando durante todo o espetáculo.

A posição das botas desse personagem revela superioridade. Um subalterno jamais as disporia assim. No ambiente de trabalho, há uma hierarquização que faz com que quem tem o controle sobre o espaço fique mais à vontade. A cena descrita anteriormente o demonstra. Herrera controla. Baseado e Rosemary, pela ordem hierárquica, obedecem. A descrição do espaço cênico demonstra esse posicionamento dos personagens. Por meio dela pode-se perceber os diferentes valores atribuídos ao conjunto a que chamamos de espaço cênico.

Para Yu-Fu Tuan (1983), “espaço” é um termo abstrato para um conjunto complexo de ideias. Pessoas de diferentes culturas diferem-se na forma de dividir seu mundo, de atribuir valores às partes dele e de medi-las. As maneiras de se dividir o espaço variam enormemente em complexidade e sofisticação, assim como as técnicas de



avaliação de tamanho e de distância. Contudo, a esse respeito, existem certas semelhanças culturais comuns, e elas repousam basicamente no fato de que o homem é a medida de todas as coisas. Em outras palavras, os princípios fundamentais da organização espacial encontram-se em dois tipos de fatos: a postura e a estrutura do corpo humano e as relações (quer próximas ou distantes) entre as pessoas. O homem, como resultado de sua experiência íntima com seu corpo e com outras pessoas, organiza o espaço a fim de conformá-lo a suas necessidades biológicas e relações sociais.

O posicionamento corporal, assim, pode demonstrar superioridade, autoridade (autoritarismo), mas não só isso. O corpo se posiciona como construtor de sentido. Isso significa que, na condição de espaço, o corpo se configura para impor uma relação. Nesse caso, os demais personagens entendem Herrera como aquele a quem devem respeito ou a quem precisam se submeter. Quando os demais personagens (Baseado e Rosemary) adentram a cena, o fazem reagindo a essa posição de superioridade. A posição corporal descrita o demonstra: Quando está perguntando pela esposa, entra, pela porta do fundo, Baseado. Nervoso, como quem fez alguma coisa errada. Herrera tira o fone do ouvido, tapando o bocal. E, na sequência, entra Rosemary, mais inseguro ainda. A descrição da entrada dos subalternos é feita de tal forma que, por meio dos aspectos físicos, pode-se perceber as suas posições.

No processo de enunciação, a sentença é construída de modo a indicar aos diretores da peça uma sequência a ser seguida. Muito embora, ao montar a peça, os diretores possam modificar esse roteiro, ele serve de guia. Aqui ele é analisado com o intuito de se perceber essas marcas, primeiramente linguísticas, mas também discursivas.

As cenas, no caso das peças teatrais, já estão construídas pelos seus autores e servem de guia para diretores, atores e atrizes e toda equipe que trabalha na produção. O que queremos dizer é que, mesmo com todo o talento do elenco envolvido na peça teatral, as cenas já estão previstas e descritas pelo autor da peça. Dessa ideia de pré-constituição, portanto, é que tendemos a inferir o sentido de cenas a um lugar e um momento, dados pelos marcadores de espaço e tempo (aqui-agora). O que sugere a expressões do tipo: Ele estava na cena do crime ou Não me lembro dessa cena. (FERREIRA, 2014, p. 5).

Herrera é o chefe, é quem manda. Ele desliga o telefone, dá uma porrada na mesa(grita, xinga). Vai até a estante, pega um dos instrumentos com vários fios e praticamente o esfrega no rosto de Rosemary. A descrição das cenas, que servem como guia ao diretor, conduz os olhos do leitor (no caso da peça escrita) para a percepção de um espaço hostil, oposto ao espaço humanizado, como o de uma residência em que transcorre uma cena de afeto entre os membros de uma família.

No decorrer da cena, contudo, há um excerto que demonstra bem outro espaço, mais humanizado. Trata-se do momento em que Baseado, percebendo Rosemary nervoso, chama-o à janela:

Baseado: – [...]. Vem cá.

Rosemary: – O que é?

Baseado: – Olha lá embaixo. Tá vendo o povo lá na calçada passando?

Rosemary: – O que é que tem?

Baseado: – Aquele de terno xadrez, por exemplo. Tá vendo?

Rosemary: – O da 007? Conhece ele?

Baseado: – (saído da janela, onde fica Rosemary olhando.) Nunca vi mais gordo. É o chamado popular. Está indo para o trabalho. Ou voltando do trabalho. Deve ser casado. Deve ter seus filhos. (PRATA, 1979, p. 11).

É o único momento da peça em que há uma percepção mais sensível sobre o outro na condição de humano. Esse espaço mais humanizado, menos violento, contrapõe-se ao conjunto das falas e descrições dos procedimentos muito violentos. Mas trata-se de um tipo de violência rotineira, tornada parte do ofício de quem precisa lidar com criminosos e, nesse sentido, age também com violência. Os funcionários desse ofício geralmente falam de forma autoritária, a depender da hierarquia e de com quem se comunicam. Têm gestos grosseiros, brutos, desumanizados. Não nos esqueçamos de que são preparados para lidar com criminosos, ou com indivíduos nessa condição. Contudo, trata-se de um trabalho como outro qualquer, em que mesmo a violência se torna rotineira.

Como já foi dito, há uma hierarquia entre aqueles que, nesse ofício, dividem o mesmo local de trabalho. E há práticas que revelam a hierarquia imediatamente percebida pelo leitor/espectador de FC. Nessa hierarquia, percebida como normal, um

chefe pode gritar com um subalterno, o que parece acontecer com mais frequência em um ambiente de delegacia, pelo menos no que diz respeito à cultura brasileira. Trata-se de um local de trabalho, mas não de um trabalho qualquer. Com isso, o que se pretende dizer é que talvez em um ambiente de uma fábrica, de um comércio, essa relação pudesse ocorrer sem que o subalterno fosse humilhado. Para a cultura brasileira, construída sob os patamares da colonização por exploração e realização de trabalho escravo, aquele que exerce uma função (um trabalhador) considerada menor (trabalho braçal, por exemplo) geralmente é visto como um ser menor, menos humano. E no ambiente de uma delegacia essa relação parece se explicitar ainda mais do que em uma casa de comércio, por exemplo. Uma delegacia é um espaço de agressão, de violência, dadas suas finalidades: lidar com os meliantes, os chamados foras da lei. Ora, durante o período da ditadura civil-militar no Brasil, de 1964 a 1985, os comunistas eram considerados os fora da lei. E um indivíduo que sofreu tortura e que foi assassinado era um desses, considerado como alguém sem respaldo moral, aos olhares do aparato repressivo, como um ser menor ainda que os subalternos do DOI/CODI. Trata-se de uma escala de desumanização, de redução de um ser humano a mera coisa, como afirma Giorgio Agamben (2014). Herrera é o chefe, o superior na relação imediata. Baseado está abaixo de Herrera. E Rosemary é o policial menos qualificado. O preso, então, nem um ser humano é. Afinal de contas, trata-se de um comunista, e para o aparato repressivo, todo comunista é percebido como merecedor de maus-tratos (tortura) e, por consequência, da morte:

BASEADO: – Hein?

HERRERA: – O panaca aí morreu do...

BASEADO: – Ah. O comunista.

ROSEMARY: – Foi ficando roxo, roxo, roxo... o Baseado não parava de apertar a garganta dele...

BASEADO: – O cara que era frouxo, essa que é a verdade. Não vem pôr a culpa em cima de mim não. Não se esqueça de onde andava o fio de nylon na hora... e tem mais. Não deixei nenhuma marca. Se tem uma coisa que eu sei fazer é apertar. Bater no lugar certo. Não vem não.

HERRERA: – Era só o que faltava. Um cara do seu nível, matar o sujeito e ainda deixar marca. Era só o que faltava.

BASEADO: – (para Rosemary) Tou nesse serviço há mais de cinco anos e até agora só recebi elogios. (PRATA, 1979, p. 10).

Para se pensar a relação entre espaço e opressão, recorre-se aqui ao conceito de heterotopia de desvio, de Michel Foucault (2009). No entanto, primeiro, discute-se a ideia de opressão defendida por Hannah Arendt (1995), considerada aqui uma excelente abordagem dessa relação. Em *A condição humana*, Arendt (1995) usa uma imagem inesquecível que diz respeito ao momento em que os americanos (estadunidenses), em 1957, por meio dos jornais, anunciam o lançamento do primeiro satélite artificial a orbitar a Terra. Conta-nos a autora que, em vez de os homens celebrarem o evento com a mais pura alegria em função da grandiosidade da experiência que é arremessar ao espaço um objeto artificial, fazendo com que ele passasse a conviver com astros como se um astro também fosse, eles fizeram outra coisa. Os jornais, segundo a autora, afirmavam que o ser humano estava dando os primeiros passos para libertar a humanidade de sua prisão na Terra. A autora, em boa parte da introdução do prólogo dessa obra, dedica-se a descrever o próprio espanto diante da recepção da notícia. Espanto porque o que era para surtir um efeito de demonstração da própria grandiosidade do feito revela a percepção de que tipo de espaço se tornou a Terra: um ambiente de opressão. O que fez da Terra esse espaço de opressão? Durante todo o percurso da obra, há a identificação da Terra com o mundo do trabalho, com o espaço para a liberdade e igualdade, mas sem as condições políticas de fazer da vida uma *vita activa*; ou seja, uma vida pensante, significativa do ponto de vista da igualdade de condições a todos, com a diminuição das desigualdades econômicas, por exemplo. Nem todos os lugares ocupados pelos seres humanos – embora a Terra seja o seu local, biologicamente falando, por excelência – são percebidos como espaço adequado à vida em sua plenitude; isso se tomarmos não uma elite que usufrui os bens produzidos coletivamente, mas o conjunto da sociedade para se referir ao ser humano.

É compreensível o espanto de Hannah Arendt (1995). Isso porque, mesmo ao escrever *A condição humana* residindo nos EUA, ela fugia de uma Alemanha totalitária, e sua condição de judia, em exílio político, revela uma luta pessoal contra as formas de opressão do seu tempo. No Brasil dos anos 1970, vamos encontrar um ambiente muito semelhante: a ditadura civil-militar. Se tomarmos o espaço cênico de FC, uma sala qualquer, nas palavras do autor, podemos nos dar conta de que mais do que um local, no sentido de receptáculo, vaso a ser preenchido, há o espaço da opressão. Para se pensar

esse local como opressão, é preciso transitar um pouco pelas ideias de *Outros espaços*, de Michel Foucault (2009), em função de que nesse texto o autor faz uma distinção que o permite. Segundo Foucault (2009), há que se pensar em espaço não no sentido da localização (como fizera na Idade Média), nem no sentido da extensão, como fora feito no século XVII, mas como espaço de posicionamento. De acordo com esse autor,

há, igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias. (FOUCAULT, 2009, p. 415).

Isso, de acordo com Foucault (2009), significa pensar o espaço não como localização, nem como extensão, mas por meio das relações entre os elementos de sua composição: pelas relações de vizinhança.

Uma sala de tortura, uma delegacia, por exemplo, pode ser tomada pelos policiais que a ocupam como local de trabalho, espaço social em que precisam manter determinada postura, um posicionamento definido pela hierarquia dos que lá se encontram. Trata-se também, não se pode esquecer, do local em que o indivíduo se realiza na condição de sujeito, afinal, ali ele desempenha o seu trabalho. E é por meio desse trabalho que ele recebe a remuneração responsável por custear-lhe as necessidades primárias e as demais, a depender de quanto ganha. Assim, exercer bem uma profissão significa desempenhar atitudes que sejam bem-vistas pelos superiores, porque isso significa promoção, salários maiores, melhores condições de exercício da atividade.

Uma sala qualquer, na peça, do ponto de vista do torturador, significa um local em que ele exerce funções burocraticamente laborais.

Em *Eichmann em Jerusalém, um relato sobre a banalidade do mal*, Hannah Arendt (2006) demonstra que há uma espécie de suspensão ética no indivíduo no exercício burocrático da atividade laboral. Mesmo que Eichmann, acusado e condenado por assassinar direta e indiretamente milhares de judeus, o tenha feito, ele agiu sob ordens, portanto, em situação de trabalho. Isso significa dizer que há uma espécie de ética no mundo do trabalho que rege, que direciona o trabalhador a certo tipo de posicionamento que pode ser pensado por meio das relações que ele estabelece com seus pares. Além disso, o espaço do trabalho, para o trabalhador, independentemente da função que ele desempenha, é um espaço de realização. Mas pensar esse espaço como local de realização na perspectiva do torturador é diferente de pensá-lo na perspectiva do torturado.

Ao se observar, contudo, o posicionamento de um preso, no caso do texto teatral FC, em específico, mas não só, percebe-se um espaço inóspito, pouco receptivo. Socialmente, também esse espaço é percebido como oposto àquele sonhado, desejado. Trata-se de uma delegacia, nos moldes dos espaços construídos pelo aparato repressivo, portanto, pouco iluminada, reconhecida, identificada hoje, depois de mais de trinta anos do término do regime militar, como “porão”, onde ocorreram ações das quais a população, em geral, não tomava conhecimento, ações relacionadas à reprimenda aos atos dos sujeitos que se posicionavam contra o regime.

A teoria de Foucault (2009) sobre os espaços nos permite pensar esse ambiente descrito em uma peça teatral em simbiose com o tema, com as ações que ali ocorrem. Para o autor, há espaços idealizados, em que a humanidade se coloca, espaços de sonhos, de irreabilidade, mas há a concretização deles, que se dá, muitas vezes, pela construção do que idealmente se quer negar. Só as relações de poder permitem-nos entendê-los. Para se pensar miudamente essas relações de poder e suas configurações, Foucault (2009) cunha o termo heterotopia. A prisão, uma sala de tortura, é, para esse autor, uma heterotopia de desvio. Um local diferente daquele destinado às realizações humanas de desejo, como seriam as utopias, um espaço em que não se deseja estar (pelo menos do ponto de vista do torturado), local para o qual são enviadas as pessoas que fogem às regras sociais. Por heterotopia de desvio, o autor compreende “aquela na qual se localizam os indivíduos cujo comportamento desvia em relação à média ou norma exigida.” (FOUCAULT, 2009, p. 416).

