

A dark, grainy black and white photograph of a forest floor. In the upper left, a hand reaches down towards a small, light-colored rectangular object on the ground. In the lower right, a person's legs and feet are visible, standing on the forest floor. The ground is covered in leaves and twigs.

A CONSTRUÇÃO DE UM MEMÓRIAL PARA A ANTÍGONA

relato de processo

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

A construção de um memorial para Antígona:
relato de processo

Vicente Antunes Ramos

Trabalho de conclusão de curso
Orientador: Prof. Dr. Antônio Araújo

São Paulo, 2020

Queria dedicar este texto à aqueles que estavam comigo na pizzeria há 17 anos atrás, depois de minha primeira peça de teatro: minha mãe, meu pai, meus irmãos e minha vó Dulce.

Antes de começar este trabalho, preciso fazer alguns agradecimentos:

Agradeço ao meu orientador, Antônio Araújo,, por ter aceitado meu convite sob uma condição: a de que eu desse o máximo de mim.

Agradeço a todos aqueles que assistiram alguma abertura de nosso processo, e que contribuíram imensamente para o desenvolvimento de nosso trabalho, em especial ao Nicolau Bruno, pelo olhar sensível que dedicou àquilo que estávamos desenvolvendo.

Agradeço aos funcionários do Departamento de Artes Cênicas, que tornaram este espetáculo possível. Em especial ao Nilton e ao Marcos Felipe, que muito nos ajudaram.

Agradeço a todos aqueles que assistiram ao *Terra Tu Pátria* e dialogaram conosco. As críticas foram fundamentais para que pudéssemos seguir nosso caminho, e creio que este novo espetáculo é uma forma de seguir este diálogo.

Agradeço à Maíra do Nascimento, Ana Tranchesi, Paulo Sampaio, Pedro Canales e Ilê Sartuzi, companheiros de caminhada, que não participaram desta *Antígona*, mas que de alguma forma estão aqui também.

Agradeço ao Hideki, ao Matheus e à Nina, por terem topado esta empreitada, e se entregado à ela de cabeça, ainda que lutando contra o tempo.

Agradeço à Mari e ao Du, pelas infinitas reuniões, por me ajudarem a manter a calma quando parecia que nada ia dar certo, e por transformarem nossa ópera trágica em algo possível.

Agradeço ao Miguel, pela parceria e pelas discussões infinitas.

Agradeço a Isa, ao Victor e a Joyce, novos parceiros, novos amigos, pela disponibilidade, pela confiança e pelos artistas que são.

Agradeço ao Matheus Brant, ao Danilo, ao Rafael e a Julia por continuarem juntos, apesar dos percalços. E agradeço a Giovanna, por tudo e sempre, e porque sem ela nada disso vale a pena.

Um memorial para Antígona

direção: Vicente Antunes Ramos

com: Danilo Arrabal, Giovanna Monteiro, Isabela Bustamanti, Julia Pedreira,
Joy Catharina, Rafael de Sousa e Victor Rosa.

dramaturgia: Miguel Antuns Ramos e Vicente Antunes Ramos

composição sonora: Mariana Carvalho

desenho de som: Eduardo Joly

cenário: A. Hideki Okutani

figurino: Matheus Milanelli

iluminação: Matheus Brant

projeção: Nina Lins

sinopse:

Partindo da construção ficcional de um memorial para Antígona, o espetáculo discute a questão da pactuação nacional que se deu no Brasil na transição entre a ditadura militar e o período democrático. Em cena, 7 atores manipulam documentos ao mesmo tempo em que, através de depoimentos das personagens gregas, contam o mito da Antígona, fazendo com que o mito grego ecoe na história nacional.

NOTA INTRODUTÓRIA_

Este escrito é uma reflexão sobre o processo que originou o espetáculo *Um monumento para Antígona*. Tal espetáculo é o terceiro trabalho do Comitê Escondido Johann Fatzer, grupo do qual participo. O processo se iniciou enquanto ainda estávamos as voltas com nosso espetáculo anterior, *Terra tu pátria*, do qual também sou diretor. Este novo trabalho é uma continuidade da pesquisa que empreendemos então, na lida com documentos em cena. Portanto, para mim, é difícil fazer esta reflexão sem me referenciar ao nosso espetáculo anterior.

Terra tu pátria coloca em cena 6 documentos da história recente da política institucional brasileira. Para cada um destes documentos, o espetáculo cria um dispositivo cênico distinto. Assim, a transcrição dos discursos da sessão do impeachment de Dilma Rousseff forma uma espécie de sinfonia, cantada pelos atores em cena; o famoso discurso do ex-presidente Michel Temer – o discurso do “Não Renunciarei” – é mixado com uma batida de funk, e dançada pelos atores; duas fotografias do dia da prisão do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva são alvo de uma análise semiótica, que procura compreender a narrativa que tais imagens engendram.

Público e artistas são obrigados, dessa forma, a refazer o caminho, a se debruçar novamente sobre os eventos políticos que tomaram conta do país nos últimos anos, e que nos trouxeram até aqui. O espetáculo não tem uma tese que pretende compartilhar; a única coisa “compartilhável” aqui é o espanto diante do horror que acometeu o país, diante do qual somos todos obrigados a testemunhar.

Deixo aqui o [link de acesso ao vídeo do espetáculo](#), para eventual consulta.

Minha trajetória no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo está terminando. Ingressei em 2015 e agora, em 2020 me formo. É impossível nesse momento não lembrar de várias coisas que vivi ao longo desses anos.

Da minha turma da faculdade. Das aulas. Dos professores que me abriram o mundo. Dos funcionários que sempre estavam lá, sem os quais nada disso teria acontecido. De não passar no vestibular. De passar no vestibular. Da pré-bixo. Da cantina. Do bolo de chocolate. Dos refletores do teatro. Daquele palco. Da sala 24, que nós enchemos de gesso, de carvão, de bexigas, de borracha, do teatro que fomos aprendendo a fazer, sem nunca, jamais, ter de fato aprendido – ainda bem!

Sobretudo, quando penso nos últimos cinco anos, me lembro de um grupo de pessoas, que me acompanhou em muitos projetos ao longo deste período. Sei que foi o encontro com elas a coisa mais importante que me aconteceu, a maior experiência formativa e criativa que eu poderia ter tido. Foram muitas brigas, foram muitos encontros, foram muitos amores, foi choro, foi tapa, foi beijo, teve de tudo um pouco, e ainda vamos ter mais. O que se conclui, aqui, é apenas a minha graduação. Não que isso seja pouco, mas a nossa trajetória compartilhada, essa ainda tem muito para acontecer.

Gostaria, então, de iniciar este trabalho abrindo espaço para o depoimento de Giovanna Monteiro, que esteve presente em todos os meus projetos de Direção, seja como iluminadora em Direção I, ou como atriz em Direção II, III, no meu Projeto Teatral (este trabalho que aqui se conclui), e também em *Terra tu pátria*, espetáculo que realizamos fora da Universidade:

Memória

Quando o Vicente me convidou para fazer a iluminação do projeto de Direção I, em setembro de 2016, eu não sabia nada sobre iluminação, nem tampouco ele, imagino, sobre direção. Eu estava prestes a começar a pesquisa do meu TCC e este encontro foi o início do que eu gostaria de chamar de trajetória de formação compartilhada. Depois desse primeiro convite, surgiram outros. Eu participei como atriz do processo de Direção II e Direção III, ele foi dramaturgo de *É assim que vivem os czares*, meu projeto de conclusão de curso, fizemos uma peça fora da Universidade (*Terra Tu Pátria*) e depois de três temporadas com este espetáculo, veio o convite para participar do projeto de formatura dele. Quando penso no meu processo formativo dentro do âmbito universitário, é impossível não pensar em um coletivo, é impossível não citar Julia, Maíra, Vicente, Rafael, Danilo e Matheus Brant. Essas pessoas estiveram comigo durante os três últimos anos criando, quebrando a cabeça, ensaiando de madrugada, vendendo camiseta, fazendo performances pela cidade, um esforço gigantesco para levantar os projetos que decidimos criar juntos. Acredito que tem a ver com isso, quando falo sobre trajetória compartilhada. É como se cada um chegasse com sua bagagem de mão e dissesse “eu tenho isso aqui comigo, o que podemos construir juntos?”. E hoje, tantas outras parcerias apareceram.

Ao acompanhar o processo de formação do Vicente enquanto diretor, pude perceber que o ofício vai muito além de criar um espetáculo, é também sobre agregar pessoas, agenciar as vontades, fazer o papel de um regente de ânimos. E não digo isso por achar que há uma hierarquia muito bem definida em nossos proces-

sos criativos, mas pelo fato de que é uma função necessária para seguir caminhando. Para não se perder nas infinitas discussões teóricas ou na incompatibilidade de agendas. Não foram poucas as vezes em que ouvi desabaços do Vicente sobre o quão difícil é desmembrar a função do diretor em tantas outras. O cansaço é inevitável, mesmo que esse seja só o começo.

Giovanna fala aqui sobre isso que nos acostumamos a chamar de Comitê Escondido Johann Fatzer. Nosso grupo, de teatro, de amigos, de vida. Essa trajetória compartilhada. É sobre ela que vou me deter aqui, especialmente sobre nosso último projeto juntos - o projeto que por ora denominamos *Um memorial para Antígona*. É também sobre as angústias de um diretor que pretendo falar, pois foram muitas, ainda são. Quero me deterem questões teóricas, que julgo pertinentes a esta pesquisa. Por fim, procurarei abordar nossas metodologias de trabalho de modo a tentar dar a ver, pelo processo, o que será seu objeto final, como se investigando as peças, pudéssemos vislumbrar o todo.

Começemos.

1. Início: “a busca pelo erro trágico ou a esfera do possível

Procuro a primeira página do meu caderno de direção. “Procuro”, porque este caderno se desfez, as páginas se soltaram de tanto serem reviradas, de tal modo que o início foi parar no fim, e o fim no começo. Faz sentido: é como se o processo fosse um emaranhado, e não uma linha reta. Faz sentido: foram noites de angústia, foram dias de trabalho, e seria de estranhar que o caderno passasse por tudo isso incólume.

O caderno de direção pra mim não é algo feito para depois, é sempre um registro do momento. São traços apressados, garranchos, rabiscos. Nesse sentido, o trabalho que procuro desenvolver aqui é uma certa sistematização disso, um olhar distanciado – escrevo no final do processo, ou pelo menos de mais uma etapa dele – tentando organizar este material disforme. Não é mais o registro apressado, o garrancho. Por isso digito.

Procurar a primeira folha é uma forma de buscar o princípio desse processo. Mas esse princípio, no entanto, é uma certa arbitrariedade, algo difícil de traçar. Não começamos com um texto – “quando eu li essa peça, a montagem veio pronta na minha cabeça!” – nem com um material disparador. Começamos perdidos, entre dois processos, o do *Terra tu pátria*, que ainda se desenrolava, e este novo, que precisava começar. E por que “precisava”? Porque eu precisava me formar.

A verdade é que este é um dado importante deste processo. Ele se iniciou de uma forma que não foi orgânica diante daquilo que o grupo entendia enquanto orgânico. Este processo se iniciou como um gesto meu. Era eu quem precisava me formar, era eu quem precisava propor para um grupo um projeto de pesquisa, que pudesse vir a ser um espetáculo. E eu fazia isso no meio de um turbilhão que era a continuidade do nosso processo anterior. Eu fazia isso no meio de um grupo que estava cansado, cansado de nós mesmos, enquanto grupo, cansados de uma certa pesquisa, e com certeza cansados do diretor, que era eu. (em tom de lamentação: *pobre desses jovens tão cansados, pobre desse mundo cansado, desses tempos cansados, pobre desse pobre cansaço!*)

Estávamos todos cansados do diretor: os atores, a equipe e eu também. Eu me cansava da figura que tinha que assumir nos ensaios. De ficar bravo se alguém chegava atrasado. De cobrar que uma leitura fosse feita. De distribuir tarefas, de dizer o que devíamos fazer. De sair do ensaio vendo problemas, e ter de chegar com soluções.

A verdade é que dirigir não é fácil. Não pra mim, pelo menos. Existe uma certa dualidade no processo da direção, porque você é ao mesmo tempo essencial para aquilo, quem conduz o grupo, direciona, responsável pelas – ou ao menos participante ativo das – escolhas fundantes de um espetáculo, mas também você é aquilo que é descartável quando o espetáculo está pronto. Quando o gesto artístico verdadeiramente acontece, diante do público, o diretor é só um olhar privilegiado (ou talvez viciado) na plateia. Nada mais. Não é ele quem tem de saber fazer o espetáculo, são os outros. Essa é a dureza desta função: sobrecarregar a si próprio com o peso do mundo todo, para no final sentar e assistir. (em determinado momento do processo, tive um sonho em que brigava com uma das atrizes. No sonho, eu a cobrava por um atraso; ela virava pra mim e respondia “Não era nem pra você estar aqui. A gente já não precisa mais de você”. E eu sabia, no fundo, que ela tinha razão.).

O único motivo pelo qual eu continuo me esforçando na direção é porque gosto das peças que assisto no final do processo. É pelo simples motivo de que quando assisto aos trabalhos acho eles interessantes e me emociono, verdadeiramente, com aquilo. É pelo gosto de ir ao teatro. E é também dessa capacidade de me emocionar com as peças que dirigi que vem o meu amor incondicional pelos atores e atrizes com quem trabalho. Pois são eles que me emocionam no teatro, são seus gestos, suas vozes, sua presença. Todo o ódio pelos atrasos, pelos corpos-moles, pelas preguiças, pelas perguntas estúpidas, pelas saídas para ir ao banheiro no meio do ensaio de uma cena, pelas mexidas incessantes nos celulares quando estou fazendo meu pequeno “monólogo do diretor a respeito do processo criativo” ao final do ensaio, toda a raiva que eles me fazem passar a cada vez que surge um problema com um ensaio, a cada vez que eles não entendem uma simples indicação, que posso vê-los mentalmente me xingando quando peço para repetirmos determinada cena, tudo isso vai embora, desaparece e, sentado na poltrona desconfortável de qualquer teatro paulistano, eu os amo profundamente.

Essa relação de amor e ódio com os atores e atrizes com quem trabalho é algo que me marca profundamente. No processo de *Antígona*, essa relação foi, mais uma vez, testada ao limite. Acho que isso tem muito a ver com o fato de que começamos da forma como começamos, por um gesto de arbitrariedade da minha parte. Anne Bogart, em seu *A preparação do diretor*, dedica um capítulo ao tema da “violência” em um processo criativo, de como as escolhas rompem os fluxos, determinam os caminhos e são, sim, violentas (BOGART, 2011). Pois bem, *Antígona* começou com uma violência.

Violência contra um grupo, que estava saturado de si próprio, e que precisaria de um tempo de descanso antes de se lançar em um novo projeto de pesquisa (estávamos ainda envolvidos com o *Terra tu pátria*, que teria uma segunda temporada – para a qual estávamos reformulando várias cenas da peça – em Maio de 2019). Violência contra as relações pessoais que tínhamos, que são bastante próximas, mas que convivem sempre com os desgastes de trabalharmos juntos há muito tempo. Violência também contra mim mesmo, enquanto diretor, enquanto artista, que não tive tempo de entender para onde achava que minha pesquisa deveria ir antes de me lançar nesta nova pesquisa.

Imbuído da necessidade de fazer tal gesto, de praticar esta violência, me reuni com os cinco atores de *Terra Tu Pátria*, para comunicar-lhes a vontade/necessidade de iniciar um novo projeto. Todos titubearam. Dos cinco, três aceitaram meu convite: Giovanna Monteiro, Rafael de Sousa e Danilo Arrabal. A eles, por tudo, sempre e apesar de tudo, pelo amor, pela paciência, apesar das brigas e sobretudo por continuarem brigando juntos, não sei nem como agradecer.

Encontro na primeira página de meu caderno de direção um projeto de um espetáculo dividido em três partes. Não, não é deste espetáculo que estamos falando – de *Um memorial para Antígona* -, mas de um espetáculo virtual, que nunca aconteceu, porque na verdade o processo nos levou a outro espetáculo.

Acontece que nesta primeira página do caderno de processo deste espetáculo que de fato estamos fazendo, essa nossa *Antígona*, onde está descrito o projeto de um espetáculo que nunca aconteceu, existe uma frase que poderia se referir ao espetáculo que de fato criamos: “a busca pelo erro trágico ou a esfera do possível”.

Em uma primeira página solta de um caderno de direção, tal frase soa quase como uma premonição, uma profecia. Afinal, o espetáculo que fizemos tem sim muito a ver com a “busca por um erro trágico ou a esfera do possível”. Partimos de um projeto que nunca chegamos a executar e criamos um outro, mas no germe de nossa busca já estava nosso ponto de chegada. Faz sentido: o princípio não era ali, seria antes ou talvez depois. Faz sentido: nossa peça é a sedimentação deste processo, deste caderno feito em pedaços, emaranhado, onde final e começo se misturam, onde para ir pra frente é preciso voltar pra trás.

Do mesmo modo, pretendo aqui fazer tal exercício de transposição. De escritos em um caderno, de alguns livros que me auxiliaram, de pensamentos que são meus ou que eu penso que são meus, tentar fazer um traçado. Sendo uma transposição, gostaria de me permitir ir e vir, saltar e voltar. Em alguns momentos vou usar parênteses com reflexões que quebram a linearidade do texto. Em outros, vou me ater a esta linearidade, ou pelo menos tentar. Talvez isso resulte em algo mais linear e claro do que pareça agora, como quando leio na primeira folha de meu caderno que, no fundo, já sabíamos sobre o que seria nossa peça desde o princípio. Mas talvez tal linearidade, tal clareza, careça de outros olhos que não os meus. Se hoje me espanto em ver que os primeiros garranchos que tracei em meu caderno tinham um sentido mais profundo do que poderia esperar, é porque tal sentido me escapou quando escrevi essas palavras na primeira folha de meu caderno de direção. Do mesmo modo, talvez esta reflexão – esta transposição – só se complete com os olhos de quem lê.

2. DOCUMENTOS EM CENA: eco.

Escolho o termo “transposição” para falar do gesto que pretendo realizar neste trabalho. A escolha desta palavra tem a ver para mim com a pesquisa que venho realizando junto ao Comitê Escondido Johann Fatzer desde 2017, quando iniciávamos o processo de *Terra Tu Pátria*: a lida com documentos em cena.

Nos dois espetáculos que realizamos até aqui, que podem ser classificados como peças “documentais” – o *Terra Tu Pátria* e *Um memorial para Antígona* – a pesquisa do espetáculo passava muito por esta transposição, isto é, pela “mudança de meio”. De tornar algo que é documental – seja um áudio, seja a transcrição de um discurso, seja uma fotografia – em algo cênico.

