

MEMÓRIAS CONTRA O MEDO: ARTICULAÇÕES ENTRE MEMÓRIA, HISTÓRIA E TEATRO EM TEMPOS DE EXÍLIO E REPRESSÃO

Cláudia de Godoy Braz¹

RESUMO: O presente artigo objetiva uma análise das relações entre história, memória, teatro e sociedade usando como instrumento duas obras do dramaturgo brasileiro Augusto Boal. *Murro em ponta de faca* (1978) foi escrita durante o período em que Boal ficou exilado em países da América Latina e da Europa decorrência da ditadura civil-militar no Brasil e revela os sofrimentos dos exilados pelos regimes autoritários da época. *Já Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas* (2000), outra obra comentada no artigo, reúne as memórias do artista acerca de sua infância, juventude e vida adulta. Entre as memórias de Boal enquanto indivíduo, vemos também as articulações históricas, políticas e sociais que marcaram as escolhas estéticas do dramaturgo. Pretende-se, portanto, estudar o teatro em conjunto com a memória (a partir dela ou por meio dela) como instrumento de reflexão e transformação social tal qual era o desejo de Boal.

PALAVRAS-CHAVE: Memória; Sociedade; Teatro; História; Augusto Boal.

ABSTRACT: The present paper aims at an analysis of the relations between history, memory, theater and society using as instrument two works of the Brazilian playwright Augusto Boal. *Murro em ponta de faca* (1978) was written during the period in which Boal was exiled in Latin American and European countries due to the civil-military dictatorship in Brazil and reveals the sufferings of the exiles by the authoritarian regimes of the time. *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas* (2000), another play mentioned in the paper, gathers the artist's memories about his childhood, youth and adult life. Between the memories of Boal as an subject, we also see the historical, political and social articulations that marked the aesthetic choices of the playwright. It is intended, therefore, to study theater together with memory (from it or through it) as an instrument of reflection and social transformation as was Boal's desire.

KEY WORDS: Memory; Society; Theater; History; Augusto Boal.

Introdução

Os estudos relacionados à memória podem ser considerados relativamente recentes no país. Em outras localidades, no entanto, as teorias acerca da arte da memória estão em desenvolvimento há milênios. Simônides de Ceos (556-468 a.C.), figura (mítica e histórica) originária da arte da memória, é apontado por muitos como pai da memória. Sua capacidade de memorização da disposição de cada um dos indivíduos do banquete de Scopas à mesa garantiu a identificação dos corpos de cada um deles após o desabamento que matou e desfigurou todos os convidados. Por meio dessa experiência, o poeta Simônides desenvolveu o que ele acreditava ser a base dos princípios ligados à arte da memória. Entre tais princípios, vale destacar a disposição ordenada. De acordo com Yates:

¹ Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá. E-mail para contato: claudiagodoybraz@hotmail.com. Link para acesso ao Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4311462D6>.

O estudioso da história da arte clássica da memória deve sempre lembrar que essa arte pertencia à retórica, como uma técnica que permitia ao orador aprimorar sua memória, o que o capacitava a tecer longos discursos de cor, com uma precisão impecável. E foi como parte da arte da retórica que a arte da memória viajou pela tradição europeia, sem ter sido jamais esquecida – pelo menos até tempos recentes –, e que os antigos, guias infalíveis de todas as atividades humanas, traçaram regras e preceitos para aprimorar a memória. (YATES, 1976, p.18)

Nesse sentido, é possível perceber que a tentativa de dominar ou ao menos treinar a própria memória estava, desde a antiguidade, ligada ao desejo do homem de se expressar de maneira atrativa e convincente em relação a quem o ouvia, o que acontece também por meio da literatura.

Em contrapartida à mnemotécnica sofista, os neoplatônicos do Renascimento acreditavam que uma memória deveria se estruturar em relação às realidades superiores. Vale destacar o Teatro da Memória de Giulio Camillo, no qual a memória artificial deveria ser construída por meio da verdade:

Ora, se os oradores da Antiguidade, em seu desejo de situar dia a dia as partes do discurso a ser pronunciado, as confiavam a lugares tão frágeis quanto a próprias coisas, é justo que nós, em nosso desejo de guardarmos para sempre a natureza eterna de todas as coisas que podem ser expressas pelo discurso [...] queiramos atribuir-lhes lugares eternos (ALMEIDA, 2005, p. 225).

Atualmente, a memória é objeto de estudo de distintas áreas do saber, tais como a psicologia, a psiquiatria, a biologia e a neurofisiologia entre outras. De acordo com Jacques Le Goff, em *História e Memória* (2013), podemos definir como memória a capacidade de preservar determinadas informações por meio de diferentes funções psíquicas que, em conjunto, nos ajudam a atualizar essas informações. É importante ressaltar, no entanto, que a memória não é necessariamente uma verdade, conforme veremos mais à frente no entrechoque de sua relação com a história. Segundo Bartlett: “assim é difícil que a lembrança possa ser exata, mesmo nos casos mais rudimentares de mera repetição de memória, tampouco é importante que assim deva ser” (BARTLETT, 1964, p. 213). Nesse sentido, não seria incorreto afirmar que a fantasia, por vezes, preenche as lacunas deixadas pelo tempo e passa a integrar aquilo que acreditamos ser a memória exata de um acontecimento real.