Em um projeto de sociedade perfeita, ideal, diversas utopias são expressas, mas para realizá-las, é preciso conter os desviantes: assim nascem as heterotopias. Se tomarmos o Brasil do período pensado pelo texto teatral FC, veremos que há um projeto em andamento: trata-se da construção de uma sociedade que se quer organizada para atingir o progresso, o primeiro mundo. Um projeto que ostenta a bandeira da tradição, da família e da propriedade nas ruas, em passeatas. Mas, para se pôr em marcha esse progresso, é preciso limpar o país daqueles que se opõem à sua realização: os comunistas, os estudantes, os intelectuais. Mesmo que para isso seja preciso convocar as forças militares para ocuparem o poder. Foi exatamente o que ocorreu. Instaura-se, então, em 1964, a ditadura civil-militar. Uma elite entusiasmada com o cumprimento do projeto Brasil sustenta do ponto de vista político e econômico essa utopia de sociedade. E o que fazer com os desviantes, aqueles que se opõem à concreção desse projeto? É preciso limpar a sociedade de sua presença. Muitos dos oponentes são presos e torturados para que confessem os “erros” cometidos, para que denunciem a localização de membros do Partido Comunista. Ao processar esses referenciais, os autores de *Torquemada* (por meio de uma prisão medieval), de *Ponto de partida* (por meio de uma praça pública em que um morto enforcado paira sobre os vivos), de *Milagre na cela* (por meio de uma sala em acontece as cenas de tortura e, principalmente, das próprias celas em que estão Joana e Jupira), de *Patética* (por meio de uma ambientação mais aberta, contudo, construída para significar um espaço de diversão, o circo, e de tortura, onde Glauco morre) e de FC (por meio de uma sala de uma delegacia) ambientam as ações em espaços que se tornam locais de tortura, locais para onde são levados os desviados. A prisão em que são encarcerados os desviantes apresenta-se como o espaço necessário para que uma utopia possa ser construída. Em *Torquemada*, a utopia dos nobres de Aragão e Castela, que querem se ver livres dos cristãos não puros. Em *Ponto de partida*, a utopia de D. Félix e de Aída, os pais que querem se ver livres do namorado da filha, por quem ela está apaixonada, o poeta que atíça no povoado a ideia de liberdade. Em *Milagre na cela*, a utopia de se construir uma sociedade em que os desviantes sejam expurgados – como ocorre com Jupira, a prostituta, ou com Miguel, um criminoso com alguns indícios de deficiência mental – e os religiosos não saiam de seus espaços marcados, da igreja ou do convento, para, por exemplo, com fazia Joana, a freira, ensinar o povo pobre sobre seus direitos. E, finalmente, em *Patética*, a utopia dos

homens de fazer Glauco, um repórter, atuar longe dos partidos políticos, restringir-se a não opinar sobre o circo em decadência, com seus excelentes atores passando fome.

Para se construir essa utopia, em cada obra, ações de tortura e assassinatos são efetivados sem se levar em consideração a lei, ou qualquer direito dos incriminados de se defender. É preciso limpar quaisquer resquícios de praga e de sujeira para que o jardim (imagem usada por Foucault (2009) para se referir à mais perfeita das heterotopias) finalmente surja perfeito.



## 4 A ESPECIFICIDADE DE *FÁBRICA DE CHOCOLATE* AO PROCESSAR/FICCIONALIZAR A MEMÓRIA DA VIOLÊNCIA

O objetivo deste capítulo é demonstrar de que maneira o histórico é ficcionalizado na obra FC. Para fazê-lo, recorreu-se ao conceito de alegoria, porque se entende que há nesse texto teatral um processo de construção de texto que se baseia no histórico do qual são arrancados elementos, e a eles é atribuída outra tarefa: ressignificar afastados de seu processo inicial de significação. O objeto, assim, é esvaziado de sentido e só então está pronto para funcionar como alegoria.

### 4.1 A alegoria e o corpo torturado em condição de coisa

Só uma humanidade, à qual a morte se revela tão indiferente como os seus membros, uma humanidade que morreu, pode condenar à morte por via administrativa seres incontáveis. (T. W. Adorno)<sup>28</sup>.

Instituído em 1978, o prêmio Vladimir Herzog de Anistia e Direitos Humanos, do Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Estado de São Paulo, ganhou uma ilustração de Elifas Andreato, a quem Fernando de Moraes chamou de ilustrador de nossa história. Hoje, esse trabalho transformou-se em mosaico na praça que teve seu nome trocado de *Divina Providência* para *Praça e Memorial Vladmir Herzog*, em São Paulo. Trata-se do que foi chamado de Guernica brasileira, em função da relação temática que estabelece com a *Guernica* de Pablo Picasso: ambas as obras reconstroem o horror, incrustado nos corpos que resultam do trauma, construído por procedimentos intertextuais que apresentam semelhanças, como a forma de oposição entre luz e sombra ou o olho-lâmpada que aparece no centro da cena como uma pirâmide de luz projetada

---

<sup>28</sup> Cf. ADORNO, Theodor W. *Mínima Moralía*: reflexões a partir da vida lesada. Lisboa: Edições 70, 1970.

por uma modesta lamparina a óleo” que é, ao mesmo tempo, ~~uma~~ lâmpada, um sol e um olho”. Na obra de Picasso,

esse sol não é mais do que uma pupila de um frio olho, cujos raios projetam sombras como se fossem recortes de papel, não parecendo aquecer nem iluminar nada. O significado, segundo Arnheim, está no contraste entre a autêntica luz, pequena e poderosa e um instrumento cego e sem consciência. O inimigo não está presente no mural, e só aparece pela indignação total das mulheres, crianças, morte, covardia. (D’ALESSANDRO, 2006, p. 93).

Na obra de Andreato (exposta pela primeira vez em 1981), por outro lado, há uma luz também em composição triangular, só que, em vez do guerreiro, do cavalo e da mulher de Picasso, está um homem deitado em uma cadeira (como o Cristo de *Descendo Jesus da cruz – entombment* – de Caravaggio) que lhe parece moldar o corpo enquanto ele se desfalece com os pulsos amarrados por um tecido preso a uma máquina (mas também semelhante ao instrumento de tortura que ficou conhecido como cadeira do dragão) por uma ponta e ao nada por outra. As mãos grudadas na janela parecem ainda vivas, como se segurassem uma espada, como se não quisessem desistir da luta, ou como se revelassem uma luta por não morrer. Mas, tal qual um boneco, abandonado, deixado sobre uma cadeira, o corpo pende como uma coisa inerte, com a cabeça coberta com um tecido vermelho-sangue que se confunde com a própria pele. O misto de olho e lâmpada se posiciona no centro da ilustração, mas sua luz é fraca, quase sem vida. Na parede, um casaco vermelho (com semelhança a uma flâmula vermelha que parece estabelecer relação com os símbolos utilizados pela Internacional Comunista), de alguém que o retirou e o dispôs em um cabide para voltar a vesti-lo em breve. Ao lado da cadeira do centro, uma roda dentada azul, a insinuar a engrenagem, a maquinaria que transforma a vida em coisa, seja em um processo de reificação do homem, em um ambiente de trabalho, seja pela tortura. Ao fundo, uma grade que aprisiona, encerrando os elementos centrais da tela contra um céu noturno, estrelado, em que uma meia lua (lembrando a foice e o martelo ladeado por uma estrela, da 3ª Internacional) se posiciona. Trata-se de uma ilustração que se propõe a estetizar a morte de Herzog: é

uma imagem ao mesmo tempo da impossibilidade do suicídio e da denúncia do homicídio cometido por um Estado capaz de ações atrozes contra o cidadão.

Em FC, uma imagem também salta do texto logo no título. Nele foram utilizados recursos literários com o intuito de ao mesmo tempo dizer e ocultar, pelo engenho e pela arte, para lembrar Camões (1556), uma ideia.

O texto teatral FC, pelo título, propõe uma interpretação: uma fábrica é um local em que existe em curso um processo produtivo. Quando nos deparamos com o título transcrito, o que pode vir à mente é que se trata de um espaço da produção (fábrica) de chocolates. Ao nos depararmos, em vez de uma fábrica, com uma delegacia na condição de local em que as cenas se desenvolverão, sentimos uma espécie de incômodo (estranhamento), uma vez que é muito arbitrário relacionar o significante fábrica a uma delegacia. Uma delegacia não é uma fábrica. Não no sentido denotativo da palavra. Assim, o que se percebe é um sentido, um significado, sendo forjado para que o leitor estabeleça a relação entre fábrica e delegacia. Também ao final do texto teatral o personagem Doutor (o proprietário da fábrica de chocolates Bem-me-Quer) oferece chocolate aos outros personagens. Em uma encenação desse texto teatral, chocolates eram distribuídos à plateia, o que propõe uma espécie de emblema pelo produto chocolate.

Esse primeiro plano de interpretação pode ser pensado por meio dessas relações. Pode-se dizer, por isso, que o nome do texto teatral é, nesse sentido, uma proposta, um anúncio de uma metáfora estendida<sup>29</sup>, ou de uma alegoria em relação à delegacia e ao que nela transcorre, ou, uma antevisão que pode ser sintetizada em uma forte imagem: uma fábrica a processar a transformação dos fatos e que, para fazê-lo, utiliza, como uma fábrica o faz, procedimentos comuns, corriqueiros por um lado, mas, por outro, violentos, esmagadores, em que seres humanos são tomados como coisa para produzirem o “chocolate”.

Na literatura, não há, como no mural *Guernica* de Picasso, ou na ilustração (e mosaico) de Andreato, o jogo de cores, de imagens. O material com que a literatura trabalha é a palavra. Mas, em contraposição, pela palavra, as imagens são construídas usando-se os recursos, e a alegoria é um deles.

---

<sup>29</sup> Uma forma de se distinguir metáfora de alegoria é a proposta pelos retóricos antigos: a primeira considera apenas termos isolados; a segunda amplia-se a expressões ou textos inteiros.

Zahira Souki (2006) chama a alegoria de “língua do silêncio”, em um artigo homônimo, e o justifica recorrendo a Walter Benjamin, para quem, segundo a autora, o homem contemporâneo, emudecido pelo excesso de objetos que o cercam em uma sociedade que o leva à exaustão e à melancolia, utilizará os fragmentos que o rodeiam para se expressar. “Por isso a alegoria, com seu poder de significar a partir da matéria tornada ruína, é uma linguagem capaz de resgatar a miséria vivencial do homem contemporâneo” (SOUKI, 2006, p.02).

O conceito de alegoria (*allós* = outro; *agourein* = falar) vem sendo construído com base nos gregos que a vinculavam à *hyponoia* (*hypo* = debaixo; *nous* = mente, inteligência) e, de acordo com Antoine Compagnon (2010), em *O demônio da teoria*, pode ser compreendido como “o sentido oculto ou subterrâneo, percebido em Homero, a partir do século VI, para dar uma significação aceitável àquilo que se tornara estranho” (COMPAGNON, 2010, p. 56). A *hyponoia*, assim, funciona como o fundamento da alegoria.

João Adolfo Hansen (2006), em *Alegoria, construção e interpretação da metáfora*, propõe-se a demonstrar o estado em que se encontra esse conceito por meio da dupla noção de alegoria: como invenção, ou seja, a alegoria dos poetas, no plano da expressão; ou como interpretação, a saber, a alegoria para a hermenêutica. Assim, não se podia até o Renascimento tratar esse conceito, advindo da retórica (e carregado de todo o preconceito a essa área atribuído, já que ela era reduzida a um instrumento de persuasão), como uno, mas sempre na dimensão ora da elaboração do texto (discurso), ora da interpretação (vinculada aos textos bíblicos) dele.

Mas além da alegoria dos poetas e da alegoria dos teólogos, o século XV dá outra roupagem a esse conceito.

A alegoria deixa de ser pensada como a antiga instituição retórica a pensar: tradução figurada de um sentido próprio. Deixa também de funcionar como a hermenêutica medieval, que sob a letra da escritura revelava a voz do autor nas coisas. Em Marsílio Ficino, ela é um misto retórico-hermenêutico pois, segundo a orientação neoplatônica de sua interpretação, as “coisas elevadas da ordem poética estão para além de qualquer conceito e a alegoria efetua um sentido inefável. Evidencia-se a questão da arte: a alegoria é um dispositivo da invenção, incluindo o que a retórica antiga separava como elocução ou

–ornamento”. Como *ars inveniendi*, a alegoria valoriza o engenho do sábio e do artista. (HANSEN, 2006, p. 142).

Entretanto, se no Renascimento usa-se a alegoria como “dispositivo de invenção do artista”, e, posteriormente, no Barroco, essa categoria ganha *status* de ferramenta a serviço da arte, no Romantismo e no Classicismo, a alegoria é abandonada em detrimento do símbolo. De acordo com Hansen (2006, p. 14), a alegoria foi identificada como uma possibilidade de se estabelecer uma relação do “*particular para o universal*”, (grifo do autor) como invólucro ou revestimento exterior e artificial de uma abstração”. Enquanto ao símbolo se atribuiu uma posição contrária: do universal para o particular.

Segundo os românticos, o símbolo – que a tradição antiga, Greco-latina, medieval e renascentista não distinguia da alegoria – é uma espécie de paradigma ou classe da qual ele é o único elemento. Por isso, sua significação é sempre imediata; em sua particularidade, ele contém ou expressa o geral. Por exemplo, a cruz e o Cristianismo. Oposta ao símbolo, a alegoria é teorizada como forma racionalista, artificial, mecânica e fria. Retoricamente a alegoria diz *b* para significar *a*, como se escreveu, observando-se que os dois níveis (designação concretizante *b* e significação abstrata *a*) são mantidos em correlação virtualmente aberta, que admite a inclusão de novos significados (HANSEN, 2006, p. 15).

Hansen (2006) alerta ainda para o fato de que a alegoria fora criticada por poder também funcionar como mera transposição: o significado da designação *b* pode ser totalmente independente do significado da abstração *a*. Foi o que ocorreu, afirma ele, por exemplo, com o jornal *O Estado de São Paulo*, que, de 1964 a 1985, utilizou trechos de *Os Lusíadas* em lugar dos artigos e informações proibidos. É essa condição de ser exterior ao pensamento a posição desfavorável em que a alegoria assumiu. Passa a ser uma estética em que o belo é percebido como orgânico, universal, eterno e imutável (atributos do símbolo) e desaconselhada à produção artística.

Mas são exatamente essas características atribuídas à alegoria pelos românticos que fazem dela, segundo Walter Benjamin, (2009) a “máquina-ferramenta da modernidade”. Em *Passagens*, Benjamin (2009) demonstra como Baudelaire utiliza a

alegoria em função do seu caráter inorgânico e pela possibilidade que essa categoria apresenta de extinguir a aparência. É na alegoria que Benjamin (2009) vai encontrar o que Hansen (2006) chama de “antídoto contra o mito”, já que ela possibilita uma espécie de *outro* da História, ou volver-se para o histórico com outro olhar:

Lendo no “outro” da alegoria o reprimido da História, ele não consegue encontrar sua expressão através dos dominados, mas só através dos dominadores. Se a *Origem do Drama Barroco Alemão* havia descoberto na figura de Ricardo III de Shakespeare uma alegoria disfarçada da maldade, o trabalho das passagens desvendará as litâneas baudelairianas a favor de Satã e de Caim como uma definição inconsciente a favor do proletariado, representado prototipicamente naquelas figuras por parte dum poeta não pertencente àquela classe. Por outro lado, aquela encarnação da “maldade” guardaria subrepticamente os traços da visão dos próprios dominadores. Benjamin insiste em Baudelaire como um poeta de visão alegórica e alegorizante. (KOTLE, 1976, p. 36).

Para Walter Benjamin, (2009) a alegoria<sup>30</sup> (inorgânica, sem prévio referencial, aberta) encontra sentido no histórico por meio daquele que interpreta, daquele que, ao se deparar com uma caveira – imagem utilizada por Benjamin em *Origem do drama trágico alemão* – vê nela um anjo. É dessa tríade (o homem, o signo e a coisa) que nasce o sentido alegórico, o que intensifica o princípio da subjetividade subjacente a todo sentido no mundo histórico. A alegoria torna-se assim um processo de constituição aberta de sentido. E como se dá essa constituição aberta de sentido?