Não consigo evitar aqui a comparação com o monstro de Mary Shelley. Creio que a força de nossos espetáculos consiste no gesto de pegar um registro do passado, uma matéria “morta”, e em cena trazê-lo à vida. Este gesto de transpor o documento de um meio – o papel, por exemplo – para outro – o palco – se assemelha ao raio que o Doutor Frankenstein faz cair sobre sua criatura. É só ao final deste processo que podemos gritar: “está vivo!”.

Sobre o teatro documentário, cabem aqui algumas reflexões. Carol Martin em *Theatre of the real* ¹(livro sem tradução para o português) coloca o teatro documentário dentro daquilo que ela chama de “teatro do real”. Esta categoria pretende abranger diversas formas contemporâneas, mas que tem em comum o desejo “de ‘se tornar real’, de acessar ‘a coisa’, de representar a realidade, e de ser parte da circulação de ideias sobre a nossa vida pessoal, social e política”.²

Creio que este desejo que Martin aponta tem em sua origem uma noção de uma certa potência política que tal teatro pode vir a ter. Nos espetáculos do Comitê, esta função política passa pela tentativa da criação de uma assembleia. Da transformação de um teatro em arena de discussão. Martin continua, afirmando que “o teatro do real participa em como nós chegamos a conhecer e entender o que aconteceu”³, e isso é algo que consigo enxergar nos nossos dois trabalhos.

Ao assistir *Terra Tu Pátria*, Paulo Bio, crítico da Folha de S. Paulo, me fez a seguinte afirmação, que cito de cabeça: “a peça é um espetáculo do espanto. De alguém diante do horror, paralisado no olho do furacão. O próximo passo seria uma formulação crítica diante disso que se busca colocar em cena”.

A percepção do Paulo sobre o espetáculo me pareceu muito perspicaz. *Terra Tu Pátria* estreou duas semanas após a eleição de Jair Bolsonaro, e o espetáculo tentava de alguma forma fazer um traçado de como chegamos até aqui, passando – através dos documentos – por eventos-chave da recente história do país. Estávamos de fato diante do monstro, no momento do espanto de ter eleito esse horror, de estar passando por isso. Não tínhamos qualquer capacidade de fazer uma formulação crítica, nem muito menos tal intenção; o que procurávamos então era apresen-

1 As citações aqui foram por mim traduzidas. Deixo os originais, em inglês, para se houver necessidade de consulta. Todos os trechos citados foram retirados do primeiro capítulo do livro, que se chama “Theatre of the real: an Overview”.

2 “(...) *theatre of the real* seeks to ‘get real’, to access ‘the thing’, to represent reality, and to be part of the circulation of ideas about our personal, social and political lives.”

3 “(...) *theatre of the real* participates in how we come to know and understand what has happened.”

tar aquilo em cena, moldando tais documentos de forma a dar a ver aquilo que de fato nos espantava. A discussão sobre o aspecto político de *Terra Tu Pátria* continua com [uma crítica](#), generosamente escrita por Luiz Fernando Ramos (os grifos são meus):

Realidades da política ou políticas do real. Na ambiguidade incrustada nessas duas possibilidades de leitura de *Terra Tu Pátria* moram a estranheza, a beleza e as limitações da encenação. Há um impasse entre discursos reais, postos como documentos e “fielmente” reapresentados em cena, e enunciações líricas e analíticas derivadas, como posicionamento ético e estético do grupo frente ao estado de coisas no Brasil. Esta tensão é sempre mantida e nutre o espetáculo. De fato, não se trata ali de buscar soluções, sínteses, ou catarses, ainda que pela própria impossibilidade de clarificação se busque alívio, porque o fundo do poço é um país escuro e frio. **De algum modo, a dificuldade dos criadores para responderem ética e esteticamente às circunstâncias brasileiras presentes reverbera na impotência do espetáculo em dar conta das expectativas do espectador, um que esperasse a partir daquele que alguma coisa se clarificasse. Não é certamente o “teatro político,” que explica e quer encaminhar, nem tampouco a cena autônoma, pretensa pulsão do real como imanência. Entre essas duas variáveis extremas alcança-se um lugar ambíguo mas singular, e cenicamente impactante, em que a perplexidade dos enunciadores é compartilhada com o público e por este experimentada.** Entre rasgos poéticos intensos e provocantes observações analíticas, não resta porto seguro, mas, apenas, a busca honesta no vazio da realidade pela invenção e pelo sublime nas circunstâncias atuais adversas.

Não se trata do “teatro político”, que explica e quer encaminhar. Não se trata da “pretensa pulsão do real como imanência”. Se trata de algo no meio, que cria um espaço compartilhado entre enunciadores e público – ambos testemunhas do horror histórico que se formara. Espanto diante do horror, partilha entre público e palco. Assembléia, ou, como diz Martin, um espetáculo que procura fazer “parte da circulação de ideias sobre a nossa vida pessoal, social e política”.

Tem um momento em *Terra tu pátria* em que os atores recitam, em coro, o discurso de Jair Bolsonaro na sessão do impeachment de Dilma Rousseff – o mesmo em que ele elogia Carlos Alberto Brilhante Ulstra, o torturador da ex-presidente. Nós optamos por fazer com que eles recitassem esse trecho de costas para o público, e ao término de tal discurso, voltassem a fitar a plateia, em silêncio. É o primeiro e único momento de silêncio na “sinfonia do impeachment” - o dispositivo cênico que criamos para esses discursos. O silêncio existe ali para que aquelas palavras ecoem.

Para mim, isso foi algo que ficou muito forte com o tempo: o eco. *Terra tu pátria* era uma peça que procurava ecoar o que havíamos acabado de vivenciar politicamente. O gesto que estávamos propondo era fazer com que a plateia experimentasse aquilo mais uma vez, ouvisse de novo tais palavras, se rememorasse dos fatos. De outra forma, é claro, mas mais uma vez.

Eco, na mitologia grega, é uma ninfa que detém o dom da palavra. Ela é capaz de divertir e entreter aqueles que ouvem sua voz. Zeus decide se deitar com as ninfas e, para tanto, Eco fica responsável por distrair Hera, esposa do deus. Quando esta descobre o ardil tramado contra si, castiga Eco, fazendo com que ela seja, então, apenas capaz de repetir aquilo que é dito, nunca mais podendo utilizar-se de seu dom

com as palavras para distrair os outros.

Eco não fica muda, mas também não é capaz de construir sentenças próprias. Ao encontrar-se com Narciso, de beleza excepcional, por quem a Ninfa se apaixona, ela descobre sua fala insuficiente. Ele lhe pergunta se ela “quer deitar-se comigo?”, e ela responde com o final da frase, em eco: “deita-se comigo”. O que era o galanteio do herói macho torna-se oferecimento da ninfa, e portanto Narciso a recusa.

Para além do machismo do mito, o que me interessa aqui é a diferença na formulação inicial (uma pergunta) para a repetida por Eco (uma afirmação) e também o fato de que isso causa algo no ouvido de quem escuta (Narciso). Do mesmo modo, acho que podemos pensar que o que buscamos nos espetáculos é fazer com que as palavras repetidas não sejam as mesmas, mas sim uma reaparição destas - como uma fantasmagoria das palavras originais - e que tais palavras se destinam ao ouvido do espectador, que irá delas apreender um novo sentido.

Em *Terra tu pátria*, este gesto se encerrava em si mesmo. Queríamos que o horror ecoasse, e portanto alteramos a “formulação inicial” (falando o texto de costas, com voz cavernosa, nos voltando para frente e encarando a plateia) de modo a tentar produzir no espectador o sentido do horror. Mas *Antígona* é nossa peça seguinte. E nesse sentido, creio haver nela uma tentativa de responder à provocação colocada pelo Paulo. Aqui, trata-se de um gesto afirmativo: *a busca pelo erro trágico ou a esfera do possível*. É disso que estamos tratando, e tentar ver numa matéria histórica, como a criação da Lei da Anistia, tal erro trágico, ou aquilo que era possível fazer, é um gesto crítico, dialético e político.

Não que o espetáculo busque “explicar e encaminhar”, como o “teatro político” a que Luiz Fernando se refere em sua crítica. O que existe é a tentativa de formulação diante de uma matéria histórica, e o que possa vir daí enquanto aprendizado, enquanto debate. *Antígona* continua sendo uma peça do “teatro do eco”, só que aqui o eco se dá entre as duas camadas postas em cena: o eco entre os documentos lidos por um coro, e as falas das personagens trágicas na inauguração do memorial para Antígona. (ou talvez o eco entre a tragédia grega e nossas próprias tragédias – as do passado, e as do presente). O espectador, que acessa a ambas as camadas, é mais uma vez o ouvido que escuta os ecos, e que relaciona os planos.

Ao final das apresentações de *Terra tu pátria* invariavelmente nos víamos debatendo o espetáculo com os espectadores, fosse no próprio teatro, quando organizávamos isso, ou então num bar que estivesse próximo. Acho que aí, sim, se dava nossa assembleia. Os ouvidos escutavam o eco, e agora as bocas se punham a falar.

(preciso fazer aqui uma espécie de “genealogia do gesto”. O gesto que realizamos em *Antígona*, partiu da nossa experimentação com documentos em nosso espetáculo anterior, *Terra Tu Pátria*. Mais especificamente disso que chamei aqui de “sinfonia do Impeachment”.

Essa sinfonia, por sua vez, tem muito a ver com um outro espetáculo, este que assisti (assistimos) como espectador (espectadores), e não como participante (participantes). Estou falando aqui de *Suíte N.2*, espetáculo de Joris Lacoste, que abriu a MITsp em 2018.

O espetáculo, segundo a sinopse presente no site da MITsp, “orquestra discursos que têm em comum produzir, cada qual ao seu modo, algum tipo de impacto no mundo. Todas essas palavras ditas são reais. Cada uma delas foi pronunciada algum dia, em algum lugar do mundo, e então recolhida pela Enciclopédia da Fala. Elas se encontram pela primeira vez no trabalho criado por Joris Lacoste e realizado por um quinteto

de artistas, com harmonias do compositor Pierre-Yves Macé.”. É possível assistir um trecho do espetáculo clicando [aqui](#).

Quem assistir a ambos os espetáculos notará as semelhanças entre eles. No entanto, existe aqui uma diferença que eu gostaria de apontar. Joris Lacoste reproduz os discursos com uma semelhança que é magnífica. Para ele, se trata de trabalhar com a mimesis sonora, de partiturar aqueles discursos e reproduzi-los o mais fielmente possível, com a mesma entonação, a mesma melodia, as mesmas pausas. Em nossos trabalhos, não nos aproximamos dos discursos como faixas sonoras. Partimos da transcrição deles no papel. Tratamos esses discursos como se fossem letras de uma música, que será por nós composta. Todo o nosso repertório metodológico, do qual falarei mais adiante, foi se desenhando de modo a realizar essa transposição.

Isso tem diferenças notáveis. Sempre que queremos fazer algo ressoar - já falamos aqui do eco - o fazemos através de recursos sonoros, tais como o silêncio após o voto de Bolsonaro. É através destes recursos que criamos nossa composição, que realizamos nosso gesto. Apesar das semelhanças entre os espetáculos, o léxico com os quais trabalham, as metodologias propostas, são com certeza muito distintas - o que faz cada trabalho assumir características que lhe são próprias).

3. Fracasso, o primeiro. Anistia e máscaras gregas.

O processo de *Antígona* começa com um fracasso. Já expliquei as circunstâncias em que nos encontramos quando começamos este processo. Posso resumi-las em uma palavra: saturados. Diante de tal saturação, o modo que encontrei – que encontramos – para conseguir iniciar um novo processo passava pela constituição de um projeto de pesquisa, claro e animador.

Isso era uma tentativa também de não cometer os mesmos erros de nosso processo anterior. Quando começamos *Terra tu pátria*, nos debruçávamos sobre o *Declínio do egoísta Johann Fatzer*, texto de Bertold Brecht organizado por Heiner Muller. O fato de termos começado neste texto e termos acabado numa peça de teatro documentário sobre a recente situação política do país só mostra o quanto desviamos ao longo de um ano e meio de pesquisa. Mostra, portanto, a ausência de um projeto que almejássemos perseguir.

O processo do *Terra* foi muito incrível e igualmente angustiante. Em diversos momentos nos encontramos perdidos, sem saber o que fazer ou para onde ir, sem projeto, sem assunto, sem nada. Ao mesmo tempo, foi o processo das maiores descobertas. Costumo pensar que foi um projeto “fogos-de-artifício”: vimos, maravilhados, surgirem no céu diversas possibilidades que antes não conhecíamos.

Isso exigiu de nós por outro lado muitas coisas, como tempo, disposição e fôlego. O processo do *Terra* durou um ano e meio, com ensaios no mínimo duas vezes por semana, e por isso pudemos patinar tanto. Em *Antígona*, não tínhamos esse tempo, essa disposição ou esse fôlego.

Me imbui, portanto, da tarefa de traçar um projeto de pesquisa sobre o tema d’“o que resta da ditadura”. Escolhi esse tema porque achava que tinha um eco – olha ela aqui de novo! – com o que estamos vivendo, e também por uma vontade de olhar para trás, como forma de não ser tão afetado pelos eventos presentes, de não ter que “dar conta” do que vinha acontecendo. Diante de tal tema, tracei um projeto. Não vou aqui ficar detalhando ele, não acho que seja o caso. Já falei sobre ele no início: está escrito, entre garranchos, na primeira página do meu caderno de direção.

Digo que o processo começou com um fracasso porque eu tinha me colocado a meta de ter este projeto de pesquisa claro, traçado, determinado, antes de começarmos. E me esforcei muito para isso. No entanto, em nosso primeiro ensaio, vi que tal projeto era uma completa abstração. Não havia matéria, não tinha um material sobre o qual nos debruçarmos, nada. Ele era, no fundo, uma lista de desejos, não um projeto de pesquisa.

Assim, nos primeiros ensaios, tivemos de lidar com a angústia de não saber para onde íamos. Pessoalmente, esse foi um dos momentos mais difíceis para mim. Em primeiro lugar porque tinha me colocado como meta neste processo não chegar na sala de ensaio sem um ponto de partida claro. E assim, iniciava com um primeiro fracasso: mais uma vez me via indo aos ensaios sem saber direito o que poderia surgir dali, qual o tamanho do guarda-chuva sob o qual pretendíamos nos manter. Me sentia sem um critério claro que dissesse “isso é interessante” ou “isso não é interessante” para o que estamos pesquisando. Juntando essa falta de perspectiva de por onde encaminhar o projeto a um grupo um tanto quanto saturado, e o resultado é um diretor à beira de um ataque de nervos.

Essa primeira fase só passou quando nos encontramos, de forma um tanto quanto aleatória, mas simul-

taneamente, com um *material* e um *procedimento*. Foi deste encontro que se abriu um novo campo de pesquisa, e foi a partir daí que conseguimos desenvolver nosso projeto, compreender o *gesto* que pretendíamos realizar.

(

“Ah, a escolha das palavras, problema metafísico. As palavras são quase infinitas, do mesmo modo, talvez, que posições de câmera num dado cenário. Isso nos filmes chamados de ficção. Justamente, no tipo de documentário que escolhi, reduzi ao mínimo esse dilema. As limitações impostas pelo imprevisto, pela captação do acontecimento ao vivo, pelas relações primordiais olho a olho entre os conversadores, que exigem amiúde a atenção total do diretor – todas essas contingências tornam a posição da câmera tão dependente do real que não se pode mais falar de escolha livre, como seria o caso da ficção. Em resumo, faço essa confissão penosa – **escolhi o documentário para não ter de escolher, soberanamente, onde colocar a câmera.**”

(COUTINHO, 2013).

Este trecho é parte de um escrito de Eduardo Coutinho, importante documentarista brasileiro. Acho ele fundamental para entender o que estou tentando debater aqui. Colocar a câmera é o gesto da escolha diante de um mundo infinito de possibilidades. Ao determinar aquilo que lhe interessa, e assim se livrar do problema da câmera, Coutinho está na verdade tratando de um *dispositivo cinematográfico*. Com o dispositivo fechado – cinema direto, entrevistas com as pessoas pela primeira vez diante das câmeras, etc. – o diretor se sente confortável para dirigir. Do mesmo modo, eu sinto que preciso entender o projeto. Também foi para mim necessário definir o dispositivo que estávamos tratando, para aí sim conseguir avançar no projeto).

No meio da extensa lista de materiais que acabei lendo a cerca do fim da ditadura, na tentativa de encontrar documentos que servissem de base para o projeto que buscávamos empreender, me deparei com o livro *As dinâmicas da luta pela anistia na transição política*. Resultado da dissertação de mestrado de Lucas Monteiro de Oliveira, o livro faz um traçado do debate público em torno da criação da Lei da Anistia, em 1979. Dedicar um capítulo inteiro ao debate parlamentar, dentro da Comissão Mista no Congresso Nacional e das duas sessões em que foi aprovado.

O livro serviu como um mapa para entendermos um tema tão espinhoso quanto o da Anistia. Na *busca por um erro trágico ou a natureza do possível*, este tema foi um feliz encontro: no momento em que o país está sendo governado por alguém que se diz favorável à tortura, que faz constantes elogios ao período da ditadura militar e que tem por herói Carlos Alberto Brilhante Ulstra, reconhecido como torturador inclusive pela Justiça Brasileira, faz sentido olhar para a lei que tornou impossível que se punisse aquilo que se praticou nos porões da ditadura militar.

O prefácio escrito para o livro de Lucas, de autoria de seu orientador, o Prof. Doutor Paulo Arantes, leva o título: “*O que escolhemos esquecer?*”. Esta é a base da discussão da Anistia no país: o esquecimento. Passados quinze anos do Golpe Militar de 1964, o regime começava a dar mostras de um fim próximo. Era necessário, então, realizar a chamada “transição política”, a passagem do poder dos militares para aqueles que viriam a ser escolhidos pelo voto popular. É com a intenção de instaurar este processo que assume o

poder o Presidente João Baptista Figueiredo – que não por acaso foi Chefe do Serviço Nacional de Informação (SNI) nos governos anteriores, e portanto alguém muito familiarizado com o tema da tortura e dos desaparecimentos.

Vendo, dentro e fora do país, diversas organizações da sociedade civil se organizarem em torno da bandeira da Anistia, o Presidente decide iniciar seu mandato encaminhando ao Congresso Nacional seu próprio projeto de lei. A medida é duplamente eficiente, pois ele se pinta desse modo como um “estadista”, com os ouvidos abertos para os reclames do povo, ao mesmo tempo em que coloca, de cara, os limites do projeto da Anistia.

Há que se entender melhor: o Brasil vivia então um período em que existiam presos políticos, exilados, mortos e desaparecidos. A briga pela Anistia era uma bandeira de unidade nacional, na medida em que congregava diversos setores da sociedade organizada. Havia aqueles que viam na Anistia uma possibilidade do retorno ao lar, seja vindos do exílio, seja saídos da prisão; havia aqueles que viam na Anistia a possibilidade de recuperar cargos dos quais tinham sido destituídos em função do Golpe de 64; e também aqueles que tinham perdido familiares nos porões da repressão, e que levantavam a bandeira da Anistia como um reclame contra a impunidade dos crimes cometidos contra os seus parentes.