Por esse motivo, as relações que se estabelecem entre a memória e a história merecem atenção especial uma vez que a verdade da primeira não implica necessariamente na verdade da segunda – como um olhar ingênuo poderia supor. A memória não pode ser tomada como

um registro fiel dos acontecimentos e, por isso, fonte inquestionável (e acima de qualquer suspeita) do conhecimento histórico. Não pretendemos com essa afirmação deslegitimar o uso da memória na construção do saber histórico, ao contrário, é inegável a forte relação entre o que estudamos como memória e os registros históricos que podem surgir a partir delas. É o que acontece, por exemplo, com grande parte das guerras que hoje estudamos: muitos dos detalhes que viemos a conhecer foram trazidos à luz por meio de depoimentos dos sobreviventes daquele conflito em particular.

Não sejamos, no entanto, inocentes ao tomarmos a memória como reprodução precisa de imagens fixas, tal qual uma filmagem do ocorrido. A própria filmagem em si não é totalmente confiável uma vez que, ainda que se exclua a possibilidade de edição, devemos considerar que ela é sempre feita a partir de um ângulo específico, ou seja, não compreende todas as variáveis e diferentes perspectivas para um determinado evento.

Talvez por esse motivo a memória esteja sempre sob disputa. Seja a partir de um monumento erguido (ou derrubado) que representa a perspectiva de um determinado grupo em relação à memória, seja por meio de um ícone que funcione como anti-memória, são muitos os interesses por detrás da preservação da memória e também por detrás do silenciamento de determinadas memórias.

Por essa razão, a literatura é um importante mecanismo de divulgação das memórias e deve ser usada em seu sentido social para trazer à tona a memória dos amordaçados, dos silenciados e dos oprimidos. Sobre a importância do registro e da denúncia por meio da arte, vale mencionar a fala de um SS aos prisioneiros de Auschwitz, narrada por Simon Wiesenthal e publicada no livro *Os afogados e os sobreviventes* de P. Levi:

Seja qual for o fim desta guerra, a guerra contra vocês nós já ganhamos; ninguém restará para dar testemunho, mas, mesmo que alguém escape, o mundo não lhe dará crédito [...]. Ainda que fiquem algumas provas e sobreviva alguém, as pessoas dirão que os fatos narrados são tão monstruosos que não merecem confiança: dirão que são exageros e propaganda aliada e acreditarão em nós que negaremos tudo, e não em vocês. Nós é que ditaremos a história dos Lager [campos de concentração]. (LEVI, 1990, p.9)

A memória é, portanto, uma forma de resistência, e tendo a arte como veículo de divulgação é potencializada em sua função social e transformadora. Partindo deste argumento, o principal objetivo do presente artigo é analisar as relações estabelecidas entre memória, história e teatro – sobretudo no que diz respeito à produção de Augusto Boal – no que compreende principalmente os anos da ditadura civil-militar brasileira. Dentro do recorte em

questão, utilizaremos como instrumento de análise duas obras de Augusto Boal, a saber: *Murro em ponta de faca* (1978), escrita durante o exílio de Boal e *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas* (2000), livro de caráter autobiográfico do autor.

“Até não poder resistir”: o teatro de resistência no Brasil

Para que possamos estabelecer parâmetros seguros à análise das relações entre a história, a memória e o teatro como instrumento modificador da sociedade, é preciso retomar aspectos atinentes à história do teatro e sua função social.

Desde o teatro jesuíta realizado por José de Anchieta nos primórdios do Brasil colônia, o teatro vem sendo desenvolvido no Brasil a partir da função pragmática ou utilitária da arte. Se, por vezes, o caráter doutrinador e moralista é explícito e facilmente identificável como no teatro catequético do jesuíta, em outros momentos a arte parece neutra sob o pretexto do entretenimento apartidário e tem seu viés ideológico devidamente camuflado. Sendo assim, não seria exagero afirmar que toda forma de arte – e de teatro – posiciona-se em relação à sociedade na qual está inserida.

Em 1939, Mário de Andrade revelou, em entrevista a Carlos Castello Branco, partilhar de pensamento semelhante no que diz respeito à função social do fazer artístico:

[Mário] A principal desculpa já é muito conhecida: é a famosa história da “arte social”. Certos artistas brasileiros descobriram de repente em sua ignorância que a arte deve ter uma função social. Ora, a arte sempre teve função social. Nasceu como coisa social e sempre viveu como coisa social que é. Mas, escudados nessa descoberta de que arte é coisa social, muitos dos nossos artistas têm feito da arte um exclusivo instrumento de combate. Ainda estou de acordo com eles. A arte pode ser evidentemente um instrumento de combate e aí estão admiráveis instrumentos de luta como o “Inferno” de Dante, o “D. Quixote” de Cervantes, o “Guerra e Paz” de Tolstoi, e tantos mais. Porém, o que ninguém pode negar é que todos estes combatentes foram admiráveis artistas e que é justamente pela beleza de exposição formal do seu pensamento que eles adquiriram o valor de combate que têm. Eu também estou convencido, jamais neguei em toda a minha vida, que a arte tenha um valor social. (ANDRADE apud LOPEZ, 1983, p.74)

Para Andrade, na contramão da tentativa parnasiana de reconhecer o valor inerente à manifestação artística em si mesma, não há literatura que possa ser concebida ou analisada alheia à sociedade uma vez que a arte sempre foi e continua sendo “coisa social” (ANDRADE apud LOPEZ, 1983, p.74), como afirma o escritor. Longe, no entanto, de uma visão maniqueísta, reducionista ou panfletária da arte, o poeta modernista explica que a beleza da

“exposição formal” (ANDRADE apud LOPEZ, 1983, p.74) é justamente a característica medular da combatividade lograda pelos artistas que lutam com as palavras.