Para que um objeto se transforme em significação alegórica, ele tem de ser privado de sua vida. A harpa morre como parte orgânica do mundo humano, para que possa significar o machado. O alegorista arranca o objeto do seu contexto. Mata-o. E o obriga a significar. Esvaziado de todo brilho próprio, incapaz de irradiar qualquer sentido, ele está pronto para funcionar como alegoria. Nas mãos do alegorista, a coisa se converte em algo de diferente, transformando-se em chave para um saber oculto. Para construir a alegoria, o mundo tem de ser

---

<sup>30</sup> Com o trabalho *Origem do drama trágico alemão*, de 1924, Benjamin remodela a sua teoria do conhecimento e a sua teoria da linguagem, complementando-as com uma teoria da alegoria que pressupõe uma nova leitura da história pela obra de arte.

esquartejado. As ruínas e fragmentos servem para criar a alegoria. (ROUANET, 1984, p. 40).

Ora, aí está o procedimento alegórico escrutinado pelo tradutor brasileiro de *Origem do drama alemão*: Rouanet menciona os dois procedimentos iniciais para a produção de uma alegoria. Primeiro, é preciso descontextualizar, para depois recontextualizar. O alegorista retira do contexto o significante, esvaziando-o da significação inicial, e o leva para outro contexto, para que seja ressignificado. Peter Bürger (1993, p. 117), em *Teoria da Vanguarda*, também esmiúça esse procedimento de Benjamin: inicialmente, o –alegórico arranca um elemento da totalidade do contexto social, isola-o, despoja-o da sua função”. E, na sequência, –eria sentido ao reunir esses fragmentos de realidade isolados. Trata-se de um sentido dado, que não resulta do contexto original dos fragmentos” (BÜRGER, 1993, p. 118).

Mas não se pode confundir alegoria com metáfora. Por esta, de acordo com Aristóteles, (1991) em *Poética*, compreende-se uma comparação entre elementos. Desde Aristóteles, por meio da *Poética*, a metáfora –consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia” (ARISTÓTELES, 1991, p. 220). Contudo, a comparação se dá por termo a termo. Enquanto na alegoria (metáfora ampliada) há uma construção inteira, uma espécie de campo semântico em que os elementos são somados para a composição que reivindica no histórico e no subjetivo (categorias pragmáticas) a interpretação. Carlos Ceia (1998, p. 01) faz a seguinte consideração sobre a diferença entre metáfora e alegoria: –Uma forma de distinguir metáfora e alegoria é a proposta pelos retóricos antigos: a primeira considera apenas termos isolados; a segunda amplia-se a expressões ou textos inteiros.”

A alegoria, além disso, é essencialmente um fragmento, no sentido de ruína do contexto que a originou, conforme Walter Benjamin (2009) em contraste com a metáfora ou com o símbolo orgânico. Para o alegorista, as coisas, o intérprete e a palavra estão, assim, envoltos no histórico; fora do paraíso edênico, produzindo intertextualidade. Nesse sentido, vê-se pela paródia, pela fábula, a presença da alegoria em que a palavra é repleta das intenções sociais de outrem, não como nome que estabelece, de acordo com Benjamin, (2009) um vínculo com o sagrado, palavra que se

faz coisa, mas como signo, instrumento de comunicação, que arbitrária e convencionalmente se dirige ao intérprete que lhe atribui significados.

Esse é um recurso utilizado em FC: a alegoria da fábrica que, ao esmagar (torturar) a semente do cacau, produz a manteiga (o corpo morto), matéria-prima do chocolate. É essa a alegoria fundamental da obra funcionando como ruína histórica. O corpo morto é parte do processo cujo propósito é produzir efeitos sociais como, por um lado, a manutenção das condições de produção, mas, por outro, medo e insegurança.

A fábrica da FC é um local-alegoria. Quando o leitor se depara com a palavra fábrica, abre-se um campo de significações correlacionadas: o prédio, as máquinas, o processo produtivo, os procedimentos, os trabalhadores, a matéria-prima (cacau), o produto (chocolate). Esses elementos compõem o espaço de uma fábrica de chocolates. Mas no texto teatral de Prata não há indicação direta desses elementos: há uma delegacia de interior, os equipamentos (cadeira, banco, mesa, uma estante com objetos de tortura), uma sequência de ações, os procedimentos burocraticamente executados, os policiais, um assassinato (um morto) e a mentira como resultado. A alegoria, na concepção de Walter Benjamin, (2009) pode ser utilizada como chave de leitura desse texto, como fizeram Silva e Silva (2015). Para esses autores, “o tema do chocolate e da fábrica é algo aparentemente banal para quem não está acostumado a pensar em um processo produtivo em si mesmo” (SILVA; SILVA, 2015, p. 5). Contudo, esse processo se dá, antroformizando a questão, de forma violenta.

Ao contrário do que se pensa, a produção do chocolate não se faz com a massa da castanha do cacaueiro, mas sim com a manteiga de cacau extraída da amêndoa do cacau. Para se obter a manteiga de cacau, a castanha passa por um processo que inclui: a ventilação das castanhas para se limpar de impurezas; o lixamento abrasivo para se tirar a película protetora; a torrefação para se quebrar as moléculas oleaginosas e facilitar a extração; a moagem, a prensagem, a filtração e a secagem. (SILVA; SILVA, 2015, p. 5).



A matéria-prima do chocolate<sup>31</sup> é resultado de várias etapas: em primeiro lugar, para que o cacau tenha sementes (entre vinte e cinquenta cada) de qualidade para a produção, é importante que o cacauzeiro seja plantado próximo a árvores que o protejam do sol e do vento. Quando estão prontas para a extração, as sementes dos frutos – que têm alto teor de gordura e que servem de matéria-prima para o chocolate – são retiradas ainda nas fazendas de cacau. Uma ressalva: tanto para o plantio como para a retirada das sementes, utiliza-se o trabalho infantil ou um trabalho análogo à escravidão.

Em seguida, é feita a secagem das sementes ao sol por oito dias. Depois, essas sementes são ensacadas e levadas à indústria, onde os sacos são pesados em balanças mecânicas e encaminhados à área de produção para serem abertos e esvaziados das amêndoas. Estas, por sua vez, são criteriosamente classificadas segundo seu tamanho, formato, cor, odor e sabor característico, além dos limites permitidos de umidade. Depois disso, as amêndoas são despejadas em fornos eletrônicos contínuos, em que são lentamente torrefadas, tendo sua umidade eliminada e o aroma peculiar do cacau desenvolvido. Essa operação é importantíssima, pois no ponto exato de torrefação é que reside o segredo do aroma do chocolate.

Após essa etapa, as amêndoas torradas são resfriadas e levadas ao triturador, em que são separadas de suas cascas, desprendendo-se de sua película protetora. Quando já estão descascadas, as amêndoas passam pela moagem, etapa em que as sementes são picadas em pedacinhos minúsculos. As amêndoas trituradas são então submetidas a moinhos que as desintegram e, sendo possuidora de alto teor de gordura (mais de 50%), dão origem a uma massa pastosa – matéria-prima para os vários tipos de chocolate.

O “processo produtivo” em FC ocorre com uma violência similar àquela que faz com que a semente do cacau se transforme em manteiga: “É (um) processo árduo, de força e de esmagamento da amêndoa do cacau para que este libere o óleo, ou manteiga” (SILVA; SILVA, 2015, p. 6). De acordo com esses autores, “numa visão alegórica se tortura a amêndoa para que ela entregue seu bem mais apreciado pelas pessoas” (SILVA; SILVA, 2015, p. 6). Da mesma forma, a tortura, o assassinato e a elaboração da mentira são parte dessa maquinaria de produzir a dor, o sofrimento, para que ao final uma parcela da sociedade possa usufruir, ou seja, consumir.

---

<sup>31</sup> Cf. SILVA NETO, P. J. *et al.*, **Sistema de produção de cacau para a Amazônia brasileira**. CEPLAC, 1999.

Contudo, ao escolher o corpo de um operário como elemento em torno do qual giram os outros personagens, o resultado é a extensão do significado de uma luta entre militares (apoiados por civis) contra os eleitos inimigos destes (estudantes, membros do partido comunista, então ilegal, intelectuais) - se se tomar o cenário político nacional como referente (em que presos políticos eram torturados) – para ficcionalizar uma luta política mais abrangente do que a que se dava no Brasil: a luta entre as classes sociais em que um operário é esmagado (torturado) para não fazer greve: é mostrando seres humanos complexos, usando uma linguagem estimulante e verdadeira, que por vezes os aproxima de nós, que esse nos desafia agudamente, mas sem maniqueísmos.

Mario Prata sentiu a necessidade deste questionamento durante o velório de Wlado Herzog [...] Mas não deixou que a forte emoção pessoal o desviasse de um questionamento que julgou mais urgente, talvez porque menos visível. E para isso teve a preocupação de acrescentar um dado fundamental nesta terrível história que nos é contada sem pudor, com um humor irreverente que, por vezes, rompe a crueza da situação: a de transformar a sua mais direta ligação com o jornalista e intelectual barbaramente assassinado, num operário, mais revelador do processo repressivo no corpo social (GUERRA, 1979, p. XI).

O Brasil – e a América Latina dos anos 1970 e 1980 – era um espaço de luta em que, por um lado, havia a expansão do pensamento marxista (comunismo russo), e por outro, a força estadunidense no sentido de barrá-lo. Além disso, a mão de obra barata da América Latina e os recursos minerais eram alvo de países em franca expansão, como Alemanha e Japão, que potencializavam a disputa por taxas médias de lucros que expunham o alto estágio técnico-científico a que chegava o capitalismo, o que exigia um estado permanente de coerção protagonizada pelos donos do poder e por seus pares, a fim de não permitir a entrada do inimigo principal – o comunista – no continente. Assim, nas entrelinhas do discurso nacionalista do momento e na luta contra os inimigos, construiu-se um novo aparato econômico e político-militar na América Latina, organizado e administrado pelos Estados Unidos.

Nesse período, a ideia de melhoria de vida parecia se materializar nos grandes centros urbanos, o que atraiu uma grande massa de migrantes buscando oportunidades e

melhoria de vida, uma massa, contudo, analfabeta e despreparada para as atividades ali realizadas, o que resultou em uma superexploração de sua força de trabalho.

O período militar, ao reforçar o nacionalismo manifesto nos canteiros de obras do desenvolvimentismo geridos pelo capital financeiro internacional, ocultou a coerção e a tortura contra os sujeitos que questionavam a ordem imperante. Esse momento de enraizamento das políticas neoliberais deflagrou, sob o manto nacionalista, a ocupação legal do capital financeiro monopolista na América Latina. As ditaduras militares ocuparam o poder e materializaram o ideário desenvolvimentista que levou multidões a se inserir nas ilhas de progresso dos poucos centros urbanos da região, diante do esvaziamento intencional do campo para o grande capital agrário. (TRASPADINI, 2017, p. 02).

O esmagamento do corpo na delegacia em FC é, assim, uma alegoria, conforme Walter Benjamin (2009) a compreende, como ruína de outro processo: emblema de uma luta de ocupação de espaço do capital internacional que em camada recai sobre o capital nacional e dá continuidade a outro processo de submissão: o esmagamento que ocorre no momento da produção no espaço da fábrica.

Simone Weil, (1996) em *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*, infere, após trabalhar em algumas fábricas francesas executando operações mecânicas para produzir peças, que a máquina exerce sobre o homem uma opressão sem precedentes. Afirma que a máquina dispensa o pensamento de se intervir, por pouco que seja, até mesmo na mera consciência das operações realizadas; o ritmo o proíbe. Assim, o trabalhador é dobrado pela máquina. O que lhe resta? O sono, ou seja, o que há de mais necessário para o trabalho. Em *Diário da fábrica*, Weil (1996) demonstra o esmagamento que a produção exerce sobre o trabalhador e as consequências do trabalho, como a perda da dignidade.

Estive a ponto de ser dobrada. Quase o fui – minha coragem, o sentimento da minha dignidade, ficaram praticamente abatidos durante um período cuja lembrança me humilharia, se não fosse o fato de que praticamente quase não me lembro dele. Me levantava com angústia, ia para a fábrica com medo; trabalhava como uma escrava; a pausa do meio-dia era uma aflição; voltava às 5h45, preocupada em dormir

logo e o bastante (o que não acontecia) e em levantar-me bem cedo. O tempo era um peso intolerável. O receio – o medo – do que ia se seguir, não paravam de me apertar o coração até chegar o sábado de tarde e o domingo de manhã. E o motivo do medo eram *as ordens*.

O sentimento de dignidade tal qual fabricou a sociedade está desfeito. É preciso forjar um outro (embora o esgotamento extinga a consciência da própria faculdade de pensar!) – esforçar-me por conservar este outro. [...]

A classe dos que não contam – em nenhuma situação – aos olhos de ninguém... e que não contarão nunca, aconteça o que acontecer. (WEIL, 1996, p. 107).

A fábrica de chocolates Bem-Me-Quer é o bem maior a ser protegido. Afinal, o seu proprietário, o Doutor, foi o motivo por que Antonio Pereira da Silva fora assassinado. É o Doutor quem exporta chocolates, e quem financia a guerra entre grupos africanos em Gana. (Engana?)

Assim, há uma estética do sofrimento, de presos políticos em primeiro lugar (quando se menciona comunistas, estudantes), que se estende aos operários na sequência. É nesse sentido que a alegoria pode ser engendrada como o procedimento contemporâneo (1979) que torna o histórico ficcional funcionando como ferramenta dessa transformação: o sentido se desloca de um contexto a outro. Percebe-se no texto teatral tanto a luta de opositores políticos como a luta de trabalhadores por melhores condições.

O trabalho alegórico continua também pela utilização de fragmentos de outros suportes midiáticos, como ocorre em uma montagem. As cenas de FC acontecem em um só ato, mas nesse ato há uma espécie de colagem: uma cena sobre a outra como se o ambiente fosse o do cinema ou o da televisão. Um personagem se desloca, emoldurado por uma iluminação que o separa do restante, dirigindo-se à plateia. Nesse momento, a biografia de outro personagem é dita em uma sequência de fatos, como se estivesse sendo lida. Um personagem apresenta o outro: Baseado apresenta Rosemary; Rosemary apresenta Baseado; Piedade apresenta Herrera; Herrera apresenta Doutor; Doutor apresenta Piedade; Dodói apresenta o operário assassinado. Ninguém apresenta Dodói. Ele é uma pessoa com deficiência mental e tem gosto por matar. É uma espécie de excrescência do local. Tem apenas uma fala. Não tem inteligência, mas mata. Os outros personagens matam e têm inteligência; isso os diferencia.

Nessa colagem de cenas, há um procedimento alegórico. A alegoria se deixa costurar por intertextos como se ela se apropriasse das ruínas de vários elementos relativos a um contexto para produzir significações em aberto. FC dialoga do ponto de vista temático com *Torquemada*, de Augusto Boal, com *Ponto de partida*, de Gianfrancesco Guarnieri, com *Milagre na cela*, de Jorge Andrade, com *Patética*, de João Ribeiro Chaves Neto, e com outros textos teatrais que tratam de torturas e de assassinatos cometidos durante a ditadura civil-militar no Brasil, entre o período de 1964 a 1985. O diálogo entre os textos se dá do ponto de vista temático, mas quando o texto teatral se apropria da ideia de outros suportes para se construir está aí um recurso que caracteriza a alegoria, o que posiciona o texto teatral FC como obra de vanguarda.