Mas o Governo via na Anistia uma outra coisa: a possibilidade de iniciar o processo de transição. Com isso, buscava ao mesmo tempo garantir a impunidade dos crimes perpetrados por agentes do Estado, e definir quem estaria dentro e quem estaria fora do jogo político, quando este fosse finalmente aberto à sociedade como um todo.

É importante ressaltar – como o faz Janaína Telles em seu *Os herdeiros da memória: a luta dos familiares de mortos e desaparecidos políticos por verdade e justiça no Brasil* - que aqui se trata de uma contraposição entre duas visões de *Anistia*. A primeira remete ao sentido grego de “*Anamnesis* - ação de trazer a memória ou à lembrança; lembrança, recordação; *Mnemosyne* :reminiscência” (TELES, 2005). Ou seja, a Anistia seria um ato para se lembrar dos erros cometidos no passado, repará-los e desse modo seguir em frente. Já a visão do Governo estaria ligada a ideia de *Amnésia*, ou seja, de que é necessário esquecer o passado, deixar os “erros” para trás, para assim seguir em frente.

Algumas organizações sociais que tiveram grande importância dentro da luta pela Anistia também se valeram da ideia da Anistia como esquecimento. Exemplo disso foi o Movimento Feminino Pela Anistia (MFPA), coordenado por Therezinha Zerbine, que defendia a Anistia como “a conciliação no seio da família brasileira” (OLIVEIRA, 2016). O movimento, dessa forma, buscava distanciar-se de uma noção de “revanchismo”, para focar na questão dos presos e exilados políticos. Das diferentes visões sobre a Anistia, foi-se formando um consenso que passava, sim, pela ideia de esquecimento. Por uma noção de que seria preciso deixar o passado para trás de modo a seguir rumo ao futuro.

Este foi o sentido do debate que procuramos criar na lida com os documentos ao longo da peça. Através dos discursos parlamentares, e de duas cartas que foram lidas no Congresso (a do Movimento Feminino Pela Anistia e a Carta Aberta de Familiares de Mortos e Desaparecidos ao Presidente João Figueiredo), buscamos centrar a discussão da Anistia no esquecimento das práticas de tortura, assassinato e ocultamento de cadáveres utilizadas pelo regime militar.

Essa escolha se liga à pergunta colocada pelo Paulo Arantes: o que escolhemos esquecer? No momen-

to em que o Brasil se encontrou reunido para discutir uma lei que buscava demarcar um fim entre os atritos políticos ao longo do regime militar, qual foi o assunto que teve de ficar para trás? Essa conciliação que precedeu a “fundação” de nossa recente democracia, qual o preço a ser pago por ela? Em suma, nos parecia que aí estava *o erro trágico*.

Mas a discussão da Anistia, como ela se deu no Congresso em 1979, não centrou-se nem exclusiva nem majoritariamente na questão dos crimes praticados pelos agentes do Estado. Ela passou por eles, sim – nenhum documento foi por nós “inventado” – mas centrou-se, majoritariamente, na questão dos presos políticos.

O projeto que foi debatido e votado, aquele enviado por Figueiredo ao Congresso, deixava excluídos da Anistia os condenados por crime de “terrorismo”. Isso significava, na prática, que a Anistia iria deixar de fora cerca de 200 pessoas, que se encontravam presas no momento da votação. Essas pessoas, muitas vezes, eram acusadas dos mesmos crimes que outras pessoas, que haviam conseguido escapar para o exílio, mas pelo fato de estarem encarceradas, não seriam anistiadas.

O que o Governo queria com isso era definir quem poderia ou não participar do jogo democrático que iria se abrir. E a oposição, assim como diversas parcelas da sociedade civil, tentou organizar-se para reverter essa posição governamental. Desse modo, o MDB – partido da oposição – traçou uma estratégia de tentar centralizar o debate na questão da emenda Djalma Marinho.

Djalma Marinho foi um deputado do ARENA (partido do Governo) que propôs uma emenda ao projeto de lei que retirava do projeto a punição aos crimes de terrorismo, anistiando, desse modo, aqueles que continuavam presos. A ideia do MDB foi tentar associar-se a setores menos conservadores do ARENA, fazer pressão com os veículos de imprensa, e aproveitar toda a movimentação em torno da bandeira da Anistia para conseguir, desse modo, ao menos essa vitória. Mas a estratégia deu errado, e a emenda foi derrotada por 8 votos, uma margem muito pequena.

Cabe aqui uma outra consideração: o Governo tinha maioria garantida no Congresso para todas as votações, apesar de deputados e senadores serem eleitos pelo voto. De que forma? Através de um mecanismo chamado de “senadores biônicos”, isto é, de senadores que não eram eleitos pelo voto, mas sim escolhidos pelo Governo.

Além disso, no dia da votação, as galerias do Congresso Nacional foram tomadas por militares vestidos à paisana. Sua função ali era intimidar os deputados e senadores arenistas, de modo que eles não votassem contra o Governo. Em tal contexto, seria possível discutir a responsabilização de oficiais do governo por práticas espúrias como tortura, assassinato e ocultamento de corpos? Atingimos, aqui, a segunda dimensão de nosso projeto: *a margem do possível*.

Uma última consideração a ser feita sobre a Lei da Anistia é que ela é uma espécie de “pedra fundamental” da nossa democracia. A lei garantiu quem estaria dentro e quem estaria fora do jogo político nos próximos anos, e portanto preparou o terreno para a abertura política. À Lei de 1979, seguiu-se a Lei dos Partidos – que acabava com o bipartidarismo – e, por fim, a Constituinte de 1988.

Gilmar Mendes, ministro do Supremo Tribunal Federal, foi responsável, em 2010, por julgar uma ação da OAB que pedia a revisão da lei da Anistia para que fosse possível processar os torturado-

res do passado. O voto de Mendes⁴ é esclarecedor para entender a função que assumiu a Anistia na consolidação de nossa democracia. Diz ele que a Anistia é “ato político que rompe com a Constituição anterior” e “traz as novas bases para a construção de outra ordem constitucional”, o que “torna praticamente impensável qualquer modificação de seus contornos originais que não repercuta nas próprias bases de nossa Constituição e, portanto, de toda a vida político-institucional pós-1988.” Creio que essa magnitude da questão da Lei da Anistia tenha sido também importante para encararmos a questão como “trágica”, e isso tem a ver com a escolha do mito da Antígona para friccionar com esta matéria histórica brasileira.

Mas antes de me debruçar sobre a lida com o mito grego, preciso falar do procedimento que descobrimos, junto com trechos dos discursos de parlamentares da ARENA e do MDB nas comissões da Anistia. Por coincidência, quando iniciamos a pesquisa, Giovanna Monteiro, uma das atrizes do processo, estava fazendo uma oficina ministrada por Leonardo Antunes e Jean Pierre Kalerianos sobre o “corpo e a voz na tragédia grega”. Tal oficina trabalhava procedimentos desenvolvidos pelo encenador grego Theodoros Therzopoulos, que organizam o trabalho da atuação em torno da respiração e do trabalho com a palavra.

É possível notar, nos vídeos de encenações de Therzopoulos que existem no youtube (como neste [aqui](#)), a força poética que tais procedimentos criam no trabalho com a palavra, que surge no palco com força, não como se fosse fruto de um processo mental, das sutilezas de caráter que se revelam -como se dá costumeiramente em encenações dramáticas - mas sim parte de uma necessidade orgânica e ancestral, como se a palavra nascesse do âmago do corpo, não da mente. Imagetivamente, também, os procedimentos de Therzopoulos tem muita força, e essa junção entre a imagem, de expressão muito forte, e o som, nos interessou profundamente. Vislumbramos, na utilização deste léxico imagético e de respiração criado pelo encenador grego, uma possibilidade de criação de um “corpo trágico”, de um “modo de locução trágico” e que, em suma, deveria resultar em uma “peça trágica”.

Um desses procedimentos que chegou até nós e que nos interessou particularmente, tem a ver com a construção de uma “máscara trágica”. Os atores abrem a boca e os olhos, e vão deixando aos poucos a musculatura relaxar, abrindo cada vez mais a boca conforme respiram. A imagem é de espanto, parece que os atores estão diante de algo muito horrível. A respiração fica apoiada nas costelas, e o som que sai é produzido na pélvis. O ator se torna um tubo, e a palavra nasce de suas entranhas.

A ideia que tivemos foi utilizar esse procedimento, que Therzopoulos utiliza na criação de suas tragédias, mas não com um texto trágico. Escolhemos aqui mesclar o modo de emissão do texto trágico, que veio a partir do trabalho com a máscara, com um texto frio e mecânico: os discursos de deputados e senadores nas sessões que debateram a criação da Lei da Anistia em 1979.

Havia um interesse aí. Tratávamos uma matéria fria como algo trágico. Era como se o horror por trás daquelas palavras ficasse evidenciado a partir da forma como elas eram emitidas. Creio que aqui foi a nossa primeira volta do parafuso. Como já disse, estávamos, desde o prin-

4 CRISTO, Alessandro. Raiz da Constituição: leia o voo de Gilmar Mendes sobre a Lei de Anistia. Consultor Jurídico, 2010. Disponível em: < <https://www.conjur.com.br/2010-ago-08/leia-voto-ministro-gilmar-mendes-lei-anistia> >. Acesso em: 18 de Março de 2020.

cípio, muito perdidos. Aqui foi a primeira vez que encontramos um material que nos interessava e um procedimento, uma forma de lidar com este material, de torna-lo cênico. Aqui se abria nosso processo de pesquisa. Aqui, posicionamos a câmera, como diria Coutinho.

([deixo aqui um breve registro em vídeo dessas máscaras trágicas](#), na esperança de dar concretude àquilo que tentei descever em palavras. Este registro foi feito em um dos ensaios do segundo semestre de 2019, e mostra o princípio de trabalho do coro, que foi sendo desenvolvido ao longo dos meses subsequentes de processo. Infelizmente, esse é o único registro que fizemos deste procedimento, e ele dá apenas uma idéia da potência imagética e sonora que vislumbramos neste procedimento).

4. Antígona

Ainda nessa fase – que fique claro, estamos falando do final do primeiro semestre de 2019 – nos lembramos de Antígona, do texto de Sófocles. E mais especificamente da primeira cena: do encontro entre as duas irmãs. Creonte é o governante de Tebas, após a guerra, e ele ordena que os corpos daqueles que tentaram invadir a cidade seja deixado ao léu, para os urubus e as feras, sem funeral. Dentre esses corpos está Polínicos, irmão de Antígona e de Ismene.

Na primeira cena da peça, as irmãs se encontram. Antígona se recusa a esquecer o irmão morto, à céu aberto, apesar das ordens de Creonte. Já Ismene lhe diz para “abandonar o passado” e viver “para o presente”. Tal oposição parecia a nós ecoar aquilo que buscávamos fazer surgir no debate da Anistia, resumido na formulação de Paulo Arantes: o que escolhemos esquecer? O que deixamos para trás em nome de construir o futuro? A oposição entre as irmãs traz esse tema claramente, ainda mais se atentarmos para o escrito de Brecht sobre o mito grego. Nele, quando Ismene diz para a irmã “Abandonas o passado, vives para o presente”, Antígona lhe responde: “Passado abandonado não se torna passado”. A força dessa formulação nos interessou tanto, que esta frase, da mesma forma como está escrita acima, entrou na peça.

Já que falei do texto Brecht, gostaria aqui de me voltar um pouco a uma reflexão do sentido de encenar Antígona. A versão do dramaturgo alemão se inicia com uma cena que não tem nada a ver com o mito grego. A peça principia com um cartaz: “Berlim, Abril de 1945. Alvorada. Duas irmãs saem do refúgio antiaéreo e voltam para casa” – a peça situa-se, portanto, em um passado muito recente (três anos antes, apenas).

O diálogo entre as duas irmãs vai revelando divergências entre elas diante da possível morte do irmão como consequência de seu desterro da guerra. Em seguida, gritos vem de fora, deixando-as aterrorizadas. Elas descobrem que os gritos agonizantes são do próprio irmão, sendo torturado.

Uma das irmãs pega uma faca e tenta sair para ajudar o irmão. É impedida pela irmã. Nesse momento, entra um soldado da SS – organização paramilitar nazista – que questiona se elas conhecem o homem que está sendo torturado. A irmã que impediu a saída da outra declara não conhecê-lo, mas a segunda irmã fica em suspenso. A primeira irmã diz então, de forma épica, distanciando-se do drama: “Aí olhei para minha irmã. Deveria ela em busca da própria morte ir lá fora e libertar meu irmão? Talvez ele ainda não estivesse morto.” (BRECHT, 1993). Aí, então, principia o mito da Antígona. É interessante a solução encontrada por Brecht. É como se ele declarasse, no início do espetáculo, que o mito lhe interessa para

“pensar o presente a partir do passado. Desta forma, ele afirma que não pretende retomar o espírito da Antiguidade, muito menos tomar em consideração interesses filológicos e acrescenta que “mesmo que sentíssemos o dever de fazer algo por uma obra como Antígona, a única coisa a fazer seria torná-la útil para nós” (PASSOS GUIMARÃES, 2008).

O que Brecht faz é olhar o mito de acordo com a perspectiva que lhe interessava. Ele se utiliza do mito, como coloca Passos Guimarães, para refletir sobre o (seu) presente. Creio que este gesto seja, de algum modo, o que buscamos fazer na nossa Antígona. Olhamos para o mito grego como forma de pensar o

processo de esquecimento que se deu no Brasil após o fim da ditadura, ou melhor, a construção de uma memória que gerava o seu esquecimento.

No nosso caso, a aposta é de que a terceira camada, isto é, a situação presente do Brasil, não precisa ser encenada. Apostamos aqui, mais uma vez, na ideia de eco. Intentamos que os espectadores sejam capazes de relacionar aquilo que se apresenta no palco com a presente situação política do país.

Olhamos para a Lei da Anistia para pensar o que havia ali que moldou nosso presente. Olhar o passado para pensar o que vivemos, encontrar ali o início de um processo. Ao mesmo tempo – e não sei se damos conta disso na peça – pensar a Anistia é pensar um pacto que se deu após um período totalitário. Não seria este, também, o nosso futuro?

5. Projeto de pesquisa e centralidade no processo

Juntar as discussões parlamentares em torno da criação da lei da Anistia, com um procedimento “trágico”, e com o mito da Antígona. Este foi o nosso primeiro traçado de pesquisa. Mas isso ainda não é a peça, isso ainda não explica um monte de coisas que foram acontecendo. Mas aqui está um ponto, que passamos. Chegamos em Julho com este projeto traçado, e aí, sim, tínhamos um campo de pesquisa para explorar.

Eu tenho falado bastante aqui da criação de um “projeto de pesquisa”, porque acho de verdade que isso é muito importante. Pra mim foi muito angustiante o período em que fomos para a sala de ensaio sem ter exatamente algo a procurar, uma primeira hipótese, que pode se revelar falsa, mas que abra outros caminhos. Sinto que em minha trajetória como diretor, foram poucas as vezes em que eu tive isso, este projeto de pesquisa. E ele me ajuda bastante.

Ao mesmo tempo, existe um outro lado da moeda. No processo de Antígona, tratei por muito tempo de formular este projeto, e de tentar encaminhá-lo. Acho que isso gerou uma certa centralização do processo. Como tal projeto não foi concebido tão junto, em coletivo, como partiu de leituras que eu fui fazendo e trazendo para o grupo, sinto que houveram ruídos nesse sentido.

A verdade é que esta não foi a primeira vez que trabalhamos assim. Em 2018, antes de estrearmos o *Terra*, nos envolvemos, em um mês, num processo criativo em torno do *Agammon*, de Ésquilo. O Miguel, que é dramaturgo de *Um memorial para Antígona* junto comigo, nos convidou para fazer parte de seu novo filme, que seria sobre um grupo de teatro que ensaiava uma peça, enquanto os atores desse grupo iriam narrar, na forma de depoimentos, a história do Balta, militar brasileiro que infiltrou-se em movimentos de esquerda em 2016. (diversos temas que me interessavam como pesquisa passaram também por este processo. A lida com mitos gregos, por exemplo, é algo que nos interessava desde então. Além disso, a criação de um “falso documentário” - atores dando depoimentos sobre o Balta, criados a partir de depoimentos reais - foi algo que me interessou ao longo dos dois processos, do *Agammon* e de *Antígona*. Em *Um Memorial para Antígona*, creio que exista, ainda, um resto disso na escritura das cenas 2 e 3, que se dão em chave depoimental, como se as personagens estivessem falando para a câmera e contando o que aconteceu com elas).

Como tínhamos pouco tempo para a montagem do *Agammon*, antes do início dos ensaios, nos reunimos – eu e Maíra do Nascimento, que dirigimos a parte teatral do processo, e o Miguel, diretor do filme – para fazer cortes no texto de Ésquilo, e para definir algumas coisas da pesquisa que iríamos realizar em quatro semanas. Chegamos à sala de ensaio com tudo isso bem definido, e propusemos este desafio aos atores e atrizes. O processo desenrolou-se de forma intensa, e, admiravelmente, montamos em um mês o texto de Ésquilo.

Apesar do relativo sucesso da empreitada, sinto que esta deixou algumas marcas no nosso coletivo. Essa forma mais centralizada de funcionar não nos era natural e, paralelamente, ainda ensaiávamos o *Terra*, nossa peça que era construída por todos nós, batendo cabeça, discutindo, se empenhando profundamente nisso, de forma extremamente colaborativa.

Foram dois modelos de produção distintos que experimentamos. Tentando classificá-los: sinto que um deles é mais “eficiente”, na medida em que nos coloca de cara com um desafio, e que temos que tentar superá-lo. O outro é mais “impressionante”, porque vamos, ao longo do processo, descobrindo coisas que

não sabíamos anteriormente. Como no processo de *Terra tu pátria*, que nos revelou a possibilidade de se trabalhar com documentos, até então nunca experimentada por nós. “Fogos de artifício” x “formigas dedicando-se a construir um império subterrâneo”.

Qual dos modelos é melhor? Não sei. Sinto que cada um deles exige coisas diferentes. Ser mais centralizado exige uma direção com mais certezas, menos perda. Exige um estudo prévio, e exige que se banque certas escolhas. Exige um pacto diferente entre atores e diretor. Um dos atores de *Antígona*, em uma conversa que tivemos nós dois, me disse que por vezes sentia que tinha uma demanda gigantesca, mas que não tinha um igual espaço de proposição em relação aos rumos da pesquisa.

Eu entendo a crítica. Ensaíamos, desde Agosto, três vezes por semana. Sem ganhar nada. E para fazer uma pesquisa que, de algum modo, foi sempre sendo mais definida e demarcada por mim. Claro que com diálogo com a equipe, claro que a partir de coisas que surgiam em nossa sala de ensaio – terreno comum entre todos – mas não vou negar que este foi, sim, o processo mais centralizado que já passei ocupando a figura da direção.