Em *O autor como produtor* (1934), Benjamin escreve, em meio à luta contra o fascismo, que é preciso ao artista posicionar-se no que diz respeito à sua arte. Partindo do pressuposto de que não existe arte em posição de neutralidade, o pensador insiste na tomada de decisão por parte do escritor em relação à sua obra e a quem ela prestará serviço.

De acordo com o escritor, além de tomar partido, cabia ao artista a tarefa de optar por estéticas que representassem em termos formais a revolução pretendida no contexto social. Dentro dessa perspectiva, ao escrever suas obras num momento de luta contra a repressão e o autoritarismo, é possível afirmar que o dramaturgo brasileiro Augusto Boal acaba por “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1994, p.225) assim como Benjamin.

Memória e história em duas obras de Boal

Em sua autobiografia, *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas* (2000), Boal compartilha memórias desde a infância passada no bairro da Penha, no Rio de Janeiro, até os anos mais recentes em suas andanças por diferentes países. Nas mais de trezentas páginas de memórias, Boal nos conta também fatos importantes da história teatral brasileira e de importantes acontecimentos históricos que o escritor presenciou e vivenciou. Ainda que o bom humor e a ironia do autor tornem a leitura bastante agradável, as “memórias imaginadas” de Boal não perdem de vista o olhar político e também histórico. Ao nos contar sua história como indivíduo, Boal conta também as circunstâncias históricas que vivenciou e as articula com sua teoria teatral.

Nascido em 16 de março de 1931, Boal era filho de camponeses da região trasmontana de Portugal que emigraram para o Brasil no começo do século passado, estabelecendo-se no comércio. Ironicamente – se nos atentarmos para a história do filho – o pai viera exilado aos vinte anos, em 1914, por se recusar a participar da guerra. Sobre a infância do dramaturgo, vale mencionar o cabrito – que, nas palavras de Boal, foi responsável por seu primeiro trabalho de “direção teatral”:

“Chibuco era o máximo! Corria, dava cambalhotas – raríssimo em caprinos – e pulava corda – único. Sem destreza, é verdade, mas pulava. (...) Chibuco foi meu primeiro ator, fez de mim verdadeiro diretor teatral. Eu era autoritário como são os diretores imaturos. Com ele, comecei minha carreira

teatral: eu dirigia espetáculos caprinos sem jamais consultar meu elenco. Só mais tarde aprendi as alegrias do trabalho em equipe”. (BOAL, 2000, p. 15)

As descrições de vivências da infância e da adolescência de Boal aparecem em *Hamlet e o filho do padeiro* como anos de fundamental importância para a futura definição profissional do dramaturgo. Da experiência infantil com Chimbuco nascera o desejo de dedicar-se ao teatro; esse desejo, porém, permaneceu adormecido durante anos por conta de seu trabalho na padaria do pai e, mais tarde, pelo ingresso de Boal na Escola Nacional de Química.

No curso de Química, o teatro volta a ocupar a mente de Boal. Depois de ser eleito para o Departamento Cultural do Diretório Acadêmico, o então universitário organiza um ciclo de conferências e convida Nelson Rodrigues. Ainda que apenas sete pessoas tenham aparecido para ouvir a fala de Nelson Rodrigues, não é possível dizer que a conferência foi um completo fracasso: depois do ocorrido, Rodrigues passou a ler as peças de Boal e tecer comentários a respeito da produção que lia. Além disso, é por intermédio dele que Boal conhece Sábato Magaldi e outros importantes nomes do teatro.

Em 1956, Augusto Boal é indicado por Sábato Magaldi a José Renato e recebe o convite para não somente integrar, mas também dirigir o Arena. Depois de regressar ao Brasil e aceitar o convite, Boal centraliza suas preocupações na busca por mecanismos de atuação e encenação que possam estabelecer uma relação nova com o público. As preocupações de Boal mostram a clara oposição e reação às formas que imperavam no cenário brasileiro e, mais especificamente, no TBC.

Vale lembrar que Boal regressava naquele momento de Nova York, para onde foi no intento de realizar estudos na área de química, na Universidade de Colúmbia. Sua atenção, porém, voltou-se para as artes cênicas, tendo assistido montagens do Actors' Studio e estudado dramaturgia na School of Dramatic Arts, onde teve aulas com o professor de Tennessee Williams e Arthur Miller, o crítico e historiador teatral John Gassner.

O contato com as obras dos dramaturgos estadunidenses e suas teorias sobre um teatro moderno, diferente daquele que era praticado pelas grandes casas de espetáculo do Brasil, levou Boal a ansiar por uma inovação no modo como se fazia teatro no país. Para levar adiante seu projeto de modernização, o escritor decidiu reorganizar o Arena, a começar pelo elenco, como ele mesmo explica.