Uma comparação das obras de arte orgânicas com as inorgânicas (vanguardistas), do ponto de vista da estética da produção, encontra uma ferramenta essencial naquilo a que chamamos montagem, onde coincidem os dois primeiros elementos do conceito de alegoria de Benjamin. O artista que produz uma obra orgânica (passaremos a chamar-lhe classicista, sem pretender dar com isso um conceito da arte clássica) maneja o material como se fosse algo de vivo, respeitando o seu significado conforme a forma que tomou em cada situação concreta da vida. Para o vanguardista, pelo contrário, o material nada mais é que isso: material. A sua atividade principal consiste apenas em acabar com a vida dos materiais, arrancando-os ao contexto onde realizam a sua função e recebem o seu significado. O classicista vê no material o portador de um significado e aprecia-o por isso, mas o vanguardista só vê nele um sinal vazio, pois é o único com direito a atribuir significados. Deste modo, o classicista maneja o seu material como uma totalidade, enquanto que o vanguardista separa o seu da totalidade da vida, isolando-o e fragmentando-o. (BÜRGER, 2008, p. 119).

Cabe aqui também como parte da construção alegórica uma estratégia metalinguística. Ou seja, em FC, o transcurso da narrativa é abruptamente interrompido para anunciar a biografia dos personagens envolvidos na cena, como se fossem elementos não conectados do ponto de vista da narrativa, sendo que apenas o tema os interliga. A estratégia, contudo, está a serviço da ficção: tem-se assim a impressão de que o que se está narrando é verdade como em uma espécie de vontade de verdade. Quando a ficção cria estratégias semelhantes, o faz sob o intento de mimetizar o

histórico. Ao ler o texto ou assistir à cena, quem o faz depara-se com uma ficção, mas que quer se posicionar como fato. Talvez essa estratégia seja a grande responsável pelo caráter de denúncia (ou literatura de resistência) que a obra FC assume: denúncia da prática da tortura em que incorrem presos políticos, trabalhadores, intelectuais.

Ficcionalizar o fato como se fato fosse é uma forma de se demonstrar o vivido como se fosse vivido. Contudo, a reação do leitor pode ser múltipla: tomar como ficção (aqui no sentido trivial de ficção aliada à diversão) ou tomar como ficção comprometida politicamente, ficção como denúncia. Ao se tomar como ficção-diversão tem-se a possibilidade de se banalizar o mal que está sendo posto: e esse é um produto possível de FC. Mas, ao se tomar como denúncia, tem-se a possibilidade de produção do medo, de acordo com Silva (2014, p. 32):

Prata (1979) não tinha como ser direto nessas questões, uma vez que uma sociedade com medo, cauterizada em sua consciência pela repressão, não receberia sua obra em sua totalidade e densidade. Era necessário ao artista encontrar um mecanismo de construção desse medo, de fabricação do medo que, ao mesmo tempo em que desperta a razão, desnuda a realidade social, política e humanitária, para uma aproximação do momento histórico do país. Alegoricamente, é como se Prata estivesse tentando despertar um sonâmbulo. Mas não vai apresentar-lhe a realidade de forma impactante, mas sim aos poucos, devagar, mas com consistência para que a pessoa não se assuste e volte a dormir.

Em qualquer uma das probabilidades, há um produto (o medo) simbolizado no chocolate oferecido pelo Doutor. A força da alegoria reside nessa possibilidade de extensão de significados mediados, nesse caso, pelo exercício metalinguístico.

Faz-se aqui um recorte de uma dessas falas ao público presentes em FC. Trata-se do momento em que o Doutor é apresentado:

Herrera – o jovem Doutor tinha então vinte e poucos anos. Gana, um pequeno país da África, com pouco mais de 10 milhões de habitantes era o maior produtor e exportador de cacau do mundo. Houve uma crise política envolvendo civis e militares. Com ela, a queda na produção nacional. O Brasil, segundo exportador de cacau em grão, passou a exportar mais e mais para Europa, Estados Unidos e vários

países da África. Com o Brasil exportando mais, o Doutor passou a exportar mais. O governo brasileiro começou a financiar o Doutor. E ele começou a ficar rico. Em 1972, um militar finalmente derrubou o governo civil lá em Gana. Os cargos de presidente e primeiro ministro são riscados do mapa. A constituição local rasgada. A crise atinge o seu auge. Foi quando, do sul da Bahia, o jovem Doutor começou a mandar dinheiro – em dólar – para sustentar a guerra civil. A guerra não podia mais parar. E quanto mais ganenses morriam, mais ele vendia o seu cacau. Hoje, um oitavo do sul da Bahia é deste jovem e inteligente Doutor. Cinco fábricas de chocolates entre Salvador e São Paulo. Credicard, american express, elo, passaporte, nacional, diner's. (vai voltando para seu lugar, mas volta para a frase final.) os militares continuam no poder. Em gana. (PRATA, 1979, p. 48-49).

Gana é um país da África e, de fato, exportador de cacau, como a Costa do Marfim e o Brasil: –No período 1975/1980, o cacau gerou 3 bilhões 618 milhões de dólares. O Brasil é 5º produtor de cacau do mundo, ao lado da Costa do Marfim, Gana, Nigéria e Camarões. Em 1979/80, a produção brasileira de cacau ultrapassou as 310 mil toneladas”<sup>32</sup>. Mas quando MP fala em Gana ele –engana”, no sentido de que pode ser Gana, mas também o Brasil tomado pela ditadura civil-militar em 1964. A alegoria nos deixa em aberto para essa percepção.

O Doutor financia a guerra civil em Gana, para vender mais cacau ao mundo, mas também há financiamento de empresas brasileiras à ditadura brasileira que ficou, por isso, nomeada de civil-militar. A ficção, assim, apoia-se no histórico que lhe dá sentido, mas também se posiciona politicamente em relação ao histórico, demonstrando as pegadas, os rastros, as ruínas. O envolvimento econômico na ditadura é assim apontado, como ocorre em relação ao totalitarismo, em uma colagem dadaísta de John Heartfield (1932), em que Hitler é reconstruído com o esôfago repleto de moedas de ouro. A colagem sugere a relação entre a ação totalitária na Alemanha de Hitler e a base econômica que lhe alimentava.

No Brasil, o documentário *Cidadão boilesen*<sup>33</sup> focaliza a ação de um civil dinamarquês, naturalizado brasileiro, que não só financiou a tortura no Brasil (como muitos outros empresários), mas que assistia, como o Doutor de FC, a delegacia

<sup>32</sup>Sítio da Agrolink. Disponível em: <[http://www.agrolink.com.br/noticias/brasil-e-o-5--maior-produtor-de-cacau-com-90--de-exportacao\\_217090.html](http://www.agrolink.com.br/noticias/brasil-e-o-5--maior-produtor-de-cacau-com-90--de-exportacao_217090.html)>. Acesso em: 15 jan. 2017.

<sup>33</sup> Cf. CIDADÃO Boilesen. Direção: Chaim Litewski. 2009. (92min), son., color.

pessoalmente. Sua assistência se dava inclusive na elaboração de instrumentos de tortura, como discrimina Doutora Myrna Coelho, professora da USP, em sua tese de doutorado intitulada *Sofrimento e tortura: Brasil (1964-1979) e Argentina (1976 – 1983)*, ao citar o documentário dirigido por Litewski em 2009:

durante a ditadura militar brasileira a tortura foi financiada por 15 grandes bancos brasileiros, além de empresas multinacionais. Como exemplo podemos citar o grupo Ultra, especialmente representado por seu diretor Henning Arthur Boilesen, que não só assistia aulas práticas de tortura, mas também, importou dos Estados Unidos um aparelho que ficou conhecido no Brasil como “pianola Boilesen”. (COELHO, 2010, p. 74).

Henri Boilesen foi apenas um dos muitos empresários que contribuíram financeiramente para a ditadura sob o argumento de que a segurança nacional é uma tarefa básica de toda a sociedade. O grupo GPMI, Grupo Permanente de Mobilização Industrial, de que Boilesen era representante, era constituído por empresários que se posicionavam contra o comunismo, mas do qual participava também Gastão Vidigal, dono do antigo Banco Mercantil de São Paulo, entre outros empresários.

Boilesen já havia se organizado com empresários num grupo de reação a Jango, grupo esse que se intermediou com os militares brasileiros a partir de Paulo Egídio Martins. Diretor do Grupo Ultra, Boilesen financiou a tortura na OBAN, além de comparecer pessoalmente para assistir sessões de tortura a presos. O Grupo Ultra foi o maior contribuinte dessa ditadura brasileira. Como já dissemos, há um equipamento de tortura chamado “Pianola Boilesen”, trazido por Boilesen dos EUA especialmente para aparamentar ainda mais a tortura no Brasil e, além do mais, testado por ele mesmo nos presos políticos brasileiros. Boilesen adotou o método da máfia de contribuição financeira junto aos empresários para reforçar o orçamento da repressão (LITEWSKI, 2009).

O filme *Pra frente, Brasil*, dirigido por Roberto Farias (que também faz o papel principal de um executivo, Jofre Godoy Fonseca, capturado pelos agentes da repressão e assassinado sob tortura sem sequer ter qualquer envolvimento com comunistas ou com



qualquer partido), demonstra o envolvimento da classe patronal com uma espécie de caixinha de contribuição para o golpe militar. E há uma perspectiva interessante figurada na fala de um empresário (Dr. Geraldo), patrão de Jofre, ao ser pressionado pelo irmão Miguel que lhe procura o paradeiro já que desaparecido há mais de um mês. Dr. Geraldo afirma que a contribuição cobrada aos empresários era uma espécie de “obrigação”, uma vez que o empresário que não o fizesse perdia contratos e benefícios em negociação tanto com o governo quanto de outras empresas:

Dr. Geraldo –[...] não faço isso porque quero.  
 Miguel – isso o quê?  
 Dr. Geraldo – isso, dar dinheiro ao Garcia.  
 Miguel – dinheiro prá quê?  
 Dr. Geraldo – para combate à subversão.  
 Miguel – seu verme, por que você faz isso? Que organização é essa?  
 Do governo?  
 Dr. Geraldo – não. São grupos.  
 Miguel – que grupos?  
 Dr. Geraldo – pessoas, voluntários, entende?  
 Miguel – por que você faz isso, pra quê?  
 Dr. Geraldo – porque sou obrigado. Há muita gente influente, que contribui, eu não posso ficar de fora...  
 Miguel – por quê?  
 Dr. Geraldo – porque eu perco crédito, perco as concorrências... vou ser perseguido... a firma pode ir à falência. Eu sou obrigado a contribuir, mas eu juro a você, juro que não gosto disso. Não gosto.<sup>34</sup>

Os empresários brasileiros, assim como Doutor, em FC, participavam economicamente da ditadura como uma forma de suporte ao golpe, mas como afirma Fernando Henrique Cardoso, que foi presidente do Brasil de 1995 a 2003, no documentário *Cidadão Boilessen*, havia também o envolvimento da categoria empresarial dando apoio moral ao golpe: assim, unidos, empresários sustentavam politicamente o regime civil-militar de 1964-1985: FC, nesse sentido, aponta para esse envolvimento na condição de ruína que alegoricamente remete ao esmagamento do operário (classe operária) em detrimento da classe patronal, que tem nos militares os

---

<sup>34</sup> Cf. PRA frente, Brasil. Direção: Roberto Farias. 1982., (105 min), son., color. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=rzj1\\_bD3BDI&t=4652s](https://www.youtube.com/watch?v=rzj1_bD3BDI&t=4652s)>. Acesso em: 22 dez. 2016.

executores de um projeto de Estado Neoliberal em consolidação. Nessa perspectiva, é preciso mesmo oprimir seus detratores, caso contrário, uma massa insurgente pode botar a perder esse propósito. A tortura e o assassinato de Antonio Pereira da Silva são a tortura e o assassinato de uma alternativa para esse projeto, em FC alegorizado. E o é, por também significarem de forma emblemática a morte de um projeto social comunitário e por construírem em seu lugar, por meio de uma mentira, um projeto de concentração de renda a que o trabalhador brasileiro está longe de ter acesso.

A participação de categorias da elite brasileira na ditadura civil-militar ficcionalizada em FC lembra também a participação da elite ateniense em que a aristocracia grega tinha amplo acesso à *skné*, ou seja, o local em que ocorriam as cenas de assassinato, mutilação. O restante dos espectadores só conseguia ver o resultado das cenas de violência. A *skné*, bem atrás do proscênio, era um local, uma espécie de tenda ou barraca de tábuas coberta de panos, onde os artistas trocavam de roupa e de máscara entre os episódios. Os juízes (as tragédias eram espetáculos apresentados em concursos para que se escolhessem os melhores) e a aristocracia se posicionavam de tal forma no espaço cênico que tinham amplo acesso ao que ocorria. Tratava-se de um privilégio a que a elite tinha acesso. No texto teatral FC, por meio do personagem Doutor, ficcionaliza a participação da elite brasileira (pelo menos parte dela) na ditadura civil-militar.

## 4.2 Estado de coisa/estado de exceção/estado e corpo torturado

Chico Buarque, em 1981, escreve o que este estudo toma como uma das mais contundentes letras de música feitas no sentido de estetizar a violência da polícia contra os chamados por essa mesma polícia de “infratores” nos morros cariocas. Trata-se de *O meu guri*. O eu-lírico que conduz a narrativa é uma mãe que acabara de ver, em um jornal, a fotografia do filho, adolescente, assassinado, e que elabora para si a perspectiva de que ele assim alcançara o seu objetivo de vida: “chegar lá”.

O meu guri

Quando, seu moço, nasceu meu rebento  
Não era o momento dele rebentar  
Já foi nascendo com cara de fome  
E eu não tinha nem nome pra lhe dar  
Como fui levando não sei lhe explicar  
Fui assim levando, ele a me levar  
E na sua meninice ele um dia me disse  
Que chegava lá, olha aí, olha aí

Olha aí, aí o meu guri, olha aí  
Olha aí, é o meu guri e ele chega

Chega suado e veloz do batente e traz  
sempre um presente pra me encabular  
Tanta corrente de ouro, seu moço  
Que haja pescoço pra enfiar  
Me trouxe uma bolsa já com tudo dentro  
Chave, caderneta, terço e patuá  
Um lenço e uma penca de documentos  
Pra finalmente eu me identificar, olha aí

Olha aí, aí o meu guri, olha aí  
Olha aí, é o meu guri e ele chega

Chega no morro com o carregamento  
Pulseira, cimento, relógio, pneu, gravador  
Rezo até ele chegar cá no alto  
Essa onda de assaltos tá um horror  
Eu consolo ele, ele me consola  
Boto ele no colo pra ele me ninar  
De repente acordo, olho pro lado  
E o danado já foi trabalhar, olha aí

Olha aí, aí o meu guri, olha aí  
Olha aí, é o meu guri e ele chega

Chega estampado, manchete, retrato  
Com venda nos olhos, legenda e as iniciais  
Eu não entendo essa gente, seu moço  
Fazendo alvoroço demais  
O guri no mato, acho que tá rindo  
Acho que tá lindo, de papo pro ar  
Desde o começo, eu não disse, seu moço?  
Ele me disse que chegava lá, olha aí, olha aí

Olha aí, aí o meu guri, olha aí

Olha aí, é o meu guri (BUARQUE, 1981)<sup>35</sup>.