E isso se deu desde o princípio. Eu que escolhi o nosso eixo temático (“o que resta da ditadura”). Saturados que estávamos, a maneira que achei possível de seguir adiante -e de seguir juntos! – foi propor, um gesto, um projeto, um tema. E a verdade é que esta peça é resultado disso.

Isso não foi fácil, nem pra mim, nem pra eles. Exigiu de nós novos acordos, exigiu repensar as demandas, exigiu um diretor mais estudado do que nos outros processos, mais certo, com menos espaço para dúvidas. Mas ser menos centralizado, mais – vai, vou dizer! – *colaborativo* também tem suas exigências. Exige, sobretudo, tempo e envolvimento. Como fazer isso, nas atuais conjunturas políticas, de desmantelamento da Cultura? Como fazer isso, se não é possível ter tempo de pesquisa?

Eu creio que, diante das circunstâncias materiais que se apresentam, a forma de trabalhar vai também se alterando. Não há mais tanto espaço para patinar, para se perder. Não há mais tanto tempo. A verdade é que o principal tema do teatro paulistano contemporâneo - pelo menos daquele que eu faço parte, que não é fomentado- é a bateção de agenda. Isso é o que mais se discute e se debate em um processo criativo! E isso tem a ver com as dificuldades materiais que se apresentam para quem quer ser artista de teatro em tempos bolsonaristas.

Eu sinto que o que *Antígona* exigiu de mim, enquanto diretor, foi muito mais do que eu era capaz de dar. Não fui capaz sequer de preparar um projeto de pesquisa, quanto mais de ter todas as certezas, todas as respostas, de bancar todas as decisões.

Acho que o processo de *Antígona* foi o que deu para ser. Foi mais centralizado, sim, mas também teve seu caráter colaborativo. Foi um processo privilegiado, onde ensaíamos três vezes por semana durante quase um ano, apesar de não haver verba. Foi um processo que reuniu muita gente, de muitos lugares diferentes, em torno de um projeto criativo que todos acharam interessante de tentar seguir. Foi algo no meio, foi o que deu pra ser, foi isso aí.

E foi também - e isso é importante - um processo de amadurecimento muito grande para mim, enquanto artista, enquanto diretor. Sempre no fio da navalha entre a crise de estar sendo muito impositivo, e a vontade e, porque não?, a coragem de bancar certas escolhas, aprendi a ocupar um lugar que com certeza não é confortável, que exigiu muito de mim mas que me deu muito em troca também.

6. Dramaturgia

Onde eu estava? Ah, sim: Antígona e Anistia e máscara trágica. A definição de um projeto. A priori, em nossas experimentações, mesclávamos os textos da Anistia com os da Antígona. Os primeiros eram dados no procedimento das máscaras trágicas, e os segundos eram depoimentos pessoais, como se um dos atores fosse Creonte, e uma das atrizes fosse Antígona, por exemplo. O resultado disso era algo bem experimental, os atores formavam um coro trágico que lia os documentos, e depois assumiam o lugar das personagens. Essa passagem de um ao outro era interessante também, havia uma simplicidade nesta transição que chamava atenção.

No entanto, entendemos que havia um problema. Aquilo tudo era muito *confuso*. Não só no sentido de que as coisas não estavam bem estruturadas, bem compostas e dimerizadas (a relação entre o que era dito pelo coro e as personagens), mas sobretudo havia um sentido que buscávamos suscitar com aquilo tudo que se perdia. Se perdia porque o texto dos documentos era incompreensível, por ser demais hermético e pela estetização que buscávamos propor. E também porque não tínhamos um ponto claro de discussão, algo que organizasse toda a trama que intentávamos compor.

A verdade é que faltava ainda a dramaturgia. Foi nesse momento que a figura do Miguel realmente apareceu em cena. Ele vinha nos acompanhando nos ensaios como podia, mas foi a partir desse momento que ele começou a contribuir de fato. O Miguel tem uma capacidade de formatação muito grande, e foi fundamental no encaminhamento do projeto. Do que eram ideias soltas no ar, vislumbres de coisas que poderiam ser interessantes, ele foi ajudando a fazer um traçado preparatório. Também foi fundamental sua contribuição bibliográfica para um tema tão espinhoso - “o que resta da ditadura” -, e sobre o qual ele já havia se debruçado bastante, servindo como uma espécie de dramaturgista, para além de dramaturgo.

Passamos a nos dedicar, então, a uma construção dramatúrgica que orientasse a experimentação sonora que estávamos fazendo. Tenho a impressão de que, dos diversos projetos que essa peça já foi, mas acabou não sendo, aquele do qual mais sinto falta foi este que descrevi acima. Havia ali uma experimentação que foi necessário tolher, e coube a dramaturgia encaminhar este gesto.

Não sem pesar: na loucura que eram as coisas então, muitas coisas bonitas se formavam. Alguns ecos, algumas preciosidades. E sinto que havia ali uma simplicidade no dispositivo cênico que me agradava. Acho que no todo, abandonamos essa peça por sentir que ela era “muito artes plásticas” – como o Miguel uma vez definiu, na sua busca por entender o gesto -, e também por uma desconfiança de que aquilo que experimentávamos então talvez não desse uma peça, mas sim uma cena, uma parte do percurso, e não o todo.

Muito do que havia ali, no entanto, se manteve no projeto que, enfim, realizamos cenicamente. Em primeiro lugar, a aposta na força imagética do procedimento que descobrimos de Theodoro Thertzopoulos. O cruzamento entre os textos da Anistia e os textos, quase depoimentais, que vinham da Antígona. A criação de um coro. E a composição sonora.

Nesse momento do trabalho dividimos a pesquisa em duas linhas paralelas: a composição sonora em cima dos documentos que estávamos experimentando, e a criação de uma dramaturgia. Foi aí, também, que entraram mais duas pessoas no processo, dois atores: Victor Rosa e Isabela Bustamanti. A entrada deles trouxe outra vida ao trabalho. Nenhum de nós tinha trabalhado com eles anteriormente e eles conseguiram

trazer um frescor para a pesquisa que foi essencial. Gostaria aqui de ceder espaço para que eles próprios possam falar dessa entrada:

“Sala de Ensaio. Sofá. Madeira. Sol. 3 Pessoas se aquecem. 1 comanda. 1 pessoa deitada.

Lendo. Anotando. 1 pessoa assiste. Outra pessoa lê.

Lembro-me mais ou menos assim, minha primeira entrada no espaço de ensaio desse processo, espectador ativo que não sabia quase de nada.

quase.

de nada.

Não vale, aqui descrever o que vi ou senti - tampouco me lembro. Vale tentar chegar a síntese da experiência:

“O corpo - voz é canal que resgata memórias concretas, da mais recente ‘Comissão da Anistia’ e a mais antiga ‘Antígona’.

Hoje, quase um ano depois, ainda levo essa síntese comigo. Um Teatro de Som, de Voz, de Ruínas, que se dá, se deu e se dará

em processo.

em caos.

em erro.

Criar era pensar sempre e sempre o som. As possibilidades sonoras eram nossa busca total e absoluta. “Pensem que lançaremos um CD ao final do processo”, ouvi em um dos ensaios.

quebrar

q u e b r a r

q u e b r a r

O atuante que sou. Que era. Que estou. Pensar corpo era para mim a primeira coisa a se fazer no teat(r)o, mas, a virada foi começar a pensar um outro corpo. O corpo fala. O corpo rádio. O corpo dos sons com sons. E quantos sons?” (Victor Rosa)

“Já havia algum tempo que eu não passava por um processo de construção colaborativa que, de fato, se propusesse a executar isso e, ao mesmo tempo, não perdesse uma linha de chegada, uma coerência essencial à proposta do projeto, de vista. Isso muito se deve à condução cuidadosa do Vicente e as escolhas feitas ao longo do caminho, que têm permitido um espaço de experimentação e de confiança que funciona de maneira muito horizontal e, justamente por isso, funciona — desde os levantamentos temáticos, às propostas dramatúrgicas e de encenação e tudo mais que isso envolve.” (Isabela Bustamanti)

Acho interessante ler essa perspectiva deles, porque revela muito sobre o ponto em que estávamos, e onde chegamos. Do texto do Victor, acho incrível como as crises não passam para aqueles que estão fora delas – a descrição do Victor de sua entrada no processo, do primeiro dia em que estive conosco (faríamos, então, uma abertura), não deixa ver a angústia de ter de decidir se aquele processo era interessante ou não, se a pesquisa era por ali ou não. Ao mesmo tempo, ler esse escrito me lembra de pontos por onde

passamos, e dá certezas de certas escolhas. A denominação do “corpo-voz”, “corpo-rádio”, e a instrução que eu dava em algum momento do processo (“pensem que é música, não teatro, que ao final vamos gravar um CD”), foi fundamental para chegar até aqui, numa pesquisa que tem a relação com o som em primeiro plano.

Já do texto da Isa, acho curioso como para ela o espaço de criação é tão horizontal, e também com a sua escolha do termo *colaborativo*. Acho que comparado a muitos processos, com certeza o que fizemos é algo extremamente colaborativo – a crise vem quando comparamos este processo com outros pelos quais passamos juntos, e que foram ainda mais horizontais. (penso agora que talvez a crise tenha a ver também com a saturação reinante entre nós, entre as relações daqueles que migraram do *Terra Tu Pátria* e caíram na *Antígona*).

Ao mesmo tempo, quando ela fala que o processo não perdeu de vista seu ponto de chegada, isso para mim tem a ver com a minha insistência em definir e compartilhar nosso projeto de pesquisa. Ler, agora, no final desta etapa de processo, que a minha condução foi “cuidadosa” é um elogio.

De qualquer forma, a entrada da Isa e do Victor, nos colocou em outra perspectiva. Já estávamos há algum tempo em processo, tínhamos descobertas próprias, tínhamos um léxico criado, e certas perspectivas já assinaladas – inclusive pelo fato deste não ser o nosso primeiro trabalho. Nos colocar em contato com dois outros artistas fez com que certos princípios do trabalho se tornassem mais claros.

E para mim trouxe outra questão importante: foi aí que os três atores que já estavam no processo – Danilo, Rafael e Giovanna – começaram a se tornar donos do projeto. E isso era fundamental, não só por eles já estarem conosco, mas sobretudo porque eles são o Comitê Escondido Johann Fatzer. E se nós queríamos que esta peça fosse do nosso grupo, tinha que ser deles também. Assim, foi fundamental eles colocarem as mãos no projeto e dizerem: “isso é meu. É nosso”.

Quanto a mim, enquanto diretor, tive que me relacionar com atores que eu não conhecia. Isso significou um desafio completamente novo para alguém que, desde 2017, só trabalhava com os mesmos atores. Precisei conhecer a Isa e o Victor, entender o que eles tinham para contribuir, onde eles preencheriam lacunas do trabalho e, por outro lado, onde seria necessário que eles entendessem um pouco da linguagem do grupo, onde seria necessário “aparar arestas”. Precisei me afinar com eles.

Teria de entender como dirigir saindo dessa dinâmica pessoal a que estou acostumado com a Giovanna, o Rafael, o Danilo e a Julia. Teria de entender seus limites de tempo como não passíveis de negociação, teria de ter mais clareza nos nossos combinados. Isso foi muito importante, um crescimento gigantesco na minha trajetória enquanto diretor.

(relendo o texto do Victor, queria frisar a parte que ele fala da transformação que se operou nele, que sempre pensava o teatro a partir do corpo, e que agora se tratava de pensar o teatro a partir do som, do corpo-som. Gosto de pensar que, nos processos que dirijo, não sabemos fazer as peças que estamos fazendo. Vamos a cada dia, durante o processo e até durante as apresentações, pesquisando, descobrindo. Ler o depoimento do Victor me faz ver que houve nele uma mudança de pensamento, e que isso foi algo que ele descobriu junto com a gente, e nós com ele.).

Voltando à dramaturgia:

A primeira tarefa da dramaturgia, tendo determinado nosso projeto de criar pontes entre a questão da Anistia e o mito da Antígona, era estabelecer quais os temas que iriam perpassar os dois planos. Assim, fizemos uma espécie de tabela daquilo que conseguíamos vislumbrar.

ANISTIA	ANTÍGONA
Esquecer X Lembrar	Enterrar x Seguir em frente
O que foi esquecido: a tortura	O que foi esquecido: o corpo do irmão
Não poder enterrar os mortos	O enterro de Polinices
O que foi possível	Ismene

O primeiro ponto era aquele de onde partíamos. A discussão sobre lembrar e esquecer ecoava a primeira cena da peça de Sófocles, o encontro entre as irmãs. A seguir, teríamos de ir adiante, buscar documentos sobre a tortura. Isso, no mito, deveria ecoar a memória do irmão deixado a céu aberto (Polinices). No nosso paralelo, era ele quem tinha sido deixado para trás, ele era o torturado, aquilo que foi exigido em sacrifício de um pacto de conciliação.

O terceiro tópico funcionava na base de uma oposição, de uma impossibilidade de fazer caber no mito. Antígona tinha sido capaz de enterrar seu irmão. Mesmo que depois ele tenha sido desenterrado, o dilema na tragédia gira em torno do corpo de Polinices. No paralelo com o Brasil, nem nos é dado ser Antígona. Para ser Antígona é preciso que exista corpo, mas a ditadura desapareceu com os corpos. Aqui, portanto, tratava-se de ver o mito não cabendo na história brasileira.

Por fim, o último tópico que levantamos dizia respeito à questão do possível. Aqui a personagem chave era Ismene, a irmã de Antígona. Aquela que dizia, na versão de Sófocles: “não tenho forças para resistir aos poderosos. Constrangida a obedecer, obedeco”. Ela era a figura de alguém que sofreu, afinal a infâmia do corpo de Polinices apodrecendo também toca a ela, mas que se resignou e fez o pacto em nome do futuro. Sentíamos que ela era a figura mais “brasileira” do mito, alguém disposto a esquecer, pois era o que seria “possível de ser feito”.

(É importante notar que não nos interessamos muito pelo final da peça como foi escrita por Sófocles: pela queda de Creonte, pela parte em que Antígona parece, apesar de morta, vencer a batalha. No nosso paralelo-Brasil, essa parte era um problema. Como dizer que Antígona venceu, em tempos que a memória da ditadura é evocada pelo mais alto esquadrão do Governo, pelo próprio Presidente da República? O final da peça, diante do Brasil de fato, nos parecia idealista e sonhador.)

A partir dessa divisão, nos pusemos, mais uma vez, a procurar documentos. Os temas do bloco “anistia” deveriam aparecer todos por meio de documentos, sobre os quais iríamos nos debruçar e compor a nossa partitura. Nossa compreensão de “documentos” aqui é um tanto quanto ampla, e talvez imprecisa: consideramos desde os discursos dos parlamentares até depoimentos pessoais de pessoas que passaram pela tortura; relatos literários que falavam da experiência dos familiares dos desaparecidos (principalmente o *K.*, de Bernardo Kucinski) e relatos literários daqueles que foram marcados pela tortura (em especial *Retrato Calado*, de Roberto Salinas Fortes); depoimentos de familiares em busca de justiça, e cartas abertas escritas

por coletivos que buscavam a mesma coisa; enfim, muitos documentos de ordens diversa, que tinham em comum um único aspecto: apareceriam na forma de *textos*. O trabalho que intentávamos realizar era o de transposição do papel para o palco.

Aqui, voltamos aos arquivos. Seguíamos um trabalho semelhante ao de pesquisadores do departamento de história: buscávamos documentos que comprovassem nossas teses, ou que as derrubassem, que nos abrissem caminhos, que viessem a materializar os temas que tínhamos previamente selecionados. Voltando ao diálogo com Carol Martin:

“A história é também um ato de imaginação. Tanto o historiador quanto os criadores do teatro do real selecionam eventos de um fluxo ininterrupto e inventam significados que criam padrões dentro deste fluxo. (...) Eles [criadores do teatro do real] investigam evidências tanto quanto um advogado interroga testemunhas em uma corte, extraindo dessas evidências informações que não contém explicitamente ou mesmo que contrariam as afirmações contidas nelas.”
(MARTIN, 2013)⁵

Creio que Martin resume bem aqui o processo a que nos vimos entregues. Procurávamos documentos, liamos trechos de depoimentos, alguns se contradiziam, outros apontavam para determinados fatores. Haviam muitos assuntos, e tínhamos de tomar cuidado para não nos desviarmos. A dramaturgia era responsável pelas escolhas que moldavam a pesquisa, pelos “atos de imaginação” que nos indicavam o caminho. Coube a dramaturgia ser como uma âncora, algo que nos prendia no chão, e nos impedia de sair voando pelos temas que íamos tocando ao longo de nossa pesquisa historiográfica e investigativa.

Desse modo, o que nós buscamos trazer à tona no debate da Anistia foi a idéia de um “pacto de esquecimento”, e não a questão daqueles que tiveram seus mandatos cassados; foi deixar para trás os mortos e desaparecidos, e não lutar para desencarcerar os presos políticos. Essa escolha foi fundamental, e definidora de muitas coisas. Volto aqui, mais uma vez, à importância do projeto. Quando entendemos que esta peça se propunha a tratar da questão da memória, tudo foi ficando mais claro.

Foi neste momento, também, que nos deparamos com um texto que foi muito importante para o processo como um todo: “Monumentos à deriva: imagens e memória da ditadura no cinquentenário do Golpe Militar de 1964”. No texto os autores, Maurício Lissovsky e Ana Lígia Leite e Aguiar, se debruçam sobre o cinquentenário do golpe militar, em 2014, mesmo ano da Copa do Mundo da Fifa, realizada no Brasil. Para ambos os eventos, foram previstas as construções de edifícios: para a Copa do Mundo, estádios; para o cinquentenário do Golpe, espaços de memória. No entanto, apenas os estádios saíram do papel. Por que?

Para responder esta pergunta, o texto começa dividindo o período da ditadura militar em dois sub-períodos, de igual duração: o período da “revolução” – quando o Governo Militar instaurou a tortura e a repressão como formas de Governo, de modo a implementar seus ideais – e o período da “transição”, em que preparou-se uma passagem de poder, uma abertura “lenta, gradual e segura”. A este segundo período, os

5 “History too is an act of imagination. Both the historian and creators of theatre of the real ‘select events from an uninterrupted stream and invent meanings that create patterns within that stream.’ (...) They investigate evidence much as lawyers cross-question witnesses in a court of law, extracting from that evidence information which it does not explicitly contain or even which was contrary to the overt assertions contained in it.”

autores atribuem o “desejo de esquecimento e superação” que tomou conta do país no período subsequente, seja na economia, com o desejo de vencer o “dragão da inflação”, seja no campo civil, onde buscava-se assegurar garantir os direitos recém conquistados com a Constituição de 1988, ou no campo político, em que finalmente se avistava a perspectiva de eleger governos de esquerda (perspectiva esta que só iria se concretizar cerca de 15 anos depois, em 2002, com a eleição de Lula).