Os atores do Arena não eram ruins, mas, como se dizia na época, eram estilizados. Como eu tinha visto Escola de Maridos, de Molière, com jovens

atores do Teatro Paulista do Estudante, disse ao Renato: “Pra ser franco, como você comigo, prefiro o TPE. Vou me sentir mais à vontade trabalhando com gente inexperiente como eu, não com quem sabe tão mais”. Renato concordou: caía bem, era preciso dar férias ao time principal. Com ele me ajudando, escolhemos o elenco no qual estavam atores que comigo trabalhariam mais de dez anos, como Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, ou pouco menos, como Dirce e Flávio Migliaccio, Milton Gonçalves, Riva Nimitz, Vera Gertel. (BOAL, 2000, p.141)

Na tentativa de se contrapor às estilizações e modismos praticados em outros teatros, Boal convida para integrar o Arena estudantes da Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD) e do Teatro Paulista do Estudante (TPE). Fundado em 1955, o Teatro Paulista do Estudante (TPE) surge a partir da militância estudantil do Partido Comunista Brasileiro em conjunto com atores amadores pertencentes à União da Juventude Comunista (UJC). Pioneiro em relação à atualização do teatro nacional, o grupo encenava peças escritas por Martins Pena e Machado de Assis, por meio de uma concepção de dramaturgia voltada para a classe até então esquecida pelo TBC.

A evidente preocupação com a pesquisa histórica no âmbito do teatro e, também, com a popularização do mesmo, ou seja, a criação de uma dinâmica teatral que se aproxime do povo, ia ao encontro do que Boal tencionava para o Arena. Em um documento produzido pelo TPE, é possível encontrar argumentos que sustentam a linha de raciocínio em questão:

[...] os problemas da cultura não vivem independentemente de problemas políticos e econômicos. Um povo entorpecido é um povo que na passividade se encontra à rapina e à escravidão. Um povo entorpecido é o que não ama, não quer, não luta. E a cultura destinada a entorpecer um povo é aquela que se desliga desse mesmo povo, que se desvencilha de seus sentimentos, paixões e aspirações, é a que foge dele, é a que se abstraindo do humano, deturpa e entorpece. (MOSTAÇO, 1982, p. 29).

A escolha de Boal é notoriamente uma decisão ideológica, uma vez que os estudantes do TPE tinham seus estudos sobre a história e a cultura brasileira pautados no materialismo histórico e, portanto, em uma visão marxista da sociedade. Isso se refletia em suas aspirações estéticas, pois mudava o modo de entender a arte e sua função social. Parte dos integrantes eram associados ao Partido Comunista Brasileiro, como Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, conhecido popularmente como Vianinha. Ambos filhos de artistas também ligados aos movimentos de esquerda, Guarnieri e Vianinha pretendiam, assim como Augusto Boal, colocar em prática no Arena uma estética teatral mais próxima da classe trabalhadora e das misérias brasileiras, fazendo frente aos arroubos elitizados reproduzidos no TBC

exclusivamente para atender o gosto da alta burguesia paulistana. Sobre essas relações, comenta Décio de Almeida Prado:

Augusto Boal trazia dos Estados Unidos a técnica do playwriting, no que diz respeito ao texto, e, quanto ao espetáculo, uma preocupação maior com a veracidade psicológica, consequência já do “método Stanislávski”, difundido por intermédio do Actor’s Studio de Nova York. Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, por seu lado, ambos filhos de artistas esquerdistas, ambos ligados desde a adolescência a movimentos estudantis, chamavam o teatro para a realidade nacional, cuja temperatura começava a se elevar. Da interação entre esses elementos, artísticos uns, sociais outros, do jogo de influências, travado entre pessoas com pouco mais de vinte anos, na idade da maior incandescência emocional e intelectual, resultou a fisionomia definitiva do teatro de Arena (PRADO, 1996, p. 63)

As experiências do dramaturgo fora do Brasil foram de extrema importância no processo de modernização do teatro brasileiro que, conforme exposto anteriormente, ainda não havia entrado completamente em contato com as estéticas já praticadas em países como a Alemanha. De acordo com Iná C. Costa (1998) Boal é, mediante esse processo de síntese dialética e reestruturação do Arena, o responsável pela inserção do naturalismo no Brasil.

A partir de seus conhecimentos sobre Piscator, Stanislavski e Brecht, o dramaturgo busca colocar em prática no Arena sua perspectiva teatral, reformulando e reorganizando o Teatro de Arena. Vale lembrar que não se trata de um projeto pronto a ser implementado no Arena; de fato, havia o interesse de se fazer um teatro a partir das questões que tocavam os grupos sociais e classes que não eram atingidas pelo Arena, porém o modo dramático e cênico para se fazer isso, bem como a maneira de se aproximar desses públicos diferentes (operários, trabalhadores do campo, estudantes etc.) e a avaliação da conjuntura política do Brasil mudam continuamente.