Em *O meu guri*, há a sensibilização do ouvinte para a violência por parte do Estado, cometida contra aquele que lhe infringe as regras. Na perspectiva do Estado, trata-se de um marginal, de um ser que sem rede de proteção tem a sua vida “disponibilizada” para a morte, sem que aqueles que operam a ação de matar possam ser condenados por isso.

*O meu guri* tem um enredo que se aproxima do de *O estopim*<sup>36</sup>, filme-documentário dirigido por Rodrigo Mac Niven, e construído com base na história do desaparecimento e morte de Amarildo de Souza. Amarildo era pedreiro, tataraneto de escrava, morador da Favela da Rocinha, localizada no Rio de Janeiro, conhecido como “boi” pela força que ele utilizava para transportar sacos de cimento nas costas. Foi detido pela polícia para “averiguação” e jamais voltou para casa: foi torturado e assassinado por aqueles que lhe deviam oferecer proteção. O estopim traz a seguinte legenda: “Em um Estado militarizado, o inimigo é você”.

É esse tipo de Estado, em que o ser humano é considerado uma coisa, como o escravo era em Roma, uma *res* (ou talvez *rês*?) à disposição de seu senhor, no caso dos escravos, que dá título ao livro de Agamben: *Estado de exceção*<sup>37</sup>. A obra refere-se ao estado de emergência permanente pelo qual passam até mesmo os países que se autoproclamam democráticos, por meio do qual, regimes totalitários ou ditatoriais instauram uma espécie de guerra civil legal. Guerra essa “que permite a eliminação física não só dos adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político” (AGAMBEN 2014, p 14).

---

<sup>35</sup> Cf. BUARQUE, Chico. *Almanaque*. São Paulo: Ariola, 1981.

<sup>36</sup> Esse filme (documentário) fez parte da seleção oficial do Festival de Cinema do Rio, em 2014, e do 36º Festival de Cinema de Havana, também em 2014.

<sup>37</sup> Não se confunde aqui estado de exceção com regime totalitário ou ditatorial, mas busca-se nessas três formas a semelhança no trato ao ser humano, principalmente àquele que se indispõe contra o Estado ou que é por este eleito.

Na perspectiva do Estado, o cidadão pode ser percebido por meio de sua condição, ou do que Walter Benjamin chama de ~~mera~~ vida<sup>38</sup> (*da bloße Leben*), que Agamben (2014) traduz como ~~vida~~ nua<sup>39</sup>.

A condição desse cidadão pode ser a de um habitante que tem sua naturalização caçada no país em que vive, como ocorreu com os judeus na Alemanha Nazista, ou a de um refugiado, como ocorre hoje em países que ~~re~~cebem” habitantes de outros países, que vive sem a garantia de trabalho ou de moradia. Também pode ser a de qualquer cidadão pobre que habite as ruas das cidades em busca de alimento, ou que esteja, como os índios xavantes do Xingu, de alguma forma, vinculado aos mesmos interesses dos grandes proprietários de terra. Ou seja, qualquer um pode ter a sua vida declarada como vida nua na medida em que se opõe aos interesses relacionados ao poder. Um cidadão pode a qualquer momento ter retiradas de si as condições de cidadania, porque quem as garante (do soberano, de Agamben (2014), aos três poderes atuais) não tem interesse em protegê-las. Quem as garante é aquele que, *fora da lei*, é capaz de produzir leis e de fazê-las serem cumpridas em prol e com apoio dos grupos dominantes.

O conceito de mera vida remete à figura do *patria potestas*: designação atribuída ao soberano de uma família romana que detinha o poder, em relação aos filhos, de tirar a vida (já que a tinha dado), e que estendia (com algumas restrições) esse poder aos escravos e, com alguma diferença, aos súditos. De acordo com Foucault (1988, p.128) ~~o~~ direito de vida e morte, como é formulado nos teóricos clássicos, é uma fórmula bem atenuada desse poder.”

Giorgio Agamben (2014, p.16), em *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*, posiciona a mera vida (a que chama de vida nua) como ~~uma~~ obscura figura do direito romano arcaico na qual a vida humana é incluída no ordenamento unicamente sob a forma de sua exclusão (ou seja, de sua absoluta *matabilidade*.”

Para tal, ele recorre ao conceito grego de *zoé*, utilizado para designar a vida biológica de qualquer ser, inclusive o humano. A *zoé*, tão restrita ao *oikos*, ingressava

---

<sup>38</sup> Gagnebin (2014) em “Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin”, publicado pela Editora 34, chama atenção para a tradução que Agamben faz do termo usado por Walter Benjamin, mas prefere usar o termo ~~mera~~ vida”, mais próximo à acepção de Benjamin, em vez de ~~vida~~ nua”, como quis Agamben.

<sup>39</sup> Cf. BARBOSA, Jonnefer F. A crítica da violência de Walter Benjamin: implicações histórico-temporais do conceito de reine Gewalt. **Revista de Filosofia Aurora**, Curitiba, v. 35, n. 37, p. 151-169, jul./dez. 2013..

na vida pública por meio da linguagem, tornando-se, assim, *bíos* (*bíos theoretikos*, relativa à vida contemplativa do filósofo; *bíos apolausticós*, relativa à vida dedicada ao prazer; e *bíos políticos*, relativa à vida definida pelo agir político).

Agamben (2014) recorre a essa oposição *bíos-zoé* para demonstrar que nas sociedades modernas há um movimento inverso: em vez de a vida em seu sentido biológico ingressar na esfera pública, há uma politização da vida, biopolítica, em que ocorre uma extração da *zoé* da *bíos*, efetivada pelos cálculos que o poder faz da vida humana. E o faz dando continuidade ao pensamento de Michel Foucault, que circunscrito ao ambiente das prisões e dos hospitais observa a espécie de controle que o poder exerce sobre a vida. Hannah Arendt é, no mesmo sentido, uma das referências que Agamben (2014) utiliza em sua reflexão sobre as condições totalitárias de governo. A Foucault se deve o conceito de biopolítica, à Arendt, a inscrição do conceito mera vida em relação às sociedades totalitárias. Agamben (2014) une Foucault e Arendt no sentido de aproximar a noção de biopolítica da relação estabelecida entre esse conceito e as sociedades totalitárias. Contudo, em vez de sociedades totalitárias, Agamben (2014) trata das sociedades de massa ditas democráticas. O propósito é

denunciar a biopolítica moderna e contemporânea, ou mesmo traçar paralelos entre democracia de massas e totalitarismo, (para) apontar criticamente, acima de tudo, as tentativas – dos mecanismos de poder – de cindir, de separar, uma vida nua da vida humana (aí se tem a questão simbólica prevista nos direitos humanos, com a previsão metafísica da vida nua matável e insacrificável elevada a núcleo central de legitimação política). (BARBOSA, 2009, p. 11).

Assim, a noção de biopolítica de Foucault não fica restrita aos novecentos e a forma de ação do totalitarismo não se resume às sociedades totalitárias, mas podem ser (ambos os conceitos) operadores de observação de como o poder age em relação à vida tornando-a vida nua. Para Agamben (2014, p. 176), o ~~rendimento~~ rendimento fundamental do poder soberano é a produção da vida nua como elemento político original e como limiar de articulação entre natureza e cultura, *zoé* e *bíos*”.

O Estado que assim age é capaz de dotar o corpo social de vida (nua) e da mesma forma é capaz de matar. Assim como o soberano se coloca acima da lei para

realizá-la, os Estados modernos se posicionam acima das regras para efetivá-las tal como necessitam. Dispor da vida significa utilizá-la para o fim que se pretende. Assim, a biopolítica está relacionada à tanatopolítica, ou seja, a morte também faz parte dos cálculos do poder:

nas sociedades autoritárias, tanto quanto nas democracias nascentes, governos regulamentam pela pena de morte ou pela gestão da guerra o momento em que grupos ou populações inteiras devem morrer. A morte em escala industrial foi chamada no século XX de genocídio. No Brasil, e outros países pobres, a pena de morte é uma lei não escrita. O genocídio, dos crimes mais hediondos que a racionalidade humana pode conceber, está oculto na oculta pena de fome que atinge as populações enfraquecidas, sejam elas indígenas, negras, ou até mesmo populações de mulheres. (TIBURI, 2009)<sup>40</sup>.

Em *Homo Sacer I*, Agamben (2014) mobiliza a figura do *sacer* para pensar o poder por meio de quem o detém: o soberano. Em situação de guerra, o soberano reivindica a vida do súdito a fim de que mais vidas possam ser salvas, entre elas, sua própria vida. Assim, usa um mecanismo para determinar a morte de quem lhe serve como guerreiro. Nos Estados contemporâneos, o Estado com assunção de muitos cidadãos, já que o poder reivindica quem lhe dá suporte, decide quem pode viver e quem morrerá, nos momentos em que o que chama de interesses do Estado está sob ameaça.

Em FC, texto emblemático da condição não só do preso político –inimigo do Estado por se opor a ele e assim ameaçar não o poder constituído, mas a própria regra que o mantém –, mas também do operário da fábrica de chocolates que por fazer greve ameaça as regras que mantêm um modelo de sociedade, é possível observar, para além da situação da ditadura civil-militar ficcionalizada, que um movimento bem maior é tomado como elemento da ficção: o processo de mundialização da economia em curso no Brasil, ou seja, o Brasil saindo da condição de país com regras nacionalistas e passando à condição de país parte de uma economia mundial a que se denominou de

---

<sup>40</sup> Fala de Marcia Tiburi no espaço da CPFL CULTURA. Disponível em: <<http://www.institutocpfl.org.br/cultura/2009/10/21/integra-tanatopolitica-regulamentos-ocultos-da-morte-dos-outros-marcia-tiburi/>>. Acesso em: 27 mar. 2017.

globalização na sequência dos anos 1980. Um inimigo se avizinhava: os comunistas. Portanto, esses comunistas precisavam ser detidos. O operário da fábrica de chocolates Bem-Me-Quer morre não por se opor ao regime ditatorial, mas por fazer greve e assim se inscrever (aos olhos das categorias dominantes) no ambiente político das sociedades comunistas, inimigas das sociedades capitalistas em expansão.

A vida nua (ou mera vida) de Agamben (2014) é, em FC, o operário que lidera a greve e que, portanto, precisa ser sacrificado para que os outros operários deixem de reivindicar melhores salários ou melhores condições de trabalho, ou, pelo menos, tenham medo de se afiliar ao Partido Comunista. Assim, por mais que o autor de FC insista em relacionar a morte de Vladimir Herzog ao seu texto teatral, há nessa peça muito mais do que a morte de um jornalista (de visibilidade inquestionável) estetizada: há a ficcionalização da condição do operário brasileiro transformado em mera vida, o que se reflete na condição de outros operários assassinados no mundo inteiro em função de se oporem ao poder e de ameaçarem as regras que dão determinada estabilidade ao sistema político atrelado ao sistema econômico. É preciso manter o estado das coisas mesmo que para isso seja necessário reduzir a vida de um homem à coisa.

#### 4.3 Opressão e força que transformam o homem em coisa

Enquanto Ego meditante, posso distinguir muito bem de mim o mundo e as coisas, já que seguramente eu não existo à maneira das coisas.

Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia da percepção*.

Essa epígrafe foi extraída da *Fenomenologia da percepção*, escrita por Maurice Merleau-Ponty (1999) que se baseia no pensamento de Edmund Gustav Albrecht Husserl. Para este autor, o conhecimento se dá pelo ato do homem que se lança no mundo não como um objeto entre objetos, já que não é coisa, mas como um corpo consciente.



O corpo na perspectiva de Merleau Ponty (1999) não pode ser pensado como uma consciência pura, já que ela é encarnada, nem como objeto tal qual descrito pelas ciências até o século XIX, porque possui consciência, mas como um ser temporal.

O MUNDO não é um conjunto de coisas e fatos estudados pelas ciências segundo relações causais e funcionais. Além do mundo como conjunto racional de fatos científicos existe o mundo como lugar em que vivemos, onde vivemos com os outros e rodeados pelas coisas. Um mundo qualitativo de cores, sons, odores, tessituras, figuras, fisionomias, obstáculos, caminhos, lembranças, um mundo afetivo, um mundo com os outros, um mundo de conflito, de luta, de esperança, de paz. Nós somos, dizia Merleau Ponty, seres temporais, ou seja, nós nascemos e temos consciência do nascimento e da morte. Ou seja, nós temos a memória do passado, a esperança do futuro, nós somos seres que fazem a história e sofrem os efeitos da história. Nós somos tempo. O tempo existe, porque nós existimos.<sup>41</sup> (CHAUI, 2010).

Para Merleau-Ponty (1999), além de ser temporal, o homem é um ser espacial que ocupa lugares e que distingue o mundo pelas noções de perto, longe, o caminho, a mata, acidade, o campo, o mar, a montanha, o céu, a terra. ou mesmo, dirá Marilena Chauí (2010): o grande, o pequeno, o maior, o menor.

Assim, se por um lado, a física pensa o ser humano como um conjunto de átomos com massa e energia que funciona de acordo com as leis da natureza, por outro, a química acrescenta a ideia de que ele é feito de moléculas de água, carbono, enzimas e proteínas. Já a biologia o posiciona como organismo vivo, mamífero, vertebrado, bípede, capaz de adaptar-se ao meio ambiente por operações e funções internas, dotado de um código genético hereditário e que se reproduz sexualmente. A psicologia, por sua vez, acrescenta que ele é um feixe de carne, músculos, ossos que formam aparelhos receptores de estímulos e emissores de respostas, por meio dos quais apresenta comportamentos observáveis, como afirma Chauí (2010). As ciências assim localizam o ser humano, como um corpo entre corpos: uma coisa entre coisas.

---

<sup>41</sup> Fala de Marilena Chauí na palestra “Espaço, Tempo e Mundo Virtual”, proferida no programa Café Filosófico, no dia 2 de setembro de 2010. Disponível em: <<http://www.institutocpfl.org.br/podcast/espaco-tempo-e-mundo-virtual-marilena-chauí/>>. Acesso em: fev. 2017.

Mas o que Merleau-Ponty (1999) diz a esse respeito? Segundo ele, para além da ideia de o corpo humano ser observável tal qual uma máquina, um autômato, cujas operações são observáveis direta ou indiretamente podendo ser examinada em seus mínimos detalhes nos laboratórios, classificado e conhecido, o corpo é um ser visível que vê e se vê vendo: há, nesse sentido, uma ~~interioridade~~ "interioridade na visão" e o mesmo se dá em relação a todas as operações sensíveis que o corpo executa:

Meu corpo é um ser tátil, como os outros corpos. Pode ser tocado, mas ele também tem o poder de tocar, ele é tocante, mas ele é capaz de tocar-se. O tato é uma operação que o corpo pode realizar sobre si mesmo. Meu corpo é sonoro como os cristais e os metais. Podendo ser ouvido, mas ele também tem o poder de ouvir. Mais do que isso, ele pode fazer-se ouvir e ele pode ouvir-se quando ele emite sons. Eu me ouço falando e ouço quem me fala. Eu sou, portanto, sonora para mim mesmo. Meu corpo é móvel entre as coisas móveis, ele é dotado do poder de mover, ele é um movente. Mas ele é um móvel movente que tem o poder de se mover ao mover. Portanto, ele é móvel e movente para si próprio. Meu corpo não é uma coisa, não é uma máquina, ele não é um feixe de ossos, músculos e sangue, nem uma rede de causas e efeitos, ele não é um receptáculo para uma alma ou para uma consciência. O meu corpo é um sensível que é sensível para si mesmo. O meu corpo é o meu modo fundamental de ser no mundo. (CHAUÍ, 2010).