Neste quadro, a luta pela memória dos mortos e desaparecidos da ditadura ficou à cargo de organizações de familiares e sobreviventes, como o Tortura Nunca Mais. Este é um problema que assolou e ainda assola a luta por Memória e Justiça, pois a causa dessas organizações é vista como particular, e não pública.

(acho que aqui tem uma potência de nosso projeto. Não somos relacionados de forma alguma a um desaparecido político, nenhum de nós tem algum parentesco. Nosso interesse pelo tema é pelo seu significado político. Acostumados que estamos ao conceito de “lugar de fala”, ficamos por muito tempo nos debatendo se haveria algo de antiético em nosso projeto, se praticávamos algum silenciamento. Foi só após uma fala do Nicolau Bruno, militante do Coletivo Merlino Presente, que compareceu a uma das nossas aberturas, que nos sentimos encorajados a seguir o projeto. Ele disse, justamente, que achava importante desvincular a questão da memória dos assassinados políticos de seus familiares, lutar para que a causa seja vista como pública, não particular. Acho que nossa peça se situa aí, também.

Existe algo de relevante nesse sentido, também, na escolha dos documentos. Nenhum dos documentos que utilizamos na peça foi “produzido” por nós, como em entrevistas, por exemplo. Tudo o que utilizamos está disponível em meios públicos; foram textos retirados de matérias de jornais, de livros, teses, filmes, ou trechos de vídeos do youtube. São todos documentos que fazem parte de uma esfera pública de discussão, e é neste âmbito que, através de um gesto artístico, este espetáculo pretende gerar debate.).

O texto de Lisovsky e Leite e Aguiar segue, e contrapõe a análise de 5 “marcos da memória”: o “Memorial da Liberdade Presidente João Goulart”, o “Arco da Maldade” (projeto de Memorial encomendado pelo grupo Tortura Nunca Mais), o pau da arara (instrumento de tortura utilizado pelos militares, e também denominação que se dá a um meio de condução precário que transportava migrantes nordestinos), o Memorial da USP (este de fato construído, na Praça do Relógio), e a fotografia de Dilma Rousseff quando interrogada na Auditoria Militar (em 1970). O texto todo vai em anexo, se houver interesse, mas para a discussão que estamos travando, copio abaixo a análise que os autores fazem do Memorial da Liberdade Presidente João Goulart.

Memorial da Liberdade: interrupção e solução de compromisso

O predomínio de uma agenda de redemocratização orientada mais para o futuro do que para o passado, nos anos que se seguiram ao fim da ditadura, não é suficiente para explicar o que aconteceu em 2014 – ou melhor, o que deixou de acontecer em 2014. Em primeiro lugar, o cinquentenário do golpe militar parece não ter conseguido aliviar-se do peso da transição interminável que lhe deu termo. Porém mais significativa ainda é uma concepção temporal da ditadura como interrupção. De fato, conceber a ditadura militar como uma interrupção é um dos traços mnêmicos mais significativos do que poderíamos chamar “memórias de transição”. Alguns documentários brasileiros produzidos na época nos ajudam a compreendê-lo. Entre estes, por exemplo, os longas-metragens de Silvio Tendler sobre os dois últimos presidentes civis eleitos antes do

golpe militar – Os anos JK (1980) e Jango (1984). Com uso intenso de materiais de arquivo, esses filmes se esforçam por constituir uma memória pública baseada na construção de uma vinculação imaginária entre o novo contexto democrático (ou em vias de democratização) e a história interrompida da república no Brasil. Em *Cabra Marcado para Morrer*, de Eduardo Coutinho, igualmente lançado em 1984, a concepção dos governos militares como interrupção é fortemente dramatizada: retoma-se no documentário um filme “neorrealista” sobre um líder camponês assassinado, que estava sendo produzido pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes e dirigido pelo mesmo Eduardo Coutinho, em 1964. A produção havia sido suspensa com o golpe militar e o diretor tratava agora, 20 anos depois, de contrapor os poucos segmentos rodados em 1964 à busca atual por seus personagens.



Figura 1. “Memorial da Liberdade Presidente João Goulart”, projeto de Oscar Niemeyer (2011). *Frame da maquete eletrônica.* Fonte: Agência Brasil/Empresa Brasil de Comunicação.

O último projeto do centenário arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer (1907-2012) nos fornece um bom exemplo da vitalidade desta concepção até os dias de hoje. Trata-se do “Memorial da Liberdade”, dedicado à memória de João Goulart (MEMORIAL JOÃO...), presidente deposto pelos militares em 1964 e que abrigaria um Instituto em sua honra. (Figura 1) Os familiares do ex-presidente pretendiam que fosse erguido e inaugurado, em Brasília, em 2014, mas sua construção não foi sequer iniciada. No projeto, uma cúpula branca é trespassada por um triângulo vermelho em que se pode ler, em algarismos negros, “1964”; e a homologia entre a cúpula do memorial e a hemisfera azul estrelada por meio da qual a República brasileira é representada na bandeira nacional parece-nos evidente. Era esperado que um arquiteto com tão longa trajetória – e que conheceu seu apogeu com a construção dos palácios governamentais da nova capital em Brasília, inaugurada em 1960 –, fosse capaz de expressar tão intensamente (e tão sangrentamente) o golpe militar como “interrupção”. Niemeyer, assim como outros militantes do Partido Comunista, clandestino à época, estavam convencidos de que o governo Goulart era um passo na direção de um Brasil socialista. Neste sentido, a cunha que incide sobre a cúpula abriga um duplo sentido do qual o próprio arquiteto talvez não tenha se dado conta, pois é irresistível assinalar a semelhança formal entre o partido do memorial e a famosa litografia revolucionária de El Lissitzky (1919) *Golpeai os brancos com a cunha vermelha*. (Figura 2).



Figura 2. El Lissitzky. "Golpeai os brancos com a cunha vermelha" (1919).

Fonte: <http://russianavantgarde.tumblr.com/archive>

Mas deixemos de lado sua eventual dimensão alegórica. Consideremos, por um momento, que não se trata de uma maquete, mas de um instantâneo fotográfico. Em vez de contemplá-la, olhemos de relance. As figuras humanas estão ali, como de praxe, para ilustrar a escala e a perspectiva do projeto. Mas a “seta vermelha”, assim designada pelo arquiteto, além de perfurar a cúpula, também destaca duas dessas figuras: dois homens, um de terno, outro em mangas de camisa, que se aproximam e estendem a mão. Esse gesto, flagrado por nosso instantâneo, não cumpre qualquer função na maquete. É um gesto disfuncional, um sintoma (LISSOVSKY, 2014). Opondo-se à interrupção, mas assinalada por ela, esse gesto introduz, inconscientemente, talvez, o outro aspecto estruturante da memória coletiva da ditadura: as condições de sua rememoração também foram “pactuadas” no contexto da transição. Estes dois traços de nossa memória histórica (a interrupção e o pacto, o instantâneo e a duração) são experiências temporais que se contrapõem, sem anularem uma a outra. Passadas várias décadas, a necessidade de testemunhar sua interdependência está tão viva na mente de um arquiteto centenário e sua equipe como se tivessem acabado de acontecer.

Duas ideias centrais da dramaturgia de *Antígona* surgiram desta leitura. O que se assinala no texto é que a construção da memória do Golpe Militar de 1964 como uma interrupção parece querer esquecer que “as condições de sua rememoração também foram “pactuadas” no contexto da transição”. Ou seja, que a construção de uma memória é também a construção de um esquecimento. Essa idéia de “pacto” nos interessava muito, e também sua revelação.

Ao mesmo tempo, o texto consegue assinalar muito bem essa dualidade entre “memória” e “esquecimento” em uma materialidade concreta: uma maquete eletrônica de um memorial que não foi construído. Tudo ali é simbólico, e passível de interpretação, inclusive o gesto de duas figuras humanas, que estão ali apenas para dar a escala arquitetônica mas que, sintomaticamente, apertam as mãos. Pactuam.

Foi aí que surgiu a ideia de que, ao invés de reescrevermos o texto da Antígona, ou mesmo de utilizarmos a versão de Sófocles, iríamos escrever uma peça que se passa anos depois do fim do mito, quando a cidade se reúne para celebrar a memória de Antígona. Foi da leitura da análise deste memorial, desta materialidade concreta, que criamos a nossa própria materialidade, o nosso memorial para Antígona.

Daqui surgiu nossa situação: a inauguração deste memorial. Surgiram nossas personagens: o Inaugurador, Ismene, a Seguidora de Antígona, o Filho, o Guerreiro de Polinices, o Guarda e a Cidadã. Surgiu nossa estátua.

Talvez seja importante falar um pouco mais disso. Ao entendermos esta situação concreta, da inauguração do memorial, entendemos que algumas personagens precisariam surgir. Antígona e Polinices estavam mortos, seria necessário trazer alguém que falasse por eles: a Seguidora de Antígona e o Guerreiro de Polinices. Ismene era uma figura central sobre a qual queríamos nos debruçar, afinal, ela era a “mais brasileira das personagens trágicas”.

Havia uma discussão que nos interessava também, que se afastava do mito. Como já disse, o final do texto era para nós, no contexto-Brasil, idealista. Creonte não poderia discursar no memorial, mas era preciso que alguém falasse oficialmente, em seu nome, só que sem falar dele. Foi aí que surgiu o Inaugurador.

O Guarda era uma personagem que nos interessava desde sempre, por ser o outro lado da história. Ele acabou se tornando, também, um guerreiro de Hetéocles, o outro irmão de Ismene e Antígona. No final, também ele fala em memória de um morto. É o personagem que ecoa os militares da ditadura militar, a Linha Dura que foi esquecida, da qual o Governo, na transição, procurou se afastar (é só lembrar que Sérgio Fleury, um dos maiores torturadores do período militar, acabou assassinado pela própria ditadura).

A cidadã foi uma personagem que surgiu por necessidade. Se cada tema da Anistia tem seu paralelo na Antígona, era necessário que cada personagem tivesse um eco de figuras no Brasil. E a experiência da tortura nos porões da ditadura brasileira não foi exclusiva daqueles que pegaram em armas contra o regime: houve aqueles que foram torturados “por engano”. Foi aí que surgiu a Cidadã.

A peça se estruturou, por tanto, como um embate de memórias, e era necessário que cada uma dessas personagens tivesse um ponto de vista claro a ser colocado sobre a estátua. Repito: a estátua deveria ser ao mesmo tempo a criação de uma memória, e também de esquecimentos. A estátua de Antígona esquece Polinices, esquece Etéocles, esquece Creonte. Ela celebra o futuro, a superação. É a estátua que Ismene pôde construir. É o pacto, a conciliação.

Pensamos o texto como um jogo entre falas entrecortadas, que não eram necessariamente intersubjetivas. Era como se uma câmera cortasse rapidamente de uma personagem para outra, e fosse montando uma colcha de retalhos dos embates de memória que houveram naquela inauguração. Uma montagem de trechos de diálogos, que dá a ver um todo. Acho que o fato do Miguel ser cineasta, e também do nosso gosto mútuo pela obra do dramaturgo francês Bernard-Marie Koltès tem a ver com essa criação textual.

Por fim, a peça se pretende trágica. Seu desfecho é trágico: a estátua é insuficiente, todos admitem isso.

Mas não é a são aqueles que falam em memória dos que apodreceram a céu aberto - e que por tanto foram vítimas do Estado - quem age, quem reivindica seu espaço na memória oficial. São os guerreiros de Etéocles quem depredam a estátua. A entrada dos ossos no final da peça, a pichação do monumento, buscavam ecoar o momento em que estamos vivendo: houve um pacto, e os horrores da ditadura ficaram para trás. Quem gritou contra este pacto, em nome de uma memória, não foram aqueles que lutaram pela justa causa dos que foram torturados e perderam a vida nos porões; foram, justamente, os porões.



figura 3: Twitter de Carlos Bolsonaro celebrando o discurso de seu pai, o então deputado federal Jair Bolsonaro, hoje presidente da república, a favor do impeachment de Dilma Rousseff e celebrando a memória de Brilhante Ulstra, torturador da ex-presidenta. Fonte: <https://twitter.com/CarlosBolsonaro>

Ossário e estátuas são depredados no Araçá

Após homenagem a desaparecidos políticos, cemitério foi invadido nesse domingo, 3, de madrugada e teve monólitos destruídos, pichação e ossos espalhados

Marcelo Osakabe e Mateus Andrighetto Tamiozzo, Especial para o Estado, O Estado de S.Paulo
04 de novembro de 2013 | 02h03

DESTAQUES EM SÃO PAULO

figura 4: Reportagem do Estadão do evento que inspirou o final de *Um memorial para Antígona*. fonte: <https://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,ossario-e-estatuas-sao-depredados-no-araca-imp-,1092898>

A verdade é que desde 2011, com a criação da Comissão Nacional da Verdade, o Brasil reacendeu o embate memorialístico no país. É impossível analisar a ascensão da extrema direita no Brasil sem este fato. É aqui, nesta discussão, que *Um memorial para Antígona* pretende se inserir.

7. Mais uma vez, projeto.

A divisão que fiz aqui do processo entre dramaturgia e composição sonora não foi à toa. Foi uma divisão que de fato ocorreu no trabalho, ainda que não exatamente separada no tempo, mas enquanto projetos de peça em disputa. Iniciamos esta pesquisa pela lida com os documentos e pelas experimentações sonoras, e só depois formatamos isso em torno de uma dramaturgia.

A verdade é que estes dois projetos conviveram e disputaram bastante até o fim do processo. Por um lado, estávamos encantados com os procedimentos sonoros que descobríamos. Por outro, buscávamos algo que orientasse o espetáculo. Não foi sem espanto, porém, não foi sem conflito, que a formulação dramática chegou. Em primeiro lugar, ela olhava para um material bem aberto, onde o procedimento estava exposto, e lhe dava uma forma dramática. Isso foi a coisa mais difícil para nós: trabalhar com as personagens em situação.

Isso exigia um léxico novo, procedimentos novos, estranhos ao processo até então. No entanto, repetito: o texto orientava a experimentação, dava-lhe um sentido crítico, fazia o espetáculo andar. Ele parecia muito importante.

Mas era um corpo estranho dentro daquilo que estávamos fazendo. Sintoma maior disso foi a apresentação deste texto. Quando o lemos pela primeira vez no espaço, era nítido que as experimentações sonoras que estávamos fazendo teriam de ser muito reformuladas. Havia um problema: tal texto parecia não comportar a pesquisa que realizávamos até então.

(hoje, me parece claro que o texto não comportava a pesquisa sonora, e nem deveria. Ele a direcionava, servia de bússula para esta pesquisa se localizar).

E pior. O texto que escrevemos tinha 8 personagens. E nós só tínhamos 5 atores, e a idéia de que haveria um coro o tempo todo em cena. Se três atores estivessem no coro, nós teríamos apenas dois para fazer personagens. Isso parecia um problema grave.

Este foi, creio, o principal momento de conflito no processo. Para mim era nítido que precisávamos de mais atores. Para os atores, não. Para eles era uma questão de reformular o projeto, e para mim, apegado ao projeto, de executá-lo.

Tivemos uma discussão sobre isso. Foi depois de um ensaio, e conforme a discussão foi indo, me vi sentado de um lado e os 5 atores sentados do outro lado da sala. Nesse momento, senti que poderia perder o projeto. Que uma briga ali poderia colocar tudo a perder.

A verdade é que a relação nesse sentido é muito complicada. Ninguém está ganhando nada para estar lá. E o projeto era exigente com relação à presença (ensaios três vezes por semana). Como fazer? Além de tudo, soma-se que este era paralelamente a um projeto do grupo, meu trabalho de conclusão de curso. Os conflitos eram muitos, e os ânimos estavam a mil. Acabamos esta reunião, todos, com uma sensação horrível, um gosto amargo na boca.

Eu me pus, então, a desenhar o projeto que apresentei a eles no ensaio seguinte. Tentei explicar ao máximo a importância deste projeto, tentei fazê-los ver o que eu via: que para ele ocorrer, precisávamos de mais duas atrizes. Ao final, me senti chamando uma espécie de responsabilidade. Já falei aqui da violência da

escolha, e neste momento foi onde ela se fez sentir mais forte. Foi de fato uma violência minha, praticada contra este grupo, impor minha vontade de projeto ao querer que se juntassem a nós mais duas pessoas? Não sei. Mas acho que criei, assim - talvez por uma inabilidade para lidar com a questão -, um trauma no processo.

Sinto, por um lado, uma espécie de dívida com todos que participam do projeto. É algo muito bonito ver tanta gente (uma ficha técnica com 15 nomes) em torno de um projeto, mas também acarreta uma grande responsabilidade. Todos estão felizes? Eles gostam do espetáculo? Se sentem representados? São autores disso?

Essa relação fica sobretudo desgastada com os atores, que estão todos os dias. E principalmente com os três que estão desde o começo – Danilo, Rafael e Giovann – e desde o Terra Tu Pátria. Eles são fundamentais, e apesar de todas as brigas e de todo o ódio que passamos juntos, ainda estamos aqui. Acho que nada é mais forte do que isso.

Acho que este trauma foi superado, e isso tem muito a ver com as duas atrizes que entraram nesta briga conosco: Joyce Catharina e Julia Monteiro. Queria contar como elas entraram, apesar deste relato já estar um pouco longo, e eu ainda ter tanto mais a relatar.

A Julia é alguém que está comigo desde o começo. Não só desde o começo do Comitê Escondido Johann Fatzer, mas desde o começo mesmo, do meu começo no teatro. Era 2012, e eu fazia Estudos Literários na Unicamp. Me sentia completamente perdido, quando a Julia me comentou que estava fazendo teatro com uma companhia na Vila Madalena. Ela me convidou pra ir em um dos ensaios, e foi assim que eu comecei a fazer teatro.

A companhia não durou muito, e cada um de nós seguiu um caminho: eu entrei no Célia Helena, fui fazer estágio na mundanda companhia, prestei vestibular na USP, larguei o Célia Helena, não passei na USP, fiz assistência para a Georgette Fadel no Fausto, da Cia. São Jorge, entrei na USP. A Ju entrou no INDAC, largou o INDAC, entrou no NAC, do Lee Taylor, na Escola Livre de Teatro de Santo André, no Sesi. Foi aí então, a Ju da ELT e o Vicente da USP, a gente voltou a se encontrar pra fazer as coisas juntos, aí sim, no nosso grupo, do nosso jeito.

Fizemos o Hamlet Machine juntos (*Não ouço os passos de ninguém entre os escombros*, primeira peça do Comitê Escondido), fizemos *É assim que vivem os czares* no ano seguinte -peça que não é do Comitê, mas que poderia ter sido, pois envolveu quase todos nós, e foi importante enquanto lugar de formação -, e por último *Terra Tu Pátria*. E nossa relação de amigos, parceiros de trabalho e cunhados estava, visivelmente, desgastada. Quando eu a convidei para fazer parte do meu TCC, ela aceitou, mas depois recusou. Foi para o melhor.