Sendo assim, trata-se antes de um projeto em construção do que uma aplicação mecânica clara. Em seus primeiros projetos dentro do Arena Boal utilizou peças estrangeiras como Ratos e Homens, de Steinbeck, e Juno e o Pavão, de O’Casey. A escolha dos textos em questão se deu pela possibilidade de trabalhar temáticas que dialogassem com a realidade brasileira, ainda que cada peça tenha de ser considerada em seu contexto histórico específico. Mais do que a temática, Boal tinha como pretensão encontrar uma gestualidade genuinamente brasileira (leia-se, uma revolução cênica, além de dramática) e encontrou no grupo de atores do Arena pós-56 a receptividade necessária para dar início a essa busca.

O porquê é fundamental, pois para nós a experiência é importante; mas o significado da experiência é ainda mais importante. Queremos conhecer os fenômenos, mas queremos sobretudo conhecer as leis que os regem. Para

isso serve a arte: não só para mostrar como é o mundo, mas também para mostrar por que ele é assim, e como se pode transformá-lo. Espero que ninguém esteja satisfeito com o mundo tal qual ele é: por isso, há de querer transformá-lo. (BOAL, 2008, p. 69)

Na tentativa de fazer teatro popular não apenas pelo povo, mas principalmente para o povo, o Arena decide excursionar pelo interior do país. A decisão é apresentada em termos estritamente políticos, que tiveram desdobramentos no âmbito formal e estético:

No Arena, nós nos limitávamos a mostrar a vida pobre, como éramos capazes de entendê-la. Em cena, nos vestíamos de operários e camponeses: os figurinos eram autênticos, mas não o corpo que os habitava. [...] Nosso público era classe média. Operários e camponeses eram nossos personagens (avanço!), mas não espectadores. Fazíamos teatro de uma perspectiva que acreditávamos popular – mas não representávamos *para* o povo!. (BOAL, 2000, p. 65)

Quando estava em Pernambuco, no entanto, durante o governo de Miguel Arraes, Boal presenciou um acontecimento que o fez repensar o que chamava de forma *mensageira* ou *evangélica* de teatro político. A situação ocorreu logo após uma apresentação teatral, na qual os atores incentivavam uma plateia de camponeses a reaverem suas terras dos latifundiários:

Foi quando o camponês Virgílio, chorando entusiasmado com nossa mensagem, me pediu que, com o elenco e os fuzis, fôssemos com seus companheiros lutar contra os jagunços de um coronel, invasor de terras. Quando respondemos que os fuzis eram falsos, cenográficos, não davam tiros, e só nós, artistas, éramos verdadeiros, Virgílio não hesitou e disse que, se éramos de fato verdadeiros não nos preocupássemos: eles tinham fuzis para todos. Fôssemos apenas lutar ao seu lado. Quando lhe dissemos que éramos verdadeiros *artistas* e não verdadeiros *camponeses*, Virgílio ponderou que, quando nós, verdadeiros artistas, falávamos em dar nosso sangue, na verdade estávamos falando do sangue deles, camponeses, e não do nosso, artistas, já que voltaríamos confortáveis para nossas casas. (BOAL, 2000, p. 82)

O golpe de 1964, no entanto, interrompeu qualquer questionamento e iniciou um período de revezes sociais e individuais para Boal (que seria levado à prisão e ao exílio):

Triste felicidade. O Arena, no Nordeste, havia encontrado o nosso povo; o CPC, no Rio, encontrara o seu. Embora dialogando com o *povo*, continuávamos donos do palco, o *povo* na plateia: intransitividade. [...] Continuava a divisão de classes, perdão, palco e plateia: um falava, outro escutava. [...] Agora, com a repressão, nem palco nem plateia: o povo tinha sido expulso dos teatros, sindicatos, associações, paróquias – povo proibido. Teatro outra vez assunto de classe média e intelectuais. (BOAL, 2000, p. 101)

O golpe civil-militar de 1964, momento em que as Forças Armadas do Brasil derrubaram o governo do presidente constitucional João Goulart, modificou as estruturas sociais, políticas, econômicas e culturais do país. Durante o período que compreendeu os quatro primeiros anos do regime militar, ou seja, de 1964 a 1968, o regime buscou se consolidar e solidificar, enraizando-se e arraigando-se cada vez mais nos diferentes setores políticos e sociais do Brasil.

Os anos que sucederam a consolidação, de 1968 a 1975, ficaram conhecidos – não por acaso – como “anos de chumbo”. O governo buscava o apoio popular difundindo a ideia de que a implantação da ditadura livrou o Brasil do tão temido comunismo que “comia criancinhas”. Valendo-se desse argumento, os governantes tentavam justificar suas atitudes violentas e arbitrárias que feriam não só a constituição brasileira, mas também os direitos humanos. No dia 13 de dezembro de 1968, o então presidente Costa e Silva decretou um dos dezessete Atos Institucionais publicados, o Ato Institucional 5, mais conhecido como AI-5, que anulava todo e qualquer dispositivo da Constituição de 1967 que ainda pudesse ser usado pelos opositores do regime.

Após 1968 a situação ficou cada vez mais aguda para os artistas e os intelectuais, que foram de certo modo preservados até então. Nas artes, o Ato Institucional 5 fez aumentar a censura e a repressão já estabelecidas. A cassação dos direitos políticos foi descentralizada, o que permitia mais rapidez e menos burocracia aos militares.