Um ser sensível entre sensíveis, temporal e espacial, que conhece o mundo e se percebe conhecendo, já que se reflexiona.

Assim, no final da primeira metade do século XX e no início da segunda, Maurice Merleau-Ponty, (1999) ao escrever uma *Fenomenologia da percepção*, retoma uma questão que tem ocupado praticamente toda a história da Filosofia: a relação entre alma e corpo, consciência e mundo, homem e natureza. Contudo, recusava-se a separação entre alma e corpo, entre a consciência e o mundo, entre o sujeito e o objeto, separação que dominava a filosofia e a ciência. A filosofia identificava a realidade com as ideias postas pelo sujeito do conhecimento, caindo, portanto, no subjetivismo. A ciência identificava a realidade com os objetos construídos por ela, caindo, portanto, no objetivismo. Contra o subjetivismo filosófico e o objetivismo científico, Merleau-Ponty (1999) elabora a noção de corpo consciente: cada sentido se sente ao sentir.

Quando um corpo é posicionado como coisa (objeto entre objetos), o que se percebe é uma mudança de paradigma em relação à percepção sobre o corpo segundo Merleau-Ponty (1999). Como pode um corpo ser visto como máquina ou como algo com valor utilitário?

Embora Giorgio Agamben (2014) busque as razões dessa redução do corpo humano (de alguns) à condição de mera vida. E embora esse pensamento nos auxilie na percepção de uma ideia sobre seres humanos que são percebidos como desprovidos de dignidade ou de qualquer noção de respeito, é no *ethos* do sistema capitalista que se encontra o pensamento de apropriação da vida com valor de utilidade. Daí, percebê-lo como coisa é – pelo menos a partir do século XIX —~~n~~atural”, porque naturalizado.

Paul Lafargue (1883), em *O direito à preguiça*, inicia o primeiro capítulo dessa obra com a seguinte constatação: —Uma estranha loucura se apossou das classes operárias das nações onde reina a civilização capitalista. Esta loucura arrasta consigo misérias individuais e sociais que há dois séculos torturam a triste humanidade.—(p. 2)

Essa —loucura” a que se refere Lafargue (1883), contudo, só se incorporou à humanidade por conta da participação de instituições como o clero:

O Sr. Thiers, no seio da Comissão sobre a Instrução Primária de 1849, dizia: —Quero tornar a influência do clero todo-poderosa, porque conto com ele para propagar esta boa filosofia que ensina ao homem que ele veio a este mundo para sofrer e não aquela outra filosofia que, pelo contrário, diz ao homem: *„Goza‘.*” O Sr. Thiers formulava a moral da classe burguesa cujo egoísmo feroz e inteligência estreita encarnou. (LAFARGUE, 1883, p. 1).

Mas mesmo trabalhando à exaustão, os operários não conseguem suprir necessidades básicas como a fome:

Trabalhem, trabalhem, proletários, para aumentar a fortuna social e as vossas misérias individuais, trabalhem, trabalhem, para que, tornando-vos mais pobres, tenham mais razão para trabalhar e para serem miseráveis. Eis a lei inexorável da produção capitalista. (LAFARGUE, 1883, p. 8).

A tortura pela fome, pela penúria, é, por essa ótica, uma consequência moral advinda da postura do próprio trabalhador que se recusa a trabalhar mais. Se o fizesse, não estaria em tamanha penúria, acrescenta Lafargue (1883), ironizando.

Acrescida à noção de mera vida está aquela que reduz o ser humano à máquina, disposta a oferecer o seu tempo ao trabalho que não lhe faculta sequer a sobrevivência. O resultado não poderia ser outro: a percepção do corpo como objeto.

Em uma sociedade em que esse corpo é focalizado na condição do “outro” e, portanto, inimigo, não lhe resta qualquer dignidade. Há, assim, uma força que transforma o corpo consciente em corpo objeto: a força que advém do ambiente da produção. Quando essa força não é suficiente, os aparelhos de repressão tomam lugar da máquina que já oprime e, assim, a tortura cometida pelos policiais de uma delegacia como a de FC é somente a continuidade de outra tortura, naturalizada no corpo do trabalhador pela esfera da produção.

As torturas cometidas contra os “inimigos” políticos do Brasil para assegurar que a classe patronal pudesse produzir sem a ameaça comunista, dando prosseguimento ao projeto de ordem e progresso pela via da concretização do projeto de uma sociedade de consumo é parte de um só conjunto em que a base se encontra no mundo do trabalho; em que a tortura por que passa o operário para comercializar o valor de sua hora trabalhada em condições desfavoráveis, submetido à opressão não raro advinda da relação com as máquinas, como descreve Simone Weil (1996), ocorre. É nesse sentido que FC constitui uma alegoria, ruína histórica.

Em uma espécie de moenda, a semente do cacau é posicionada para ser triturada por esmagamento e assim produzir a manteiga de cacau. É da manteiga que se tem o ingrediente básico para que o chocolate como o conhecemos (e compramos) seja produzido. Mas quando colocamos o chocolate à boca e ele derrete, não nos lembramos mais da compressão para se obter a manteiga. Somos consumidores e, assim, queremos apenas o prazer de consumir. Mas a cadeia produtiva revela mais coisas: o trabalhador que planta e que colhe o cacau, que esmaga a semente e que produz o chocolate, é o que menos recebe após todo o trabalho realizado. Mas são as suas horas de trabalho (e tempo é o bem maior de que dispõe na negociação de sua mão de obra) que fizeram com que o chocolate chegasse às mãos do consumidor: direta ou indiretamente.

Não se lembrar da cadeia produtiva é uma forma de o produto parecer ter saído do nada – o que lhe possibilita um sobrevalor por meio do fetiche. Assim, quando em FC os atores distribuem chocolate aos espectadores (como em algumas das encenações do texto teatral), ou mesmo quando Doutor oferece chocolates para os outros personagens, há uma simbólica relação com essa cadeia produtiva obscura para o consumidor. Mas se essa cadeia não fosse efetivada, jamais teríamos o chocolate.

A opressão que faz da semente a manteiga, bem como do trabalho o produto, é a condição para que mais produtos sejam fabricados mesmo sob condições sub-humanas para o trabalhador. O operário da fábrica de chocolates Bem–Me–Quer, que aparece no texto teatral como corpo morto, é aquele que, como muitos operários no mundo, dedica o seu tempo para que produtos sejam produzidos, mas que, oprimido pela própria condição, tem a própria vida reduzida à vida nua, sendo capaz de em qualquer momento –entregá-la”, como a semente do cacau entrega a manteiga para a fabricação.

Quando se volta ao Brasil de 1979, encontra-se um país com economia fechada. Mas a partir dos anos 1990, ocorre a abertura econômica em uma franca desnacionalização da economia e ampliação da exploração do trabalho crescente, o que vai culminar, em 2017, na mudança das regras trabalhistas e na terceirização e –naturalização” das atividades fins. A ditadura civil-militar tinha um propósito que foi atingido só em 2017: a instalação de um Estado mínimo. Mas enquanto olhávamos o problema político da infração aos direitos humanos, a economia se expandia de tal forma que em 1990 os brasileiros reivindicavam a abertura econômica como se fosse um destino a ser cumprido.

#### 4.4 A tortura, o torturador e o corpo-coisa

Algumas obras brasileiras do período da ditadura civil-militar estetizaram a tortura. Entre estas estão, por exemplo, *Pesadelo*<sup>42</sup>, com música de Maurício Tapajós e

---

<sup>42</sup> Essa música, de acordo com Paulo César Pinheiro, foi enviada para a censura no meio de um álbum do Agnaldo Timóteo e conseguiu driblá-la. MPB4 a gravou e ela virou uma espécie de hino contra a repressão. Disponível em: <<http://anovademocracia.com.br/no-16/904-paulo-cesar-pinheiro-qvoce-corta-um-verso-eu-escrevo-outroq>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

letra de Paulo César Pinheiro, em que textualmente o assassinato aparece (ainda em 1972): “Você corta um verso, eu escrevo outro/ Você me prende vivo, eu escapo morto”.

Assim, olhar para o abjeto e produzir arte por meio dele é uma forma de resistência que ao mesmo tempo cumpre sua função política e estética, como acontece com FC de Mario Prata. O funcionário da fábrica de chocolate assassinado em uma delegacia brasileira é inserido no texto teatral como cadáver, como um corpo que cai,<sup>43</sup> mas também como um índice de posicionamento de classe na condição de memória não silenciada. “Ele elabora uma representação dos conflitos sociais, sondados até o grau extremo e inominável da conversão do sujeito em Não-eu, do humano em cadáver”, como afirma Jaime Ginsburg (2014) na análise de *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós. Mas isso bem que poderia ser dito em relação ao personagem-cadáver de FC: um ser humano reduzido ao Não-eu, à coisa, por meio da tortura.

Em FC a tortura foi seguida de assassinato. Mesmo que esse tipo de ação não fosse necessariamente previsível, ela podia acontecer, por isso era chamada de acidente, como se deu com o trabalhador. Os agentes já sabiam como proceder caso acidentes como esse acontecessem, o que caracteriza a possibilidade de o assassinato acontecer seguido de procedimentos rotineiros, para que não fosse considerado um crime, ou uma ação ilegal. Logo, o assassinato aconteceu e ele era uma possibilidade.

De acordo com Ricardo Timm de Souza (2004, p. 273), em *O corpo assassinado: fim e início da filosofia*, “o assassinato, como ato extremo concreto, baseia-se sobre fatos também concretos ao extremo”. Logo, para que um assassinato ocorra, é necessário que “uma série de dados ‘objetivos’ se deem”, e são sobre esses dados “que se constrói sua violência”. Em primeiro lugar, há o fato de a violência do assassinato só ocorrer na *pluralidade*, termo destacado por Souza (2004, p. 282) que, ao fazê-lo, apresenta a seguinte consideração que o explica: “ninguém mata ninguém se estiver solitário em uma ilha deserta”. Para que o assassinato se dê, é necessário que haja pelo menos dois seres: um agente e outro paciente. Em segundo lugar, esse ato se fundamenta no humano vivo, ou seja, o assassinável apresenta ao agente alguma

---

<sup>43</sup> A palavra “cadáver” procede do verbo “cadere”, “cair, cair no combate, morrer”, o que faz dela uma parente do substantivo “queda” e do adjetivo “cadente”, mais empregado ao lado do substantivo “estrela” para designar corpos celestes que, caindo, riscam a noite. Já no grego *ptoma*, “cadáver”, encontrava-se a mesma associação entre a morte e a queda. Cf. GANDIER; Angela Maranhão. **Memória e história, fotografia e cinema nas narrativas transemióticas de Valêncio Xavier.**

“resistência real ontológica”, nas palavras de Souza (2004). O assassino, nesse sentido, pretende, de acordo com Souza (2004, p. 284) “anular a Alteridade do Outro”. Anular “o que prova que o Outro, combalido em toda a sua dignidade de ser, mantém intocada a sua condição de ser Outro com relação a quem observa ou que tem sobre ele o poder de vida e morte”. Nesse sentido, assassinar alguém “não significa tirar a vida de um corpo – significa antes tentar tirar de um corpo *seu sentido de realidade*”<sup>44</sup>. E o absurdo do assassinato está justamente no fato de que “o assassino quer de sua vítima a única coisa que dela não pode conquistar: sua condição de Alteridade viva” (SOUZA, 2004, P.284). Ao fim do ato, o que sobra é um corpo sem vida. O que, contraditoriamente, não interessa mais a quem o violentou.

Já no caso da tortura, o objetivo é essa redução com o propósito de “provocar a explosão das estruturas arcaicas constitutivas do sujeito, isto é, destruir a articulação primária entre o corpo e a linguagem”, de acordo com Maren e Marcelo Viñar, aos quais se refere Jaime Ginsburg (2014) para demonstrar os processos por que um corpo passa ao ser submetido ao outro em uma ação violenta. Trata-se de um corpo, como quer Maria Rita Kehl, (2004, P. 09) em *Três perguntas sobre um corpo torturado*<sup>45</sup>, “roubado a seu próprio controle – corpo que não pertence mais a si mesmo e transformou-se em objeto nas mãos poderosas de um outro, seja o Estado ou o crime; um corpo objeto maligno de outro corpo”. Assim, mesmo querendo fugir da dicotomia ocidental que separa corpo da alma, o corpo submetido ao outro é cindido na sua condição de sujeito, já que se rompe, esfacela-se, impedido de expressão, silenciado à força:

É que a tortura refaz o dualismo corpo/mente, ou corpo/espírito, porque a condição de corpo entregue ao arbítrio e à crueldade do outro *separa o corpo e o sujeito* – no sentido do sujeito da ação, da vontade, da determinação. Sob tortura, o corpo fica tão assujeitado que é como se a “alma” – isso que no corpo pensa, simboliza, ultrapassa os limites da carne pela via das representações – ficasse separada dele. A fala que representa o sujeito deixa de lhe pertencer, uma vez que o

<sup>44</sup> Cf. SOUZA, Ricardo Timm. O corpo assassinado: fim e início da filosofia. In: KEIL, Ivete e TIBURI, Márcia (Orgs.). **O corpo torturado**. Porto Alegre: Escritos, 2004.

<sup>45</sup> Cf. KEHL, Maria Rita. Três perguntas sobre um corpo torturado. In: KEIL, Ivete; TIBURI, Márcia (Orgs.). **O corpo torturado**. Porto Alegre: Escritos, 2004.

torturador pretende arrancar de sua vítima a palavra que ele quer ouvir, e não a que o outro teria a dizer. (KEHL, 2004, p. 11).

Em FC, temos um corpo que fora silenciado pela tortura, mas que atingiu um limite intolerável: a redução do torturado a corpo assassinado, a cadáver, objeto indefeso de alguém que pretendeu anular a alteridade do outro absolutamente. Esse intento de se anular a vontade do outro, reduzindo-a à vontade do torturador, revela um ser humano que avilta outro ser humano no ponto limite a que pode chegar quem age: provocar a morte. Nesse momento, nada mais pode ser dito por quem fora silenciado, porque o poder que incidia sobre o corpo fez dele cinzas: cinza-coisa e cinza-cor, como quer Marcia Tiburi, em *O corpo torturado*, no artigo *Cinzas* (2004, p. 166) : “~~a~~ cinza é a fumaça das coisas mortas pelo fogo”. Entretanto, se enquanto cor a cinza pode se tornar instrumento do registro, na condição de coisa ~~na~~ não permite que se escreva com ela”, já que

pertence ao simbolismo do corpo morto, está associada à fumaça, lembra e recria a atmosfera da morte. Zona crepuscular, intervalar, dorida, o cinza, uma cor sem cor, parece ter perdido a dignidade da cor e alcançado o intervalo imenso do vazio intenso. Para falar do corpo é preciso ficar no cinza (TIBURI, 2004, p. 162).