No entanto, quase um ano depois desse primeiro convite, quando a chamei pra trabalhar de novo com a gente, a Julia disse sim em menos de 2 minutos. Queria aqui ceder espaço a ela, para falar disso:

Falar sobre esse processo pra mim é falar sobre rompimento e continuidade, porque se de um lado ele era uma continuação de um encontro de pessoas que vinha desde o *Terra*, e que eu tinha decidido me afastar por ora, por outro quando fui assistir a primeira abertura ele era já algo completamente novo - com novos atores e novas dinâmicas sendo propostas, ao mesmo tempo sendo (ainda) uma radicalização da nossa pesquisa do *Terra*.

Acho que a força do que vi envolvia tanto o reconhecimento de que sim eles estavam debruçados sobre questões que levantamos anteriormente - como a dinâmica sinfônica de vozes para lidar com a matéria documental concreta de um período histórico do país - mas também havia um aprofundamento nisso. De que forma o corpo voz como instrumento sonoro cria uma camada dramatúrgica para aquilo que está sendo exposto de forma concreta e direta? Através da enunciação de um documento, o que a voz pode gerar de camadas críticas? O jogo entre som e palavra ganha uma dimensão de grande peso aqui – vejo a potência dessa exploração entre o dizer e o como dizer: como ser um instrumento sonoro de ruídos e expressões. Se no Terra tentávamos rasgar os documentos, agir sobre eles, como se pudéssemos delirar na própria história política e presente do país – e isso envolvia dinâmicas tanto textuais como corporais -, aqui me parece que a busca está em criar uma camada sonora que dê conta de gerar uma fissura nesses documentos históricos. Se no Terra, o mote era: *delirar é um ato político*. Aqui em Antígona, talvez o ato político seja rasgar a voz que entoa esse passado histórico - distorcer - chegando a denúncia de um esquecimento forjado.

Me surpreendo com a habilidade da Julia de captar as coisas. Leio este texto hoje, sábado, dia 14 de Março, e me impressiono em saber da sua primeira impressão sobre o nosso trabalho, que ela havia assistido em Agosto de 2019. Saber que ela via ali uma continuidade, e também um aprofundamento de pesquisa.

É muito difícil definir o que é um grupo, mas creio que a relação que a Julia manteve conosco, mesmo estando fora do trabalho, ajuda nesse sentido. Ela ir ver uma abertura de processo e se reconhecer naquilo, só quer dizer que aquilo fazia parte dela também.

Saber que ela se sentia implicada naquilo, mesmo estando distante, é muito importante. Acho que foi isso que a faz aceitar o meu convite. Me formar na USP dirigindo ela é, no final das contas, muito importante mesmo. Faz muito sentido, e me dá muito orgulho.

A Joyce foi outra história. Eu não a conhecia muito bem, até que realizamos um projeto de Ocupação Conjunta no TUSP. O projeto “No calor da hora” foi uma ocupação que propusemos nós, do Comitê Escondido, junto com a Formação 18, da ELT, da qual ela fazia parte - a Julia também. Nessa ocupação, me aproximei muito da Joyce, pois ficamos a cargo da produção. Ao final de tudo, quando nos despedimos, ela me disse: “Me convida pra trabalhar!”, e eu respondi: “se eu convidar, você vai ter que aceitar”. Quando eu convidei, ela cumpriu o combinado.

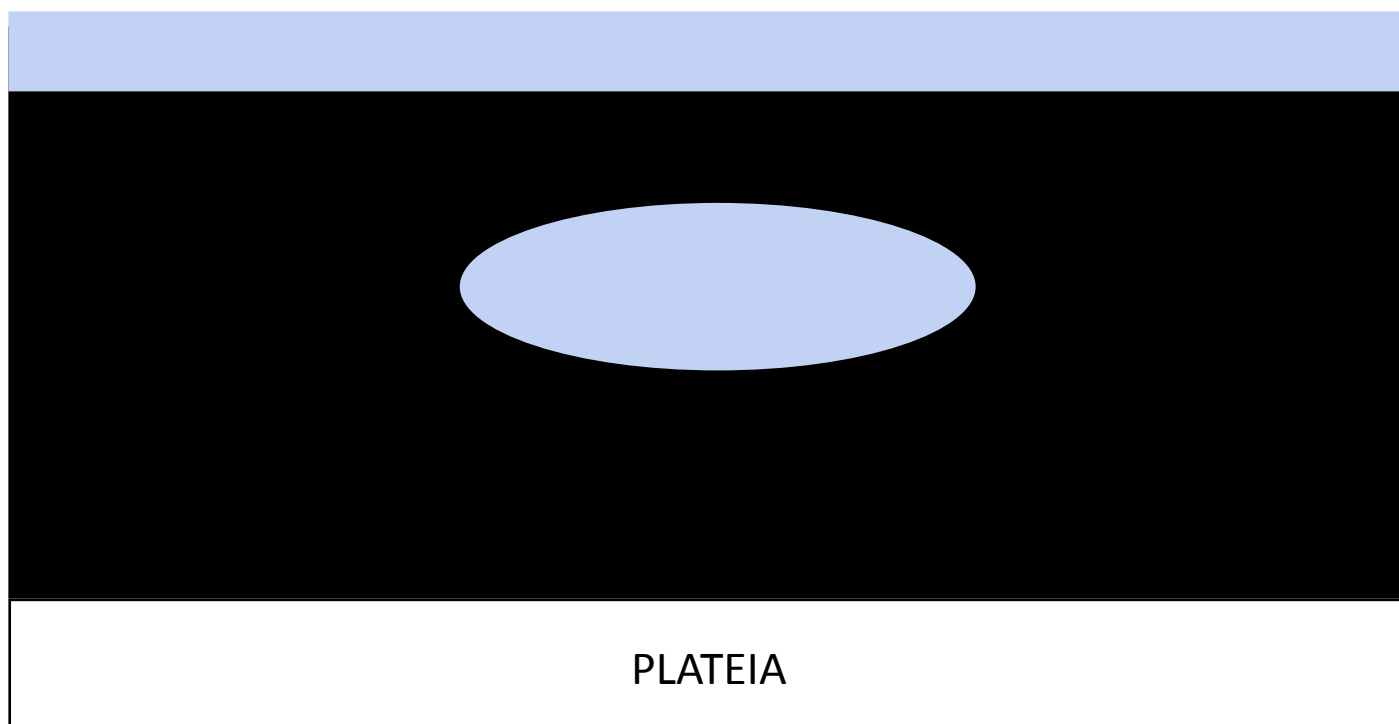
Mais uma vez, era uma pessoa com quem eu não havia trabalhado, mas dessa vez com a pesquisa do processo muito mais avançada e clara. Me preocupava um pouco pensar que não haveria tempo – a Joyce entrou no final do ano, enquanto a Isa e o Victor tinham entrado em Agosto. Mas foi preocupação à toa: eu e ela nos entendemos muito rapidamente, e ela tem um compromisso como atriz que é instigante para quem a dirige. Eu falava uma coisa, e no dia seguinte ela já vinha com uma proposta, com uma resposta para aquilo que tinha sido apontado. Coisas que à priori pareciam que iam dar mais trabalho, uma certa adequação à linguagem que estávamos experimentando, se resolveram rapidamente, através de um diálogo sempre leve, fácil e eficiente

Elenco pronto. Projeto desenhado. Restava fazer a peça. Vieram as férias de final do ano.

8. Da questão da tragédia.

Me lembro do primeiro dia de ensaio de 2020. Eu estava imerso no texto, tinha lido diversas vezes nas férias. Sentia as potências do texto, sentia vontade de encená-lo. Chegamos para ensaiar e fizemos um aquecimento vocal, onde os atores e atrizes voltaram às experimentações que vínhamos fazendo desde o início do processo. Aquilo me emocionou profundamente. Foi nesse momento que eu entendi que meu trabalho como encenador tinha que ser o de não atrapalhar. Eu tinha um texto forte, e tinha uma experimentação sonora/trágica bem interessante. Esses dois projetos deveriam conviver e se potencializar. Se conseguíssemos isso, estávamos feitos. Era necessário fazer essas duas coisas coexistirem, simultaneamente, em sua máxima potência.

Para tanto, desenhamos o seguinte espaço:



Este é o nosso esquema do palco. O retângulo preto é onde se desenvolve a festa de inauguração da estátua. Já o círculo no meio é a estátua, que é ao mesmo tempo o coro que deglute e apresenta os documentos propostos. Ao fundo, um telão onde os textos destes documentos são projetados.

Colocar a estátua no centro da peça, e ela ser ao mesmo tempo o coro dos documentos foi a maneira que encontrei de unir os dois planos. Isso para mim partiu do entendimento de que o trabalho sonoro com os documentos era o trabalho ao qual havíamos nos dedicado por mais tempo, era a principal linha de pesquisa do processo até então. Fazia sentido, portanto, ocupar o centro do palco no espetáculo, e trazer isso à tona era apostar na potência que eu via ali. Ao mesmo tempo, a estátua é o principal elemento da dramaturgia. É o “assunto” sobre o qual a peça se debruça – no plano da Antígona – e por isso também ela deveria ocupar o centro do palco.

Isso fez com que o que de fato ocupa o centro do palco são várias vozes que formam uma estátua. Essa imagem para mim também fazia sentido, como se o monumento ecoasse as vozes daquilo que ele busca retratar, as vozes que o formam, as que foram silenciadas, as vozes. Apenas o público escuta essa estátua,

que para aqueles que estão no memorial – as personagens – está em silêncio.

Outro elemento que me interessou nessa composição era a questão do “coro” em si. Trabalhamos com uma tragédia, que é um gênero dramático que se caracteriza, entre outros fatores, pela existência de uma forma dramatúrgica própria, que envolve esta personagem tão específica: o coro.

Piscator, em *Apesar de tudo!* (1925), buscou criar um “coro fílmico” (PISCATOR, 1968).. Isto é, através do uso de projeção, fazia comentários no espetáculo. Era a tentativa de retomar esta personagem, só que desta vez de outra forma - não através de atores, mas sim com a projeção. Creio que nós, da nossa maneira, também buscamos fazer isso.

O coro na tragédia grega assume muitas funções. Ele comenta as cenas. Ele narra. Ele expande o conflito da peça. Na *Antígona*, de Sófocles, existe uma passagem especialmente famosa do coro, um elogio à dimensão humana (“Muitas são as maravilhas do mundo, mas o Homem supera todas”). O trecho segue, falando da astúcia e dos inventos da humanidade, que o permitem dominar a natureza. Esta contraposição entre o natural e aquilo que é cultural (aquilo que foi feito pela humanidade) pode ser uma das chaves de leitura da peça de Sófocles: a disputa entre uma lei natural - o direito sagrado de enterrar os mortos - e uma lei social - a proibição de Creonte, o governante. Na versão de Brecht, para quem muito mais interessava os horrores de seu próprio tempo, o coro canta a antítese do elogio à humanidade (“Muitos são os horrores do mundo, mas o Homem supera todos”).

Falo destes trechos específicos com o intuito de clarificar as funções do coro em uma tragédia. Em tal comentário sobre a humanidade, tanto na versão de Brecht, quanto na de Sófocles, o coro dá a ver o conflito central da peça. Do mesmo modo, ao “cantar” discursos sobre o esquecimento na *Anistia*, nosso coro trágico/sonoro dá a ver o que o espetáculo busca discutir - a construção de um esquecimento.

O coro na nossa peça, é a sonorização do espetáculo. É ele quem guia os tempos, e dá a atmosfera das cenas. É através da sonorização que propõe que se cria uma certa “atmosfera trágica” para o espetáculo. E por que essa atmosfera nos interessava? Porque estávamos em busca de um erro trágico.

Tomamos aqui o termo Tragédia também como gênero. Assim, criamos um coro. Foi assim, também, que nos inspiramos em um modelo trágico para criar um final onde o herói do espetáculo (*Ismene*) compreende seu próprio erro trágico (o de ter feito o pacto possível). A isto, os gregos chamavam “anagnorise”.

Deixo o tema da tragédia como forma teatral para pessoas mais experientes. O que gostaria de assinalar, apenas, é que esteve em nosso “radar” uma determinada lida com este gênero. Eu costumava dizer, ao longo do processo, que o que estávamos fazendo era uma “ópera trágica”. “Ópera” porque era sonora - ainda que não exatamente “cantada” -; e “trágica” pela presença de certos elementos deste gênero teatral - como o coro, a anagnorise ao final, a presença no palco de três personagens apenas (além do coro) - e também, é claro, pelo fato de estarmos lidando com um mito grego, em sua versão trágica: a *Antígona*, de Sófocles.

Mas a discussão sobre Tragédia se deu também no sentido que se atribui mais costumeiramente à palavra. Quando me refiro à busca por um erro trágico, estou usando a palavra em seu sentido mais corriqueiro. O que acontece no Brasil hoje, politicamente, é uma tragédia, uma catástrofe, um desastre. Onde isso começou? O que nos deixou fadados a isso? Foram essas perguntas, nesses termos, que movimentaram este processo.

(Revendo “Cabra Marcado Para Morrer, longa metragem de Eduardo Coutinho, me deparo com o seguinte trecho, transcrito da narração do filme:

“A poucos quilômetros da cidade, no lugar em que João Pedro foi assassinado, o monumento de alvenaria com uma cruz de ferro e uma placa de bronze construído em sua memória foi dinamitado nos primeiros dias de Abril de 1964. Na placa de bronze estava escrito: “Aqui jaz João Pedro Teixeira, mártir da Reforma Agrária”. O corpo de João Pedro, na verdade, está enterrado no cemitério de Sapé num túmulo sem nenhuma inscrição. João Pedro nasceu numa cidade próxima, Guarabira, e ficou órfão de pai muito cedo. Pouco se sabe de sua juventude. De João Pedro vivo, não sobrou sequer uma fotografia.”

A destruição do monumento ao mártir da Reforma Agrária, por obra de militares brasileiros, logo após o Golpe Militar de 1964, é para mim uma espécie de confirmação de que a batalha no terreno simbólico da memória que construímos, enquanto país, é algo muito importante para entendermos a tragédia na qual nos vemos imersos. Um país sem memória, é um país fadado a cometer sempre os mesmos erros. Isso é extremamente trágico, e extremamente nosso: a repetição.)

9. Dispositivos sonoros, o trabalho com documentos.

Já contei aqui sobre o acaso de termos encontrado os trabalhos de Therzopoulos, sobre as máscaras trágicas, sobre a sonorização da respiração. Este foi o principal eixo de pesquisa do trabalho, e preciso agora falar em como aquilo deixou de ser uma pesquisa de um procedimento, e tornou-se, de fato, uma cena. Para isso, foi fundamental a presença da Mariana Carvalho, que entrou no processo após assistir a primeira das nossas aberturas, viu alguma força naquilo e topou essa maluquice toda. Além de compor a peça, ela também fez um trabalho pedagógico conosco, de educação sonora, que foi muito importante. Todas as referências que mostro abaixo vieram de conceitos e partituras que ela nos apresentou. O Eduardo Jolly, que assina o desenho sonoro do espetáculo, também participou ativamente da escritura desta dramaturgia sonora. Pretendo detalhar aqui o processo de criação das duas primeiras cenas, e, resumidamente, falar das duas últimas.

Mas, para iniciar, gostaria de dar espaço para um depoimento da Mari:

Assisti a *Terra Tu Pátria* duas vezes, e saí bastante impactada. Gostei muito da pesquisa do grupo, principalmente pela experimentação de linguagens, o trabalho sonoro do Paulo Sampaio, e também por tratar de um assunto político e necessário. Por isso, desde o começo fiquei interessada pela proposta de *Um memorial para Antígona*. Além de abordar uma discussão fundamental sobre a memória que remete a um passado - não tão passado - do Brasil friccionado com a mitologia/ficção, vi no grupo uma abertura para experimentar coisas diversas, inclusive com o som. Há um atravessamento de disciplinas que busco e é muito estimulante conviver intensamente com gente de outras áreas, trocar referências e sair um pouco do universo tão autorreferente e abstrato como o da música (incluindo a música experimental e a arte sonora).

Nesse sentido, tenho encarado com entusiasmo o desafio de sobreposições que a peça propõe: **ficção/mito x documentos históricos** e **som x palavra**. Talvez o segundo seja o aspecto que me concerne mais, e acho que é uma questão para o processo fazer o texto chegar junto com uma pesquisa sonora que se propõe à experimentação. Sinto que, por trabalharem muito com o som em si, muitas vezes a música experimental e arte sonora acabam indo para outros lugares que não o do sentido das palavras. Dar ênfase no som mobiliza muito visceralmente os afetos, o som opera em outra esfera que não a das palavras. E, se palavra é também som, como então conciliar essas duas coisas, trazer a experimentação sonora (e estética) sem perder a dimensão do sentido (e política) que o texto tem?

Com essa questão-chave colocada, tem sido muito bom fazer parte do processo de perto. Estamos compondo coletivamente e a música tem vindo muito junto com a encenação, os gestos, projeção etc. Meu trabalho tem sido o de, principalmente, dar ferramentas para o grupo e organizar um pouco algumas dinâmicas de ensaio, especialmente do coro. Tenho trabalhado conceitos musicais, improvisação livre, escuta, materiais vocais, técnicas estendidas, regência para improvisação e também passado referências. Aos poucos temos construído um léxico comum. Aprendo muito desenvolvendo estratégias para explicar e trabalhar essas coisas com xs atrizes e atores, que têm uma formação diferente da minha, e fico surpresa com como eles se entregam pras atividades e ideias que proponho de jeitos muito musicais e sensíveis. (MARIANA CARVALHO)

Quando falo que no processo existiram dois projetos distintos, me refiro a isso que a Mari colocou como a oposição som x palavra. A experimentação sonora era interessante, ao mesmo tempo em que era necessário que o sentido dos textos chegasse até o público. É nesse fio, nesse entre, nem uma peça puramente experimental, nem o teatro político que busca e quer encaminhar - exatamente como disse Luiz Fernando Ramos em sua crítica a respeito de *Terra Tu Pátria*: algo no entre, no meio, na fricção entre esses dois projetos.

Agora gostaria de falar um pouco sobre a pesquisa sonora que perpassou todo o processo, e que foi fundamental na criação de nosso espetáculo.

9.1 Regência e composição

Em *Terra Tu Pátria*, trabalhamos com a regência de discursos políticos pela primeira vez. Uma das cenas – a que criamos a partir dos discursos da sessão do impeachment de Dilma Rousseff na Câmara dos Deputados – era uma sinfonia criada por nós. Para compôr tal sinfonia, ao longo do processo, nos revezávamos na função do regente, e assim íamos testando formas de ler aqueles textos dos parlamentares, e quais sentidos iam sendo criados. Este foi o nosso método de composição.