Os direitos dos acusados foram eliminados: qualquer “criminoso” agora poderia ter sua prisão decretada sem que fosse necessária a apresentação de uma ordem judicial. Qualquer associação civil que se declarasse ou que fosse suspeita de ser contra o regime era considerada inimiga do Estado e, portanto, criminosa. Dentro do governo, instaurou-se a temida comunidade de informações e as famílias começaram a ser vigiadas.

Entre os artistas, de modo geral, um grande movimento contra a repressão e a censura começou a ganhar cada vez mais adeptos. A crise do petróleo, somada à inflação cada vez maior, e a falta de um mercado interno (gerado pelo arrocho salarial) levaram a um governo de distensão, de lento e gradual retorno das possibilidades de vozes contrárias se levantando para combater o regime – haja visto, inclusive, que o governo anterior exterminara as dissidências com vigor. É o fim do que os militares chamaram de milagre brasileiro, que seria medido pelo aumento do PIB contínuo da metade da década de 1960 a 1973.

Esse crescimento, contudo, não ocorreu pelo aumento do poder de compra dos trabalhadores e do mercado interno, de tal modo que a fome e a desnutrição aumentaram durante o período, em que as empresas internacionais e um setor agrário voltado para a exportação vicejaram. A elite e uma nova alta classe média eram privilegiadas, em detrimento das demais. A exclusão de grandes fatias da população do consumo, por conta do arrocho salarial, não impediu o crescimento do país, mas já era sinal dos limites desse processo.

A partir de 1974 o crescimento encontra seus limites, e as críticas ao sistema político começam a se ouvir, muito embora na surdina. As obras de Chico Buarque, Paulo Pontes, Vianinha e Augusto Boal, entre outros dramaturgos da época, desafiaram a censura e a repressão do governo em nome da liberdade de expressão e da função crítica da arte enquanto modificadora social. Por meio de metáforas, ironias e outras figuras de linguagem os escritores revelavam o contraste social do país.

A história coletiva é a lembrança viva, passado ainda vivo que os grupos carregam, história vivida do qual o próprio indivíduo participou ou ouviu falar, relato ainda prenhe de sentido de testemunhas, depoimentos através do quais o passado continua a viver em nós, corrente contínua de pensamento e experiência (DOUEK, 2003, p.28)

Se a memória é coletiva, ou seja, ligada a um núcleo que vai além de mim, podemos inferir que autores como Augusto Boal utilizavam sua arte como forma de não deixar silenciada a memória do trauma e da tortura em meio à ditadura.

No mundo em que vivemos, o problema a ser enfrentado não é mais só o declínio da memória coletiva e o conhecimento cada vez menor do próprio passado; é a violação brutal do que a memória ainda conserva, a distorção deliberada dos testemunhos históricos, a invenção de um passado mítico construído para servir ao poder das trevas. Somente um historiador, com sua rigorosa paixão pelos fatos, pelas provas e pelos testemunhos, pode realmente montar a defesa contra os assassinos da memória e os revisores das enciclopédias, contra os conspiradores do silêncio. (YERUSHALMI, 1990, p.23-4)

Em seu tempo de exílio (a partir de 1971) em países da América Latina e Europa, Boal desenvolveu parte das concepções teatrais que são hoje estudadas e colocadas em prática em vários países, como o Teatro do Oprimido, por exemplo. Nesse período, várias das obras de Boal tematizavam a tortura nos regimes autoritários da época e os percalços daqueles que, assim como o autor, estavam no exílio. “Escutem, escutem. Eu não me calo. Eu não me calo. Escutem” (BOAL, 1978, p.70). O trecho da peça *Murro em Ponta de Faca* (1978) reflete a

posição do artista que, mesmo exilado, seguiu denunciando as arbitrariedades dos ditadores e seus simpatizantes.

As personagens, temerosas e em constante fuga, sentem-se presas num círculo vicioso de privações. A rubrica inicial da peça indica que as muitas malas em cena serão utilizadas com diversos propósitos na cenografia: cama, cadeira, mesa. A mala é, em resumo, tudo que o exilado tem: elas guardam os poucos pertences, demonstram (pelo desgaste) o tempo longe de casa e simbolizam o peso que sempre acompanha quem padece em exílio. As personagens da peça formam três casais: Barra e Foguinho, Paulo e Maria e Seu Doutor e Margarida.

Logo na primeira cena, a nostalgia invade o espaço cênico e as personagens conversam sobre aquilo que deixaram para trás antes do exílio. Paulo, por exemplo, fala sobre os instrumentos musicais que deixou no país de origem. Foguinho, por sua vez, diz que deixou para trás um violão, alguns livros e seus amigos. Margarida, a materialista do grupo, lamenta as joias, os sapatos e roupas caras, entre outros pertences que abandonou. Seu Doutor, por outro lado, menciona as estantes repletas de livros que ficaram no Brasil. Barra, por fim, sente falta de sua cozinha e das muitas pimentas que lá guardava. Apenas Maria não fala nada. Quando questionada sobre o que havia deixado para trás, ela permanece muda e com ares de melancolia:

Doutor – E você Maria, o que é que você tinha?

Marga – Está muda. Perdeu a língua?

Foguinho – Fala, Maria: o que é que você tinha?

Barra – Fala, se não, não dou moqueca!

Maria – Eu tinha um amigo.

Doutor – Tinha o quê?