Assim, pela cor cinza pode-se observar não só a presença de um ~~intervalo~~ entre o branco e o preto, mas o resto do vermelho profundo extinto em grafite negro com o qual ainda podemos escrever nos muros, nos papéis, nas paredes” (TIBURI, 2004, p. 162).

É por isso (por poder ser utilizada como possibilidade de escrita) que esse ato de violência que pretende esvaziar o outro de sua subjetividade e que estaria fadado à condição de fracasso – como afirma Ricardo Timm de Souza em *O corpo assassinado: fim e início da filosofia* para quem o assassino não alcança o que deseja, ou seja, quer a vida do outro ~~na~~ condição de alteridade viva”, mas só conquista a sua morte – obtém êxito à medida que ao esvaziar o outro no assassinato ainda os personagens torturadores de FC conseguem dar-lhe outros sentidos. Esse esvaziamento permite transformar



assassinato em suicídio ou em qualquer outra interpretação que quisesse oferecer aquele que está no comando, por vontade própria, com certeza, mas a serviço de uma estrutura maior pela qual é tomado.

Esse último sentido é a concretização da vontade do torturador que não vai assumir qualquer culpa pelo ato que cometeu, pelo contrário, vai usar todos os aparatos institucionais, já que está vinculado ao poder na acepção de Foucault (2009) e, assim, inscrever historicamente esse ato como responsabilidade do próprio assassinado. Logo, o corpo do trabalhador Antonio Pereira da Silva, que preenche toda a cena, do início ao final, como cinza de uma ação por parte dos torturadores, além de ser assassinado, torna-se culpado do que lhe foi violentamente cometido.

Os torturadores, por mais que espanquem, que assassinem, não agem como responsáveis da própria ação. Jeanne-Marie Gagnebin (2004), em “Escrituras do corpo”<sup>46</sup>, analisa, *Na colônia penal*, de Kafka, o papel que uma máquina de tortura tem ao assassinar o corpo inscrevendo-lhe a própria sentença na pele. Nesse caso, a ação de tirar a vida não é imputada a uma pessoa. Da mesma maneira, George Vigarello (2004), em “Dos suplicios”<sup>47</sup>, descreve formas antigas de torturas que buscavam as evidências da culpa no próprio corpo do torturado. Em FC, os torturadores são os personagens em ação. Como a cena inicia-se com a constatação da morte do operário, ficamos sabendo da tortura pela própria voz de quem torturou. Entretanto, apesar de tê-lo feito e admitido entre os seus, no espaço público o que aparecerá é o resultado do sentido construído pelo grupo em conchavo, que age utilizando as instituições com assinatura de um legista em declaração dada pelo próprio Exército Brasileiro. Há um aparato protetor dos assassinos nas próprias instituições que por suposto poderiam contribuir para impedir tal atrocidade. Essas mesmas instituições são as que darão garantias de legitimidade aos documentos emitidos pela delegacia comprovando que houve naquele espaço um suicídio. A morte de um dos policiais, Rosemary, assassinado por Dodói a mando de Piedade, ajuda a conferir legitimidade ao que fora produzido naquele espaço.

---

<sup>46</sup> Cf. KEIL, Ivete; TIBURI, Márcia (Orgs). O corpo torturado. **Escritos**, Porto Alegre, 2004.

<sup>47</sup> Cf. KEIL, Ivete; TIBURI, Márcia (Orgs). O corpo torturado. **Escritos**, Porto Alegre, 2004.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O espaço público é o espaço da opinião. A opinião, contudo, é formada com base nos fatos aos quais se tem acesso. Quando não a interpretação dos fatos, mas os próprios fatos são produzidos, tem-se o que Hannah Arendt (1967) chama de corrupção da “matéria factual”, e isso significa uma corrupção do espaço público, uma vez que a opinião depende do fato para se construir.

O texto teatral FC é uma ficcionalização de um momento em que os fatos estão sendo fabricados: um operário é assassinado após tortura, mas a causa da morte é dada, pelos órgãos responsáveis por legitimar os fatos, como o Instituto Médico Legal (IML), o Exército Brasileiro e a imprensa, como suicídio. A fabricação do suicídio é o produto de FC.

Como os órgãos que assinaram a causa da morte como suicídio são órgãos que dão legitimidade aos fatos, ao estetizar esse tipo de ação, FC coloca em discussão a própria credibilidade dessas instituições. Se uma instituição como o IML é capaz de fabricar fatos, então não há qualquer segurança em relação ao seu papel na sociedade. Essa insegurança é um subproduto da matéria factual alterada por essas instituições. A mentira assim, que entra no espaço público como uma verdade, quando identificada como deslavada mentira, além de colocar em xeque o papel das instituições que a produziram, tem o efeito de corroer por dentro o espaço público.

O que pensa o cidadão quando a matéria que dá suporte à sua opinião está alterada? Ora, nessas condições, mesmo a verdade quando aparece no espaço público é vista como mentira. Esse é o questionamento que Hannah Arendt (1967) coloca em *Verdade e política*, e que dá suporte à compreensão aqui trabalhada como chave de leitura de FC. Ao construir um flagrante desse momento em FC, Prata coloca em questão a autenticidade das instituições envolvidas na legitimação da causa da morte. E estende a possibilidade do debate sobre o fato alterado e sobre como esse fato pode “contribuir” para a fragilização do espaço público.

Mas há outra questão importante: o grande estrago que esse tipo de alteração da matéria factual pode causar à memória dos grupos envolvidos. Se, por um lado, quem produz a mentira é um agente, por outro, quem fala a verdade nem sempre age, de

acordo com Arendt (2014). Assim, a prática da tortura e do assassinato de presos políticos se afigura no espaço público em semelhança da posição daqueles que negam a profundidade desses fatos. FC, assim como outras obras de resistência, procura colocar a narrativa do grupo criminalizado em evidência: a morte de Herzog é tomada como referência por vários textos teatrais (e por outras obras de arte) como emblema da morte de muitos presos políticos (mas não só) que tiveram as suas vidas posicionadas em condição de coisa a serviço de uma forma de repressão muito bem pensada, produzida e efetivada como política de estado.

A memória de uma nação, não somente como lembrança, mas como a composição das narrativas que fundam o real cotidianamente, é construída em batalha. Os grupos sociais digladiam no espaço da produção e digladiam também da mesma forma pela ocupação do espaço público. Quando a memória dos oprimidos é silenciada em favor de um projeto nacional hegemônico (e homogêneo), como se não houvesse os conflitos que há, é preciso enxergar nessa produção um momento dessa batalha. Assim, FC e outros textos teatrais, como *Torquemada*, *Ponto de partida*, *Milagre na cela* e *Patética*, são parte de um arsenal a favorecer a luta pela participação daqueles que não esquecem o que significa ter a vida à disposição de um Estado que lhes nega a dignidade humana.

Mas FC amplia, pelo uso da alegoria, espaço para um questionamento outro: a própria condição do trabalhador. O nome do texto remete ao ambiente da produção e toda a narrativa transcorre em similaridade ao processo produtivo: a disposição hierárquica dos funcionários (agentes policiais, Doutor, Piedade), o uso de uma matéria-prima (o corpo assassinado) e o produto resultado desse processo, a mentira. O corpo assassinado é de um operário da fábrica de chocolates Bem-me-Quer que lutava em greve por melhores condições de trabalho até que, delatado pelo patrão, é levado à delegacia para depor e de lá sai como se houvesse cometido suicídio.

Pela alegoria somos capazes de perceber o texto teatral operando como ruína do histórico que dá tratamento tanto à condição dos presos políticos quanto à dos operários. E essa última questão não se encerra com o fim da ditadura civil-militar, pelo contrário, está presente em nossos dias atuais. Assim, a obra FC posiciona-se como emblema da questão do trabalho. Um trabalhador, para produzir um bem como o chocolate (tão apreciado pelo consumidor que sequer se lembra do processo produtivo), despende a

sua energia vital (precioso bem) em troca de condições nem sempre salutaras, horas exaustivas, baixos salários, riscos de perder a vida. O esmagamento da manteiga de cacau dá para a sociedade o produto desejado, mas há um esmagamento humano que o antecede no processo da produção. E, para assegurar que esse processo ocorra sem interrupções, a força repressiva do Estado é utilizada em benefício maior para o produtor, em FC, Doutor.

O trabalhador nem sempre consegue negociar melhores condições. Em greve (forma de pressão), pode ser barbaramente torturado, não pelo trabalho exaustivo que “dobra” o ser humano com auxílio de outros homens (também “dobrados”), ou de máquinas que aceleram o ritmo “quando é preciso ganhar a vida” (WEIL, 1934, p. 91), como acentua Simone Weil, em *A condição operária*, mas pela força dos agentes policiais.

O trabalhador nessas condições, percebido como coisa, não se dá conta de que seu corpo não é apenas um elemento contabilizado como custo pelo processo produtivo, mas o espaço de construção da subjetividade inserido no tempo, senhor das nossas vidas, como afirma Maria Rita Kehl, (2004) e cuja preciosidade de funcionamento é percebida por Maurice Merleau-Ponty (1999), em *Fenomenologia da percepção*. O ser humano, trabalhador assalariado, pode ser visto como coisa, mas não é. Em FC, percebemos Antonio Pereira da Silva sendo tratado por agentes policiais como um objeto (abjeto) pronto a significar o que quer que os policiais envolvidos quisessem, como uma *mera vida* à disposição de quem o quisesse matar sem ônus ao matador. Mas Antonio Pereira da Silva é gente: é ser que entre seres se encontra. Quando o percebemos na condição de coisa, não tendo cometido qualquer crime, damos-nos conta de que poderia ser qualquer um de nós. Essa posição desconfortável foi a via por que optou Prata: não explicitando a tortura, mas escolhendo demonstrar outro ser humano posicionado como coisa nas mãos de seus torturadores e assassinos. A preciosidade de percepção que pode um corpo desaparece na transformação dele em abjeto. O impacto do texto teatral se dá nessa dimensão, já que somos, ao mesmo tempo, na condição de humanos, os seres que aviltam e que são aviltados. Por isso, é bom lembrarmos o prefácio de FC feito por Ruy Guerra: “quando um homem se avilta, aviltando um outro homem, todos nós somos esses dois homens” (GUERRA, 1979, p.IX).

Ao escolher ficcionalizar essa perspectiva, Prata opta por uma via delicada de posicionamento do operário Antonio Pereira da Silva: um homem se torna coisa, mas aqueles que operam sua transformação já não são menos coisa, são, pelo contrário, tão abjetos quanto o cadáver, mesmo que não se deem conta disso.

## REFERÊNCIAS

ABUJAMRA, Antônio. Abujamra provoca José Angelo Gaiarca, Darcy Figueiredo e Mario Prata. **TV Cultura**, set. 2010.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**: o poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

\_\_\_\_\_. **Estado de exceção**. Tradução de Iraci Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALMEIDA FILHO, H. **A sangue quente**: a morte do jornalista Vladimir Herzog. São Paulo: Alfa-Ômega, 1978.

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado**. Tradução de Joaquim José de Moura Ramos. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

\_\_\_\_\_. **Aparelhos ideológicos de Estado**. Lisboa: Editorial Presença/Martins Fontes, 1980.

ALVES, Márcio Moreira. **Torturas e torturados**. Rio de Janeiro: Empresa Jornalística PN, 1996.

ANDRADE, Jorge de. **Milagre na cela**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

ARAÚJO, Maria Paula; SILVA, Izabel Pimentel da; SANTOS, Desirree dos Reis (orgs.) **Ditadura militar e democracia no Brasil**: história, imagem e testemunho. Rio de Janeiro : Ponteio, 2013.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

\_\_\_\_\_. **Da violência**. Tradução de Maria Claudia Drummond. 1969/1970. Disponível em: <<http://delubio.com.br/biblioteca/wp-content/uploads/2014/02/harendtdv.pdf>>. Acesso em: 22 jan. 2017.

\_\_\_\_\_. **Eichmann em Jerusalém**: um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. **Verdade e política**. 2014. Tradução de Manuel Alberto. Disponível em: <<http://abdet.com.br/site/wp-content/uploads/2014/11/Verdade-e-pol%C3%ADtica.pdf>>. Acesso em: 1 out. 2016.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

- ARNS, Dom Paulo Evaristo (Org.). **Brasil: nunca mais**. Petrópolis: Vozes, 1986.
- AZEVEDO, Beatriz de Medeiros; VIEIRA, Michele Cruz. A Propaganda Nazista: Como fazer uma fábula se tornar verdadeira. **Eclética**, São Paulo, v. IV, n. 8, jan./jun., 1999.
- BALBI, Marília. Texto de apresentação. In: PEIXOTO, Fernando. **Fernando Peixoto: em cena aberta**. Marília Balbi (Org.). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BARBOSA, Jonnefer F. A crítica da violência de Walter Benjamin: implicações histórico-temporais do conceito de reine Gewalt. **Revista de Filosofia Aurora**, Curitiba, v. 35, n. 37, p. 151-169, jul./dez. 2013.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BAVA, Silvio Caccia. Violência e controle social. **Le Monde Diplomatique Brasil**. Disponível em: <<http://diplomatique.org.br/violencia-e-controle-social>>. Acesso em: dez. 2016.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução de Joao Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- BOAL, Augusto. Torquemada. In: **Teatro de Augusto Boal 2**. São Paulo: Hucitec, 1990.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BURKE, Peter. **Variedades de história cultural**. São Paulo/Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- BÜRGUER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Lisboa: Vega, 1993.
- CARVALHO, Elizabeth. A vez da repressão. **Veja**, 12 de dezembro de 1979. Edição 588. Disponível em: <<https://marioprata.net/teatro/fabrica-de-chocolate/a-vez-da-repressao/>>. Acesso em: 19 set. 2016.
- CASALDÁLIGA, Pedro. Prefácio. In: TIERRA, Pedro. **Poemas do povo da noite**. São Paulo: Livramento, 1979.
- CEIA, CEIA, C., s.v. "Alegoria", E-Dicionário de Termos Literários, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>> (Acesso em 02/01/2017).
- CHAVES NETO, João Ribeiro. **Patética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- COMPARATO, Fábio Konder. Ética política e honra militar. In: JANAÍNA, Teles (org.). **Mortos e desaparecidos políticos: reparação ou impunidade?** São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2001. Disponível em:

<<https://www.marxists.org/portugues/tematica/livros/diversos/impunidade.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

D'ALESSANDRO, Eliana Angélica Péres. **Visualidade e história em *Guernica***. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

DAHL, Roald. *A Fantástica Fábrica de Chocolate*. São Paulo: Editora Martins, 2000.

DERRIDA, Jacques. História da mentira: prolegômenos, **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 10, n. 27, 1996. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8934/10486>>. Acesso em: 13 nov. 2016.

FERREIRA, Anderson. A constituição da cenografia na literatura de testemunho: o sonho dos prisioneiros, de Primo Levi (Puc-sp). **Interletras**, Dourados, v. 3, n. 19, abr./set. 2014. Disponível em: <[http://www.unigran.br/interletras/ed\\_anteriores/n19/conteudo/artigos/1.pdf](http://www.unigran.br/interletras/ed_anteriores/n19/conteudo/artigos/1.pdf)>. Acesso em: 15 dez. 2016.