No processo de *Antígona*, isto se deu de forma semelhante. Só que dessa vez a Mari era uma regente de verdade. Ela nos ensinou um léxico de regência, e a partir de improvisos regidos por ela, íamos entendendo o que funcionava ou não para determinado documento. Começamos a desenvolver nossos próprios códigos, relativos a nossos materiais. Aí, então, a partir deste léxico compartilhado, iniciamos a composição dos trechos da peça, a ponto de conseguir ensaiar até poder eliminar por completo a figura do regente

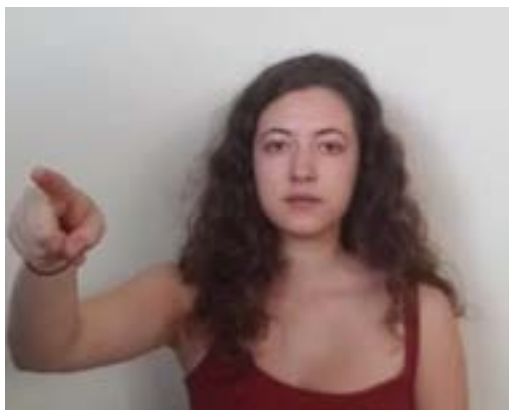
Deixo aqui registrado alguns dos sinais que fazíamos na regência, nosso léxico de regência. É importante ressaltar que uma regência se divide entre três aspectos: QUEM, QUANDO e O QUÊ. Cabe ao regente determinar esses parâmetros, para manter a sonoridade que está sendo feita.

Para fins didáticos, registramos os gestos da regente em fotografias, e tratamos de legendá-las. No entanto, como um gesto se dá em ação - isto é, no tempo e no espaço, com duração e intensidade definidas - tivemos de recorrer aqui por vezes à setas ou sobreposição de imagens, de modo a tentar dar a ver uma ação.

É importante lembrar também que a regência é uma forma de linguagem, de comunicação. Muito do que se passa se deve também à capacidade da regente e dos atuantes de se entenderem entre si. Coisas como olhares, sorrisos, micro-gestos, são fundamentais para a comunicação, e francamente impossíveis de serem registrados.

Abaixo, então, eis nosso LÉXICO DE REGÊNCIA:

QUEM



1 PESSOA -

a regente aponta para um atuante, determinando que a orientação se direciona a ele.



MAIS DE UMA PESSOA -

a regente aponta para os atuantes que quer determinar (no caso da fotografia, duas pessoas distintas)



DETERMINADA PARTE DO CORO-

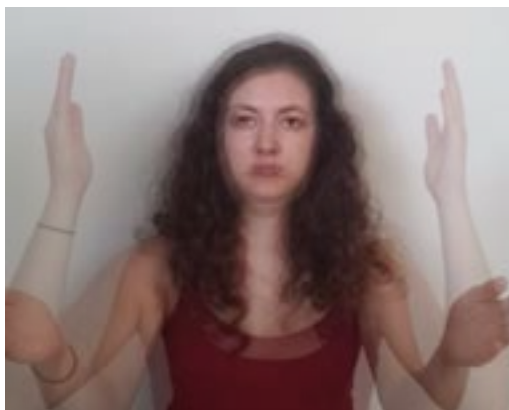
A regente demarca espacialmente a parte do coro a quem se destina sua orientação.



TODOS -

A regente faz um gesto circular com as mãos, indicando que sua orientação vale para todos os atuantes.

QUANDO



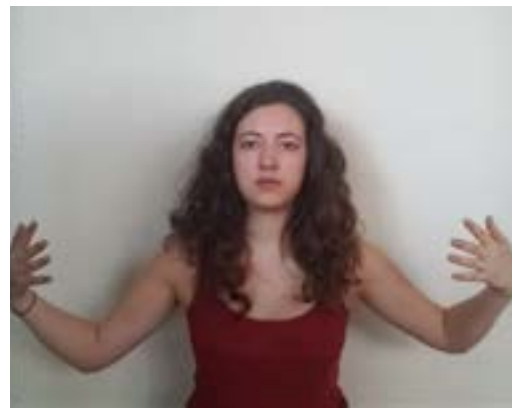
VAI! -

A regente desce os braços, significando que o(s) atuante(s) deve(m) iniciar aquilo que ela determinou, naquele momento.



FADE IN -

A regente aproxima as mãos, indicando que a entrada do(s) atuante(s) deve ser sonoramente suave.



FADE OUT -

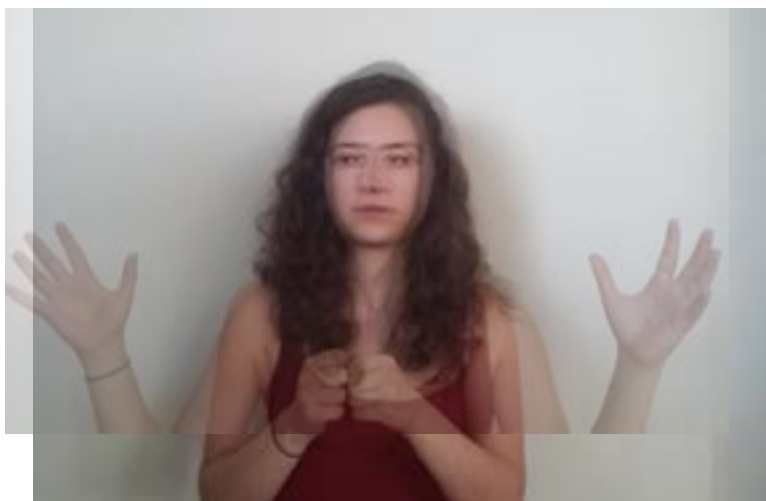
A regente afasta as mãos, indicando que a saída do(s) atuante(s) deve ser sonoramente suave.

QUANDO



CONTINUA -

A regente chacoalha a mão, significando que o(s) atuante(s) devem continuar o que estão fazendo.



CORTE -

A regente determina a saída brusca do(s) atuante(s) com um gesto de fechar as mão

O QUE



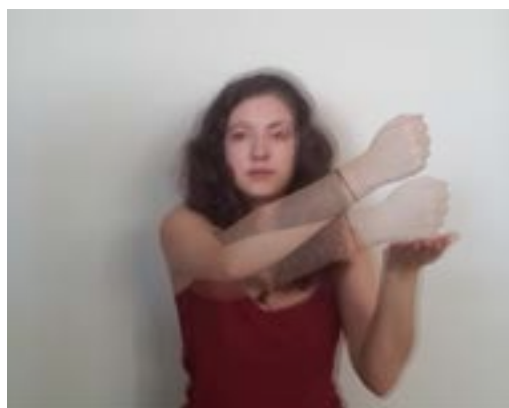
ECO -
O(s) atuante(s) deve(m) ecoar determinado trecho de um documento.



SOMBRA -
O(s) atuante(s) deve(m) sombrear - isto é, falar junto(s) - determinado trecho de um documento.



NOTA LONGA -
O(s) atuante(s) deve(m) fazer uma nota longa.



NOTA CURTA -
O(s) atuante(s) deve(m) fazer uma ou mais notas curtas.

O QUE



NÚMERO DE NOTAS CURTAS -

A regente determina o número de notas curtas (no exemplo, 3).



PERMUTAÇÃO -

Os atuentes devem alternar o material sonoro que estão explorando.

material sonoro é tudo aquilo que os atuentes produzem enquanto som, inclusive o próprio texto. Poderíamos ter um dos atuentess lendo um documento enquanto outro fazia o som da respiração, e ao receber o sinal de permutação, eles deverão trocar: quem estava lendo, começa a fazer o som da respiração, e vice-versa.

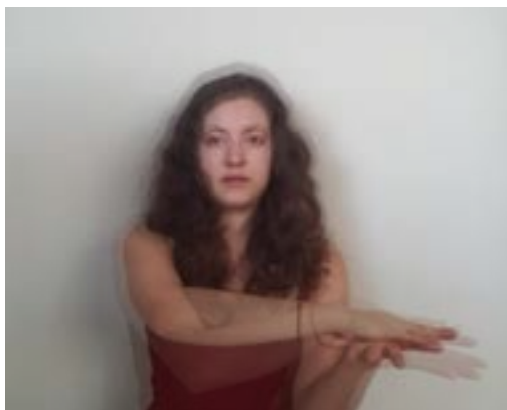


CLICKS -

Os atuentes devem começar a explorar os clicks.

clicks são sons muito pequenos, que tem curta duração, como um estalo por exemplo. Este conceito foi importante no desenvolvimento do coro da cena 2.

O QUE



CHIADOS / RUÍDOS -

A regente esfrega as mãos, indicando que o som produzido pelo(s) atuante(s) deve ser mais ruído.



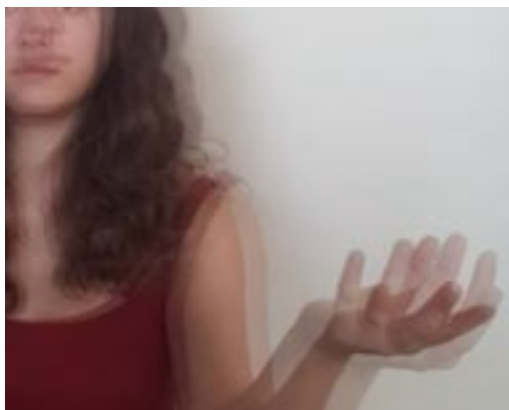
SOLO / LIVRE -

O(s) atuante(s) deve(m) realizar um solo - improvisado livre em torno do material sonoro que achar mais adequado para a sonoridade que está sendo produzida naquele instante.

Existem convenções e tratados sobre sinais de regência, padrões a serem seguidos. Mas a regência é, no final das contas, uma linguagem, e como tal ela deve ser avaliada pela sua capacidade de comunicação. Os sinais a cima apresentados foram trazidos pela Mari. Se ela teve contato com eles através de tratados “oficiais”, ou se eles foram adquiridos através de outras práticas sonoras das quais ela participou, pouco importa. O que interessa é que, através deles, conseguimos nos comunicar em cena - o que foi fundamental para a nossa composição.

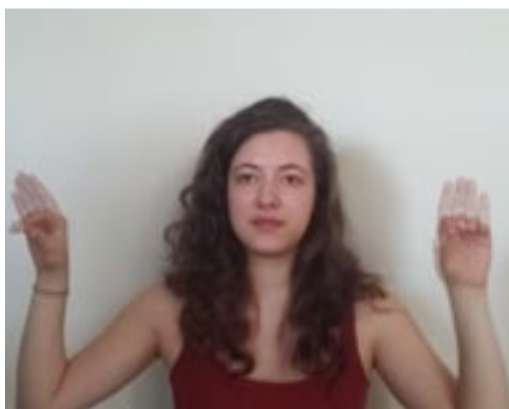
Havia, no entanto, materiais sonoros que utilizávamos que não tinham sinais correspondentes naquilo que a Mari trouxe como bagagem - porque eram próprios do nosso processo. Foi então que criamos os nossos próprios neologismos, que determinavam materiais específicos com os quais já vínhamos trabalhando.

NEOLOGISMOS



FRY -

A regente move os dedos, indicando que o(s) atuante(s) deve(m) explorar o fry.



PALAVRAS -

A regente abre e fecha as mãos, como se fossem marionetes falantes, indicando que o(s) atuante(s) devem começar a falar palavras pescadas de um determinado documento. Tal procedimento foi muito importante para a criação sonora da cena 2.



GOLFINHOS -

Uma radicalização do fry.



MINTON / CHEN -

Improviso com o nosso léxico sonoro (sonoridades de "engasgo", "gritos", "fry", dentre outras.).

Importante ressaltar que o nosso léxico de gestos na regência também correspondia a um léxico de nomenclatura. "Golfinhos" foi o nome que encontramos para nomear uma espécie de radicalização do fry, pois a garganta vibra, e o som lembra de fato o canto de um golfinho. Vale assistir [este vídeo](#) de uma performance de Audrey Chen - de 1'55 até 2'00 ela faz o som que chamamos de "golfinho". Já "Minton/Chen" é uma referência à obra desses musicistas/improvisadores, que muito nos interessaram ao longo do processo.

Além disso, criamos alguns sinais que deveriam ser feitos pelos atuentes para a regente, no meio da regência, de modo a facilitar a comunicação. São eles:

DO CORO PARA A REGENTE



NÃO ENTENDI -

O atuante faz esse sinal quando não compreendeu a indicação da regente. Esta, por sua vez, repete a indicação, sem interromper a regência para comunicar-se com palavras.



NÃO CONSIGO FAZER -

O atuante faz este sinal quando não consegue realizar o que está sendo pedido pela regente, ou então quando sente dores ao realizar determinada instrução.

A saúde vocal dos atores e atrizes do processo foi sempre um foco de preocupação, porque o trabalho era muito exigente com a voz, com a disponibilidade vocal de cada um. Para tanto, tentamos sempre manter uma rotina de aquecimento, que foi se revelando fundamental ao longo do processo - inclusive, com o tempo, passou também a ser um espaço de criação, e não apenas de aquecimento.

Além disso, é importante ressaltar que os materiais sonoros que compõe o nosso léxico sonoro são exigentes com a garganta, e portanto, variam de acordo com como a voz de determinado ator ou atriz está naquele dia específico. Assim, certos sons produzidos num dia podem não vir a acontecer no outro. Isso gera um fator de risco para o espetáculo, que deixa os atores sempre em estado de alerta. Ao mesmo tempo, exige da composição a criação de uma estrutura que funcione sem determinado “efeito”, como margens que limitam um rio, por onde os atores sabem navegar.

9.2 – discursos de parlamentares nas sessões que debateram a criação da Lei da Anistia, de 1979 + máscaras trágicas; respiração; Flora Holderbaum e Dani Sou.

A forma como os atores mantinham sua boca aberta no exercício das máscaras trágicas resultava em uma respiração sonora, o que criava uma cama interessante, uma certa fantasmagoria. Isso foi algo que demos um pouco para entender, mas que se tornou um norte da encenação: o som da respiração. Em uma peça que trata sobre o corpo, sobre a ausência de corpo, sobre os fantasmas que não conseguimos enterrar, sobre um passado que volta a nos assombrar, sobre as vozes que ecoam em uma estátua e não podem ser escutadas... o som da respiração parece algo forte.

A partir desse procedimento, organizamos dois encontros com pessoas da música, da pós-graduação do CMU, e que tinham pesquisas em torno disso, ambas sob indicação da Mari. Neste momento, a Mari estava em residência artística na Europa (estamos falando, de novo, do começo do segundo semestre de 2019), e portanto mantínhamos então um contato mais à distância.

A primeira das pessoas que a Mari indicou foi a Flora Holderbaum. Ela tem uma pesquisa em torno da poesia sonora, e explora muito em suas performances sons guturais. Dani Sou, mestrande do CMU, também veio em um dos ensaios e compartilhou um pouco conosco sua pesquisa em torno da “Voz de um corpo torturado”, e das “Vozes das bruxas”, temas do seu mestrado. A partir do encontro com elas, desenvolvemos um léxico mais nosso. Esse léxico surgia como formas de desenvolvimento daquele procedimento com as máscaras de Theodoros Therzopoulos, e também a partir do que fomos explorando junto com a Flora e a Dani Sou. Eram formas de sonorização que partiam da respiração, mas que chegavam em outras sonoridades. Por exemplo:

Sonorização da entrada do ar – ao contrário do que estamos acostumados a fazer, aproveitar para produzir sons também na entrada do ar, não apenas na saída.

Fry – com a garganta muito relaxada, fazer o som mais grave possível – quase sem vibrar as pregas vocais -; sonorizar a entrada e a saída do ar.

Chiados – variar a intensidade da entrada e saída do ar na garganta, fazendo com que a respiração fique mais ou menos chiada.

Engasgos – Impedir abruptamente a entrada e saída do ar, a partir do diafragma.

Lamento – Sonorizações de notas longas, como um gigantesco “ai de mim”.

Choro – uma espécie de junção dos engasgos com o lamento.

Falar o texto para dentro – Ao invés de falar o texto com o ar saindo dos pulmões, como estamos habituados, falar com ele entrando.

Grito – Fazer como se fosse dar um berro, entender a movimentação da garganta. Ao invés de jogar o ar para fora (berrar), trazê-lo para dentro, deixando um som bem agudo sair.

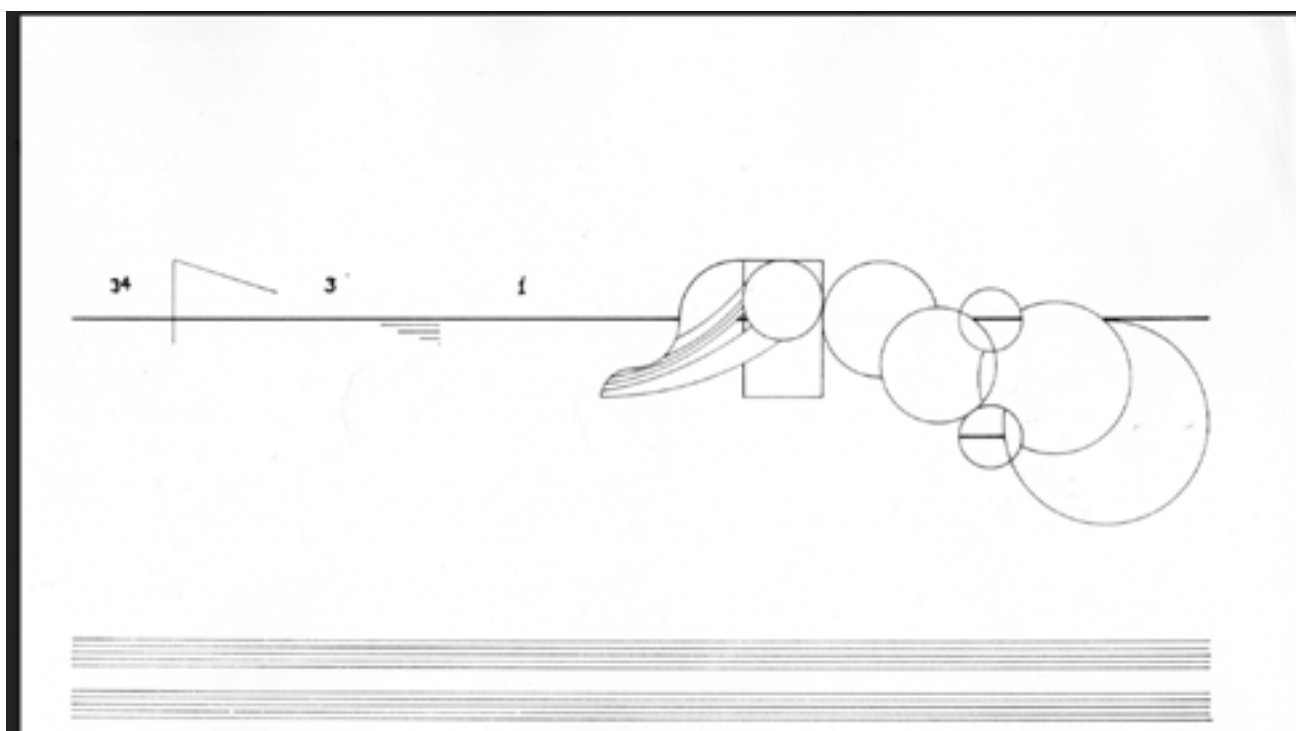
Todos esses exemplos, que tratamos de nomear e descrever, formam uma espécie de léxico sonoro/trágico que fomos criando e nos apropriando ao longo do tempo. São termos que se tornaram recorrentes em

nossos ensaios, e a partir deles fomos criando uma composição que de algum modo norteou a pesquisa do espetáculo a partir dali.