Marga – Fala mais alto que ninguém ouviu!

Maria – Eu tinha um amigo. Quer que eu fale mais alto? Eu tinha um amigo.

Um a-mi-gô! A-mi-gô!

Doutor – Só um?

Maria – Pelo menos esse.

Marga – E o que foi que lhe aconteceu?

Maria – Mataram ele! (pausa).

Marga – Quando eu voltar, eu sei que muita coisa perdi. Os vestidos, as traças já comeram. As joias, alguém roubou. Mas a casa ainda deve estar lá inteira! Agora você, quando você voltar – desculpe eu te dar essa má notícia -, quando você voltar esse teu amigo não vai estar lá no aeroporto te esperando, não! Nunca mais. Mataram, morreu!

Maria – Eu sei.

Doutor – Escuta aqui: era amigo só, ou era outra coisa?

Maria – Amigo só. Não pode? Eu não traio ele não.

(Paulo ri).

Paulo – Eu sei.

Maria – Quase irmão. Irmão. Mataram. Morreu.

Marga – Quando foi?

Maria – A carta avisando chegou ontem.

Marga – Chi, desculpe, pensei que era coisa antiga. Não devia ter brincado.

Doutor – Que bom que a cachaça está acabando: A Marga está ficando de porre!

Barra – Bom, agora a gente já sabe o que é que todo mundo tinha. (BOAL, 1986, p. 204-205).

As lembranças daquilo que já não faz mais parte das vivências do grupo funcionam em parte como uma forma de revisitar o passado feliz e negar a miséria do agora. De acordo com Silva:

A dialética do tempo mnemônico, que traz o dado do passado para mostrar o estado pessoal do presente, serve de trampolim para uma dialética que insiste em negar a totalidade opressora. A soma das partes, ou seja, das memórias individuais, é a negação da condição de exilado que tenta ficar de pé. Enquanto os companheiros do presente tentam encontrar razões para viver, Maria cambaleia, lembra-se do passado como morte, do amigo assassinado. (SILVA, 2015, p.161)

Os dias passam e Maria torna-se cada vez mais triste e introspectiva. Numa tentativa de se entender com Paulo e deixar seus fantasmas de lado, ambos iniciam uma relação sexual que fracassa completamente. Ao ser questionada por Paulo sobre o que a aflige e a impede de ter prazer, ela responde:

Maria – Não é uma questão de culpa... Nós não temos culpa... Mas eu não consigo. Não consigo ter prazer. Me concentro, faço força, quero te enganar, fico fingindo, quero me enganar, mas não engano ninguém, nem a mim, nem a você. Fico só pensando.

Paulo – Pensando em quê?

Maria – Fico pensando em pedaço de gente morta, fico pensando em gente morta, gente que eu conheci viva. Morta. Quando você me agarra e me faz carinho... em vez de eu sentir o carinho... em vez de eu gozar a tua mão... eu fico olhando a tua mão... e vejo que você ainda tem mão... você ainda tem as duas mãos... ainda... ainda tem... (BOAL, 1986, p. 247).

A fala de Maria demonstra o forte trauma sofrido por ela. Seligman-Silva (2003), em *História, Memória, literatura: o testemunho na era das Catástrofes*, define trauma como um choque violento e um desencontro com o real. Maria, vivendo os sintomas do trauma, não consegue fixar-se no presente ou importar-se com o futuro porque está presa nas vivências e medos do passado. O trauma se manifesta numa repetição incessante da lembrança dolorosa, momentos em que determinadas situações aparentemente inofensivas servem como gatilho para o medo e a memória da dor.

Em meio à fuga constante dos exilados que estavam sempre chegando e partindo para lugares diferentes, as decepções de Maria se intensificam de maneira profunda culminando no suicídio da moça. Passado o suicídio, Paulo, que se despede da amada por telefone, reflete sobre sua história e faz um discurso concluindo que não será calado pelo desespero apesar de ter visto muito sangue, desgraça e tristeza. Na sequência, entram os mesmos atores interpretando novas personagens não mais exiladas como as anteriores. Um novo ciclo recomeça e a “nova” Maria pergunta a Paulo:

Maria – E você, como se chama?

Paulo – Eu?

Maria – Claro, você. Como é o teu nome?

Paulo – Como é que eu me chamo? Se eu disser você nem vai acreditar.

Maria – Diz...

Paulo – Eu já nem me lembro... nem me lembro... não sei... Não importa...

(Todos comem. A luz se apaga.) (BOAL, 1986, p. 260-261).

O desfecho da peça marca também o período em que o autor morava na França, em 1978, período no qual, após tantos anos de exílio, o dramaturgo sentia-se deslocado e com o forte sentimento de ver escorrendo pelos dedos aquilo que outrora o caracterizava. Na perspectiva biográfica, a peça representa não apenas as doloridas memórias do exílio, mas também o desejo de querer voltar ao país de origem, sentir-se pertencente e ver retomada sua identidade como brasileiro livre. Para Pollak,

[...] a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLAK, 1992, p. 204)

Sendo assim, a falta da memória, bem como o sentimento de que ela já não tem importância, demonstra a perda gradativa da identidade do exilado que é privado de tudo aquilo que lhe fazia sentido como indivíduo nos momentos anteriores ao exílio. O pungente esquecimento de Paulo encerrando uma peça tão marcada pelo universo das memórias legitima o pedido do autor: que os exilados não sejam esquecidos ainda que eles mesmos se esqueçam.