FIGUEIREDO, Lucas. **Ministério do Silêncio**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FIGUEIREDO, Tiago da Câmara. **A mimesis através dos espelhos de Machado de Assis e de Guimarães Rosa**. 2012. 97f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012. Disponível em: <[http://repositorio.ufpe.br/bitstream/handle/123456789/8000/arquivo9431\\_1.pdf?sequence=1](http://repositorio.ufpe.br/bitstream/handle/123456789/8000/arquivo9431_1.pdf?sequence=1)>. Acesso em 22 nov. 2016.

FOUCAULT, Michel. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

\_\_\_\_\_. **Ditos e escritos: outros lugares**. 1984. Disponível em: <<http://www.uesb.br/eventos/pensarcomfoucault/leituras/outros-espacos.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2016

FRANÇA, Andreia da Conceição Pires. **Doutrina e legislação: os bastidores da política dos militares no Brasil de 1964 a 1985**. 2009. 204f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Departamento de História da Faculdade de Letras, Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GARCIA, Miliandre. *Patética: o prêmio e as censuras (Anos 1970)*. **Baleia na rede**, Marília, n. 9, v. 1, 2012. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/133938233/Garcia-Patetica-Art>>. Acesso em: 17 nov. 2017.



GONÇALVES, Luís Filipe Salvado Lima. **O Lugar das eleições na transição para a democracia no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Política Comparada) – Universidade de Lisboa, 2011.

GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

GUARNIERI, Gianfrancesco. Homenagem a Vladimir Herzog: Vlado, o ponto de partida. **Fundação Perseu Abramo**. Disponível em: <[www.fpabramo.org.br/especiais/vlado/apresentacao.htm](http://www.fpabramo.org.br/especiais/vlado/apresentacao.htm)>. Acesso em: 20 dez. 2016.

\_\_\_\_\_. **Ponto de partida**. São Paulo: Brasiliense, 1976.

GUERRA, Ruy. In: PRATA, Mario. **Fábrica de Chocolate**. São Paulo: HUCITEC, 1979.

HALBWACHS; Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vértice, 1968.

HAMBURGER, Esther. Teleficção nos anos 70: interpretação da nação. In: RISÉRIO, Antônio *et al.* **Anos 70: Trajetórias**. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005.

HANSEN, J. A. **Alegoria, construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

HOBBS, Eric. **Era dos Extremos**. São Paulo, Companhia das Letras, 1995

HOMEM, Wagner. **Histórias de canções: Chico Buarque**. São Paulo: Leya, 2009.

INÁCIO; Evaldo Selau. **Por que João Goulart não reagiu? O dilema final do governo deposto em 1964**. 2010. 96f. Monografia (Especialização em Política e Representação Parlamentar) – Câmara dos Deputados, Brasília, 2010. Disponível em: <[http://bd.camara.gov.br/bd/bitstream/handle/bdcamara/3944/reforma\\_politica\\_lima.pdf?sequence=1](http://bd.camara.gov.br/bd/bitstream/handle/bdcamara/3944/reforma_politica_lima.pdf?sequence=1)>. Acesso em: 20 mar. 2016.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

GINZBURG, Jaime. Imagens da tortura: ficção e autoritarismo em Renato Tapajós. In: KEIL, Ivete; TIBURI, Marcia. **O corpo torturado**. Porto Alegre: Escritos, 2014.

JOFFILY, Mariana Rangel. Oban e DOI-CODI, elementos para um estudo. In: ANPUH – XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2005, Londrina. **Anais ANPUH**, Londrina, 2005. Disponível em: <<http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S23.0728.pdf>>. Acesso em: 25 mar. 2016.

JUNKES, Lauro. O processo de alegorização em Walter Benjamin. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, n. 2, 1994. Disponível em:

<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/5361/4758>>. Acesso em: 18 jan. 2017.

KEHL, Maria Rita. Três perguntas sobre um corpo torturado. In: KEIL, Ivete; TIBURI, Márcia (Orgs.). **O corpo torturado**. Porto Alegre: Escritos, 2004.

KINZO, Maria D'Alva G. Partidos, eleições e democracia no Brasil pós-1985. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 19, n. 54, 2004. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69092004000100002](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092004000100002)>. Acesso em: 1 nov. 2016.

KOTHE, Flávio. **A alegoria**. Ática: São Paulo, 1986.

\_\_\_\_\_. **Para ler Benjamin**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

KOYRÉ, Alexandre. A função política da mentira moderna. Tradução de Andrea Bieri. **Anamorfose**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, 2015. Disponível em: <<http://www.anamorfose.ridem.net/index.php/anamorfose/article/view/36>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

LAFARGUE, Paul. **O direito à preguiça**. Disponível em: <<https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2012/06/o-direito-c3a0-preguic3a7a-paul-lafargue.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2016.

LAFER, Celso. **A reconstrução dos direitos humanos: um diálogo com o pensamento de Hannah Arendt**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LEFEBVRE, Henri. **Espaço e política**. Tradução de Margarida Maria de Andrade e de Sérgio Martins. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global Editora, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MAQUIAVEL, N. **O príncipe**. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/principe.pdf>>. Acesso em: 14 nov. 2016.

MARX, Karl. **O capital**. São Paulo: Abril, 1985.

MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado**. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

NASCIMENTO, Juliano Carrupt. **Em câmara lenta: poética da Guerrilha. Terra Roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários**, Rio de Janeiro, v. 21, set. 2011. Disponível em: <[http://www.uel.br/pos/letras/terraroja/g\\_pdf/vol21/TRvol21d.pdf](http://www.uel.br/pos/letras/terraroja/g_pdf/vol21/TRvol21d.pdf)>. Acesso em 20 nov. 2016.

NEVES, João das. **Análise do texto teatral**. Rio de Janeiro: Editora Europa, 1997.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História. São Paulo: PUC-SP. 1993

OCHABA, Sabine. **1945: Pétain é condenado à morte. DW Made for Minds**. Disponível em: <<http://www.dw.com/pt-br/1945-p%C3%A9tain-%C3%A9-condenado-%C3%A0-morte/a-896001>>. Acesso em: 25 nov. 2016.

O RETRATO de um momento difícil da história recente. **O Estado de São Paulo**, 6 de dezembro de 1979. Disponível em: <<https://marioprata.net/teatro/fabrica-de-chocolate/o-retrato-de-um-momento-dificil-da-historia-recente/>>. Acesso em: 19 set. 2016.

ORWELL, George. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PEIXOTO, Fernando. **Fernando Peixoto**: em cena aberta. Marília Balbi (Org.). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

\_\_\_\_\_. Como transmitir sinais de dentro das chamas. **Latin American Theatre Review**, v. 7, n. 1, 1973. Disponível em: <<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/173/148>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

PLATÃO. **Hípias Menor ou do falso**. Tradução de José Colen. Gaudium Sciendi, n. 4, Universidade do Minho, jul. 2013. Disponível em: <[http://www2.ucp.pt/resources/Documentos/SCUCP/GaudiumSciendi/Revista%20Gaudium%20Sciendi\\_N4/12.%20Colen%20Tradu%C3%A7%C3%A3o%20do%20texto%20Hípias%20Menor.rtf.pdf](http://www2.ucp.pt/resources/Documentos/SCUCP/GaudiumSciendi/Revista%20Gaudium%20Sciendi_N4/12.%20Colen%20Tradu%C3%A7%C3%A3o%20do%20texto%20Hípias%20Menor.rtf.pdf)>. Acesso em: 20 out. 2016.

POLLACK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. Tradução de Dora Rocha Flaksman. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15. Disponível em: <[http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria\\_esquecimento\\_silencio.pdf](http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf)>. Acesso em: 10 out. 2016.

PRATA, Mário. **Fábrica de Chocolate**. São Paulo: Hucitec, 1979.

REZENDE, Maria José. **A ditadura militar no Brasil**: repressão e pretensão de legitimidade. Londrina: Eduel, 2013. Disponível em: <[http://www.historia.seed.pr.gov.br/arquivos/File/sugestao\\_leitura/ditadura.pdf](http://www.historia.seed.pr.gov.br/arquivos/File/sugestao_leitura/ditadura.pdf)>. Acesso em: mai. 2016.

RIBEIRO, Stênio. Filho de Jango diz que Brasil ainda precisa refletir sobre reformas de base. **Agência Brasil**, abr. 2014. Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2014-04/filho-de-jango-diz-que-brasil-ainda-precisa-refletir-sobre-reformas-de-base>>. Acesso em: nov. 2016.

RIDENTE, Marcelo. Prefácio. In: JANAÍNA, Teles (org.). **Mortos e desaparecidos políticos: reparação ou impunidade?** São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2001.

Disponível em:

<<https://www.marxists.org/portugues/tematica/livros/diversos/impunidade.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

RIOS, Jefferson Del. Fábrica de Chocolate: nasce com a história. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 1979.

SAFATLE, Vladimir (Org.). **O que resta da Ditadura Militar?** São Paulo: Boitempo, 2010.

SARAMAGO, Ligia. Sobre a arte e o espaço, de Martin Heidegger. **Revista Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 5, jul. 2008. Disponível em:

<<http://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/717/673>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

SIKORSKI, Fernando de Oliveira. Os atos institucionais como instrumentos de Recrudescimento da ditadura militar brasileira entre 1964 e 1968. 2010. 59f. Monografia (Graduação em História) – Departamento de História, Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, 2010.

SILVA NETO, P. J. *et al.*, **Sistema de produção de cacau para a Amazônia brasileira**. Belém: CEPLAC, 1999.

SILVA, Ademir Batista da. **Nos bastidores da ditadura: a construção estética do medo na peça teatral fábrica de chocolate**, de Mário Prata. 2014. 76f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-graduação em Estudo Literários, Universidade do Estado do Mato Grosso, Tangará da Serra, 2014.

SILVA, Ademir Batista da; SILVA, Agnaldo Rodrigues da. A alegoria do chocolate esmagado na peça teatral Fábrica de Chocolate, de Mário Prata. **Revista de Estudos Acadêmicos de Letras**, UNEMAT, v. 8, n.1, jul. 2015 disponível em:

<<http://periodicos.unemat.br/index.php/reacl/article/view/612>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

SÓFOCLES. Antígona. In: **A trilogia tebana**. Tradução de Mário Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

SOUKI, Zahira. Alegoria, a linguagem do silêncio, **Mediação**, Belo Horizonte, n. 5, nov. 2006.

SOUZA, Adriana Vieira de. **Muito além do que se vê: a alegoria, em ensaio sobre a cegueira**, de José Saramago. 2011. 117f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, 2011. Disponível em: <[http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese\\_5012\\_.pdf](http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_5012_.pdf)>. Acesso em: 15 dez. 2016.

TEODORO, Jorge Benedito de Freitas. **As imagens da modernidade no projeto das passagens de Walter Benjamin**. 2014. 114f. Dissertação (Mestrado em Estética e Filosofia da Arte) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2014. Disponível em: <[http://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/3902/6/DISSERTA%C3%87%C3%83O\\_ImagensModernidadeProjeto.pdf](http://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/3902/6/DISSERTA%C3%87%C3%83O_ImagensModernidadeProjeto.pdf)>. Acesso em: 13 dez. 2016.

TIBURI, Márcia; KEHL, Maria Rita. Palestra com Márcia Tiburi e Maria Rita Kehl. **Ciclo Banalidade do mal na atualidade**, 2015. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=9CeUTID\\_Jv8](https://www.youtube.com/watch?v=9CeUTID_Jv8)>. Acesso em: 3 nov. 2016.

TIERRA, Pedro. **Poemas do povo da noite**. São Paulo: Perseu Abramo/Publisher Brasil, 2009.

TRASPADINI, Roberta. **As lutas sociais da América latina nas encruzilhadas do neoliberalismo**. *Le Monde Diplomatique Brasil*, 12 de mar. 2017. Disponível em: <<http://diplomatique.org.br/as-lutas-sociais-da-america-latina-nas-encruzilhadas-do-neoliberalismo/>>. Acesso em: 02 abr. 2017.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: Difel, 1983.

VILLA, Marco Antônio. Golpe à brasileira. **Estadão**, 14 mar. 2014. Disponível em: <<http://opinioao.estadao.com.br/noticias/geral,golpe-a-brasileira-imp-,1131917>>. Acesso em: 16 jan. 2016.

WEIL, Simone. **A condição operária e outros estudos sobre a opressão**. In: BOSI, Ecléa (Org.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

ZIZEK, Slavoj. **Primeiro como tragédia, depois como farsa**. Tradução de Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2011.

## Filmes e documentários

ARAGUAYA: a conspiração do silêncio. Direção: Ronaldo Duque. 2004. (105min), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SKagL2WmH-0>>. Acesso em: 15 set. 2016.

CIDADÃO Boilesen. Direção: Chaim Litewski. 2009. (92min), son., color.

CAMPONESES do Araguaia: A Guerrilha vista por dentro. Direção: André Fernandes. 2010. (73 min), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UhpO4I2O0zs&t=667s>>. Acesso em: 19 nov. 2016.

PRA frente, Brasil. Direção: Roberto Farias. 1982., (105 min), son., color. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=rzj1\\_bD3BDI&t=4652s](https://www.youtube.com/watch?v=rzj1_bD3BDI&t=4652s)>. Acesso em: 22 dez. 2016.

ZUZU Angel Direção: Sérgio Rezende. 2006. (103min), son., color.

## **Outros sítios**

Anistia Internacional. Disponível em: <[https://anistia.org.br/wp-content/uploads/2015/07/Voce-matou-meu-filho\\_Anistia-Internacional-2015.pdf](https://anistia.org.br/wp-content/uploads/2015/07/Voce-matou-meu-filho_Anistia-Internacional-2015.pdf)>. Acesso em: 13 mai. 2016.

CPDOC/FGV – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/Golpe1964>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/radio-nacional/dados-artisticos>>. Acesso em: 1 dez. 2016.

Empresa Brasil de Comunicação – Agência Brasil: Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2014-03/regime-criou-democracia-em-que-regras-mudavam-para-oposicao-nao-vencer>>. Acesso em: 1 nov. 2016.

Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo613/teatro-de-resistencia>>. Acesso em: 31 dez. 2016.

Funart: Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/teatro/fabrica-de-chocolate-no-teatro-glauce-rocha/>>. Acesso em: 9 mai. 2016.

Instituto CPFL CULTURA. Disponível em: <<http://www.institutocpfl.org.br/cultura/2009/10/21/integra-tanatopolitica-regulamentos-ocultos-da-morte-dos-outros-marcia-tiburi/>>. Acesso em: 27 mar. 2017

Memórias da Ditadura. Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/igreja/>>. Acesso em: dez. 2016.

Relatório da Comissão Nacional da Verdade. Disponível em: <[http://www.cnv.gov.br/images/pdf/relatorio/volume\\_1\\_digital.pdf](http://www.cnv.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_1_digital.pdf)>. Acesso em: 15 nov. 2016.

Site oficial de Mario Prata. Disponível em: <<https://marioprata.net/teatro/fabrica-de-chocolate/ficha-tecnica/>>. Acesso em: 19 set. 2016.

Sítio do Instituto Vladimir Herzog. Disponível em: <<http://vladimirherzog.org/>>.  
Acesso em: 22/03/2016