Considerações finais

Em *Murro em Ponta de faca*, as relações entre esquecimento e lembrança de um evento traumático causam sofrimento e dor. Maria comete suicídio ao final da peça por não conseguir retomar o controle de seus pensamentos dominados pelas memórias trágicas. Assim como *Funes el memorioso* (1944), de Borges, – guardadas as devidas proporções – Maria tornou-se cativa das próprias memórias, deixando de viver o presente.

Personagens como Maria, assombradas pelo autoritarismo, experimentam, paulatinamente, a perda da identidade no âmbito individual e também no coletivo. Em termos históricos, a peça focaliza um grupo de pessoas e seus traumas pessoais para tematizar, na realidade, o trauma coletivo dos exilados e outras tantas vítimas do autoritarismo.

Em *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*, Boal traz também o registro literário – e nesse caso, autobiográfico – dos eventos vivenciados por ele, pelo povo e pela classe artística, mais especificamente, nos anos que compreenderam a ditadura militar brasileira e seus efeitos.

Dentro dessa perspectiva, o apagamento de determinados eventos históricos condena a sociedade a repetir os mesmos erros já cometidos por gerações anteriores. Nesse sentido, é grande a importância de textos literários e teatrais como os de Augusto Boal que promovam a recuperação de momentos importantes da história e seus desdobramentos.

Para além do âmbito pessoal, a memória é, como vimos, uma maneira de preservar a história (ou diferentes versões dela). Por meio do teatro produzido em meio à ditadura civil-militar brasileira – ou ainda peças que tematizam o assunto e que foram escritas em momentos anteriores – os artistas da época tiveram a oportunidade de posicionar-se ante os horrores que viveram e presenciaram. Mais do que isso, o teatro foi ferramenta de divulgação, registro e preservação da memória que envolve todos os acontecimentos daquele período. Assim, a arte cumpre por meio da memória (e vice-versa) sua função social uma vez que oferece mecanismos e informações que estimulam o pensamento crítico dos espectadores.

De acordo com Yehuda Elkana, historiador da ciência e sobrevivente do holocausto, nem tudo se resume a simplesmente manter viva a memória da dor, é preciso cautela:

A história e a memória coletiva são parte inseparável de toda cultura, mas o passado não é e não deve se tornar o elemento determinante do futuro de uma sociedade e de um povo [...]. Na crença difusa de que o mundo inteiro esteja contra nós, vejo uma trágica e paradoxal vitória de Hitler. Falando metaforicamente, duas nações emergiram das cinzas de Auschwitz: uma

minoría que afirma “isso não deverá acontecer nunca mais”, e uma maioria aterrorizada e obcecada que afirma “isso não deverá acontecer conosco nunca mais” [...]. Uma democracia se nutre de presente e de futuro; e um excesso de dedicação ao passado mina os fundamentos de uma democracia [...]. No que nos diz respeito, penso que temos de aprender a esquecer [...]. Chegou o momento de arrancar de nossas vidas a opressão da lembrança.” (ROSSI, 2007, p.37).

Talvez por isso, o paradoxo entre lembrar e esquecer seja tão importante. Se só podemos lembrar aquilo que já foi esquecido, é preciso esquecer para que possamos lembrar uma vez que “é o esquecimento que torna possível a memória” (RICOEUR, 2007, p. 450)

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, M.J. *O teatro da memória de Giulio Camillo*. Campinas: Unicamp, 2005.
- ANCONA LOPEZ, Telê Porto: *Mario de Andrade: entrevistas e depoimentos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.
- BARTLETT, F. C. Remembering. *A Study in Experimental and Social Psychology*. Cambridge: University Press, 1964.
- BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro. São Paulo: Record, 2000.
- BOAL, Augusto. *Teatro de Augusto Boal*. São Paulo: HUCITEC, 1986.
- DOUEK, Sybil Safdie. *Memória e exílio*. São Paulo: Escuta, 2003.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad: Bernardo Leão. 7ª edição revista – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.
- LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- MOSTAÇO, E. *Teatro e política-arena, oficina e opinião*. São Paulo: Proposta, 1982.
- POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. Trad: Monique Augras. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SELIGMAN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o testemunho na Era das catástrofes*. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2003.
- SILVA, Anderson de Souza Zanetti. *Augusto Boal: alguns encontros e desencontros com Bertolt Brecht*. 2015. 188 p. Tese (Doutorado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade Estadual Paulista - “Júlio De Mesquita Filho”, São Paulo, 2015.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad: Alain François et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- ROSSI, P. *O Passado, a Memória e o Esquecimento*. Trad: Nilson Moulin. Ed. Unesp, 2007.
- YATES, Frances. *A arte da memória*. Trad: Flavia Bancher. Pelican Book, 1976.
- YERUSHALMI, Y. H. *Riflessioni sull’oblio*. In: YERUSHALMI, Y. H et alli. *Usi dell’oblio*. Parma: Pratiche Editrice, 1990.

Artigo recebido em fevereiro de 2019.
Artigo aceito em abril de 2019.