A composição

A entrada da Mari no processo foi realmente um divisor de águas. Já tínhamos estabelecido o procedimento que estávamos utilizando, o material ao qual ele se sobrepunha (o documento), mas foi só a partir daí que começamos a de fato compor o espetáculo como uma peça sonora.

A primeira parte importante desta composição teve a ver com os conceitos de *gesto* e *textura*, que emprestamos da música – e que chegaram para nós através de uma das “aulas” que a Mari foi preparando ao longo do processo. *Textura* seria na música o que é o fundo na pintura. Isto é, ele é uma espécie de base, algo com uma certa constância. Já o *Gesto* seria a figura, aquilo que se destaca, que existe de forma limitada e clara no tempo, com começo meio e fim. Na partitura a seguir, de Cornelius Cardew, podemos reparar mais claramente nisso:



Isso é uma partitura de um poema sonoro. As linhas abaixo formam os pentagramas. Em uma partitura comum, são nos pentagramas que estão dispostas as notas. A convenção musical indica que elas são lidas da esquerda para a direita. Na partitura de Cardew, os pentagramas servem como forma de indicar que esta convenção ainda existe, portanto a partitura começa a ser lida da esquerda – do traço inicial (que percorre praticamente toda a partitura), passando por um símbolo que parece o número 34, depois chegando até uma espécie de quina e assim por diante, até o emaranhado do final (uma sequência de círculos sobrepostos) e por fim novamente apenas o traço.

A partir desta partitura, podemos didaticamente tentar entender os conceitos de *textura* e *gesto*. A linha que percorre praticamente toda a partitura seria *textura*. Ela permanece inalterada, constante, sem começo

meio e fim: fundo. Já aos outros símbolos devemos associar o conceito de *gesto*. São irregulares, dispostos no tempo, se sobressaem: figuras.

É claro que o círculo parece ser um gesto que se repete, ainda que de forma distinta - com diferentes tamanhos de circunferência, por vezes com o traço no meio, por vezes não, e assim por diante. Mesmo assim, ele parece ter começo, meio e fim, e justamente o fato dele ter um *desenvolvimento* é sinal de que devemos considerá-lo como um gesto.

A que corresponde o círculo nessa partitura? Ou aquela espécie de 34? Ou a quina? Não se sabe. Uma partitura é uma convenção, e a graça deste poema sonoro é que cada intérprete (ou grupo de intérpretes) desenvolva para si sua própria convenção. Não existe um modo “correto” de se tocar esta partitura (por exemplo, “o círculo significa um som grave, nota dó”), tampouco existe um modo “errado”.

Ao longo do processo, fui assistir em um espaço de música experimental no centro da cidade (chamado *Leviatã*) um concerto de poemas sonoros. Enquanto a solista “performava” o poema, ele era projetado para nós. E era muito bonito de notar como era perceptível a relação entre o que ela “cantava” (uma alternância entre sons guturais, palavras, notas melódicas, barulhos rítmicos) e a partitura/poema atrás dela. Do mesmo modo, quando experimentamos tocar juntos a partitura de Cardew em um ensaio, era perceptível a relação entre as coisas, e os atores não se perdiam, mas estavam juntos em torno daquela missão: tocar a sinfonia proposta. (foi deste concerto no *Leviatã* - e do entendimento de que os textos dos documentos são muito difíceis de serem compreendidos - que nasceu a idéia de projetar os documentos ao fundo).

A partir do conceito de *gesto* e *textura* começamos a trabalhar a composição dos documentos. A priori, definimos três distintas texturas: para os documentos do MDB, seria uma respiração contínua; para os documentos do ARENA, seria o fry; para os momentos do texto da Antígona, uma respiração entrecortada. Essa idéia foi sendo desenvolvida, a ponto de largarmos a diferenciação entre o MDB e o ARENA e focarmos mais na oposição entre o que era Documento e o que era Antígona.

Entendemos também que se os atores ficassem responsáveis apenas por produzir as texturas, isso se esgotava rapidamente. O ouvido se acostumava, e o que antes era interessante, tornava-se comum. Ficava monótono. Eram necessários também os gestos, de modo a fazer com que o coro tivesse um desenvolvimento, um arco - que seria, também, o arco da cena, de sua atmosfera sonora.

Os gestos pediam um trabalho mais delicado, uma vez que moldavam diretamente a cena, isto é, marcavam determinados pontos, desenhavam mais no som. Assim, optamos por entender primeiro as texturas, e depois realizar um trabalho mais voltado para os gestos. (volto aqui à função de comentador que o coro assume na tragédia grega, e que foi por nós entendida através do trabalho sonoro, através dos gestos, por exemplo. Ao mesmo tempo, é importante lembrar do que diz a Mari quando fala da dualidade “palavra x som”. No trabalho com os gestos, isso se fazia sentir em diversos momentos, pois os gestos sonoramente reforçavam os sentidos que eram colocados no texto, e as vezes inclusive se sobressaíam a eles, atrapalhando a compreensão da cena).

Sobre as texturas, tínhamos uma noção de que a cena deveria ir para um crescente sonoro, que depois seria cortado, de forma seca. Isso porque a matéria a ser manipulada na cena 02 – falaremos disso mais adiante – seria o silêncio. Então fazia sentido terminar a cena num crescente sonoro, mais horrível, com predominâncias de sons guturais, gemidos, gritos, engasgos etc.

Nesse sentido do crescente sonoro, uma referência importante foi o disco *By the stream*, de Phil Minton e Audrey Chen. O disco é uma gravação de sessões de improvisos dos dois, e é difícil de descrevê-lo. Ouvimos diversas vezes e analisamos a primeira faixa do disco, que se chama *It's*. (deixo [aqui o link para consulta](#), se houver interesse). Nela, muitos dos recursos que faziam parte do nosso léxico apareciam, de forma orgânica e interessante. A faixa é complexa, tem um desenvolvimento, é variada e sobretudo sugere muitas imagens.

Acho que foi isso que nos chamou tanta a atenção nesse universo sonoro que pesquisávamos: sua potência imagética. Em um ensaio, fizemos um exercício de escutar esta faixa e tentar descrever as imagens que nos traziam. Era como se pudéssemos ver um campo de batalha, uma caçada, um animal ferido, um grito de agonia. Todo esse léxico imagético nos interessava também, e parece, para mim, que a potência dessa pesquisa residia aí: contrapor o texto frio dos parlamentares, em seu gesto de esquecimento, a tais sons que, imagetivamente, nos trazem o universo do horror daquilo tudo que estava sendo esquecido.

As partituras

Copio abaixo um trecho da nossa partitura da cena 01, de modo a tentar dar a ver como notamos isso durante o processo. A partitura completa do espetáculo vai ao final, em anexo.

[coro: respiração - pouca variação, coro joga um pouco com o tamanho das expirações e dos silêncios]

Seguidora de Antígona: Essa é a importância dessa estátua, a criação de uma memória. A lembrança de uma grande mulher, de uma grande tebana. De alguém que teve a coragem de fazer o necessário, de lutar pelo mínimo. O mínimo. Pelo direito sagrado de enterrar os nossos mortos.

Entra Ismene. Silêncio. A seguidora a olha, atenta.

Guarda: *(olhando a estátua)* Eu lembro de uma menina, filha de reis. Eu lembro de um decreto que ela descumpriu, eu me lembro. E eu me lembro de ordens que tinham que ser cumpridas. *(imita a estátua, estendendo a mão)* *[coro ressalta ruído metálico com Minton/Chen:]* Eu lembro de estender a mão, porque essa era a ordem. Eu lembro do ruído metálico. Etéocles. *(fica sério, abaixa a mão rapidamente)*. Não, *[corte seco]* isso foi antes.

Seguidora: *(alto, para Ismene ouvir)* Passado abandonado não se torna passado. Eu me lembro dela dizendo isso, ali, no meio da cidade, pouco antes de morrer. A gente aprende com ele, quando olha para ele. O passado, digo.

(alto, apontando a estátua) Veja meu filho, olhe pro rosto dela. Você vê como ela está ativa? Não parece que está prestes a falar?

[coro: textura garganta]

SR. DEL BOSCO AMARAL (MDB) – Senhor Presidente, a Arena evita que seu Governo seja manchado por aquilo que o mancha e que o estigmatiza há muito tempo, que foi a **violência oficial contra seres humanos**,

indefesos nas masmorras.

Eles evitam que a Nação conheça – e vai conhecer um dia, por mais esforços que façam – evitam que a Nação conheça o que se praticou de barbaridades e de atrocidades nesses últimos anos.

Ismene: Antígona. *[coro: pausa]*

Para onde te levaram?

Pra que pedestal?

Eu ouço eles te louvarem. AN-TÍ-GO-NAAAAA. Os insuportáveis seguidores de Antígona. Hoje, aqui reunidos em sua memória.

AN-TÍ-GONA < AAAAA! > *[coro ecoa grito como uma “ola”, até dissolver de novo na respiração]*

Eram tempos cretinos, Antígona, hoje são eles os cretinos. Estes que te seguem, que te louvam. Eu vejo você aqui, olhando a todos nós com esse rosto altivo. Sim, é parecida com você essa sua estátua.

[coro: garganta] E eu não posso silenciar diante desses homens que se recusam a conhecer a verdade. *[por que está tão calada?]* A verdade de um Governo que, durante alguns anos, [AN-TÍ-GO-NA] em nome da defesa do Estado, *[você me escuta]* acabou massacrando nas masmorras os cidadãos do mesmo Estado. *[coro pausa e volta respiração]* *[eu te escuto]*

Ismene:

Pena que você não fale mais.

Eu sou aquela que sempre escuta. Eu permaneço escutando.

Minha rebeldia foi permanecer viva.

Na partitura em **vermelho** estão as indicações do coro. O **amarelo grifado** significa que as falas são dadas por Giovanna Monteiro, que faz a Antígona na peça. Os colchetes na sua segunda fala da Antígona significam que a fala é entrecortada, numa espécie de diálogo com Ismene, que no entanto *não se escutam*. Já a **cor rosa grifada** indica que o coro deve realizar a ação que está notada.

Todas essas “legendas”, em uma partitura, ficam anotadas no que se chama de “bula”, no início da partitura. As anotações para o coro marcam as texturas, como a primeira anotação, sobre a respiração do coro, sem muita variação, e também os gestos, como no final quando o “coro ressalta o ruído metálico Minton/Chen”, ou quando o coro “ecoa grito como uma “ola” até dissolver na respiração”.

9.3– depoimentos de pessoas que foram torturas + fragmentação do discurso .

Para a segunda cena, definimos uma outra ordem de documentos: trabalharíamos com depoimentos de pessoas que foram torturadas nos porões da ditadura militar. À priori, nos parecia que já tínhamos encontrado o dispositivo perfeito: partir de nosso léxico trágico/sonoro e partiturar o texto a partir disso. Então nos pusemos a procurar e selecionar trechos de depoimentos. Duas fontes foram muito importantes neste processo: a tese de mestrado de Janaína Teles, *Os herdeiros da memória: a luta dos familiares de mortos e desaparecidos políticos no Brasil* e o livro *Retrato Calado*, de Luiz Roberto Salinas Fortes.

Com os documentos em mãos, tratamos de fazer leituras deles, mesclando com o nosso léxico sonoro, e o que encontramos foi um abismal fracasso. Os textos já eram por si muito fortes, relatavam o horror da tortura diretamente, e a sonorização que estávamos propondo, as máscaras trágicas que criamos para o debate da anistia, aqui perdiam completamente seu sentido. Tornavam-se um gesto redundantemente fraco, insuficiente para o horror da tortura.

Foi importante este entendimento de que ao mudarmos o tipo de documento com que estávamos trabalhando, precisávamos encontrar também outro dispositivo cênico. Isso é diferente do que se dava em *Terra Tu Pátria*, onde trabalhamos com distintos dispositivos para distintos documentos, mas a plataforma do documento também era mutável. A primeira cena era baseada em discursos escritos em um papel; a segunda em um áudio de um discurso de Michel Temer; a quarta nas fotografias do dia da prisão de Lula.

Em *Antígona*, a plataforma era a mesma (transcrição de textos que foram ditos, fossem eles discursos ou depoimentos, ou que foram escritos, mas de qualquer forma *palavras em um papel*), mas os documentos eram em si muito distintos. O discurso parlamentar, oficial, fala em termos muito diferentes do relato pessoal, do depoimento cedido por um ex-presos político que foi torturado. Assim, era necessário encontrar outra forma de arquitetar tal documento.

Começamos, então, uma série de workshops, tentando descobrir um novo dispositivo. Num desses ensaios, um dos atores trouxe a proposta de dar o texto, com o devido sentido, mas em “Gramelot”, isto é, numa língua inventada. O teste acabou rendendo algum interesse: era impossível entender do que se falava, mas algo do peso do material se transmitia. Era como se a linguagem estivesse fraturada, ela não fosse capaz de comunicar o sentido, mas sim o trauma.

A fratura da linguagem na literatura do trauma é um assunto recorrente nas obras escritas sobre o período militar. O livro *Viagem à luta armada*, de Carlos Eugênio Paz, controverso ex-guerrilheiro que liderou a ALN após a morte de Marighella e Joaquim Câmara Ferreira, salta entre suas memórias do tempo de guerrilha, uma sessão de análise, e conversas consigo mesmo, pensamentos. Os saltos, realizados de forma abrupta, dão à narrativa um tom de fragmentos dispostos ritmicamente na folha de papel.

Outro exemplo que poderíamos citar é o livro *Em câmera lenta*, de Renato Tapajós. O autor também é um ex-guerrilheiro, mas trata-se de um romance sobre o tempo da guerrilha, não um livro de memórias. O próprio título traz referência ao trauma, como se o mundo ficasse em outro ritmo. Mas existe uma reflexão que perpassa todo o romance, a cerca de um gesto que o braço procura fazer, mas que não se realiza: um gesto interrompido. Tal gesto é ao mesmo tempo o gesto da guerrilha no país, mas também o gesto de narrar o

trauma: algo impossível de se concretizar plenamente, fadado ao fracasso.

Em ambos os casos, é como se a linguagem não desse conta. Como se houvesse algo ali que não pudesse ser transmitido pelas palavras e que se tentava traduzir através da interrupção, da busca de uma forma literária.

“Um dos componentes fundamentais da tortura é a produção de enunciados pelo sujeito torturado, sua transformação em ventríloquo das afirmativas do torturador. A tecnologia da dor é a calculada produção de um efeito. (...) A produção forçada de enunciados durante o ato de tortura pode levar a um trauma que afunda o sujeito no completo silêncio. O torturador obriga a falar para que depois você silencie por completo, para que você nunca mais queira falar. A tortura produz discurso para produzir silêncio. Produz linguagem para manufaturar a ausência de linguagem. O torturador sabe que enquanto o sujeito não relatar sua experiência, a tirania é perpetuada. O dilema do sujeito torturado é, portanto, de representabilidade. Como falar do indizível? Como relatar aquilo que por definição pertence à esfera do inarrável? O pior insulto à experiência das vítimas é o que o cineasta Claude Lanzmann, diretor de *Shoah* (1985), uma vez chamou de “obscenidade da compreensão”, ou seja, aquela pretensão fácil de “entender” o que a vítima passou.” (AVELAR, 2011).

Foi apenas quando paramos de tentar de algum modo “representar” a tortura na lida com os documentos que falavam dessa experiência diretamente; foi quando compreendemos que seria impossível retratar aquilo, ou mesmo remeter à tortura sonoramente; foi quando de fato desistimos de “compreender”; quando encontramos, finalmente, o silêncio, a fratura, a interrupção; foi aí que conseguimos seguir nosso trabalho na lida com os documentos de pessoas que passaram pela tortura nos porões da ditadura militar.

Desse modo, desenvolvemos um segundo léxico:

/ - significa pausa, interrupção.

/// - significa pausa longa.

. – interrupção do som.

supressão de letras ou palavras – o texto deve ser lido com as palavras/letras suprimidas.

() – engasgo. Determinada palavra era trocada por um engasgo.

repetição de palavras – determinadas palavras seriam repetidas.

permutação de frases - o texto seria lido por mais de uma pessoa.

gagueira – o texto seria lido com as sílabas sendo repetidas, como se fosse alguém gago.

Desse modo, os textos foram se alterando. Foi assim que o trecho:

“Eu confesso que naquele momento entrei numa crise profunda de medo, sabia que ia continuar sendo torturado, tinha medo de não resistir. Não no sentido de morrer, isso nem tanto, mas tinha medo de não resistir e dizer tudo que sabia. Eu sabia bastante coisa, tinha condição de entregar muita gente. Sabia onde algumas pessoas moravam, que faziam parte dos grupos que eu havia criado, grupos de apoio. Podia fazer um estrago enorme. Eu chegava realmente a considerar, a contemplar a possibilidade de um suicídio, porque eu tive certeza, em algum momento, que não ia sair vivo de lá. Pelo nível de violência que eu tinha visto e pelo tipo de informação que eles queriam e que eu não ia dar.”

Foi partiturado e tornou-se:

“ Eu confes q/, na mome/, entr nu cris profun de mê/ sab que ia conti sem tortura, tin mê/ do de não resis. Nã no sen d mô, is ne tan, mas ti mê de ã resist e dizer tudo que sabia. Eu sabi bastan/

/

Te coi, tin cond d entregar/ mui/ta gen/te. Sab on alg pes morav, que fazí par dos gru que eu hav cria, gru de apô.. Pod/ faz u estrago enor. Eu cheg realm a consi, a contem a possib e de um suicí/dio, por eu ti certe, na mo, que ã i sair vivo de lá. Pe ní de ência e e ti vis, e lo ti de in e els que e que eu ã ia d”

Outro exemplo: a frase “eu aprendi muito do bicho homem naquela desgraça lá”, quando trabalhamos com o procedimento da gagueira, tornou-se:

Euá euá euá... prendi prendi prendi... mui mui mui mui... todô todô todô... Bi bi bi... Choho choho... Mem mem mem... Naque naque naquele... lades lades lades... Graça graça graça... Lá lá lá...

A gagueira foi um conceito importante nesse sentido. Pela associação à fragmentação da linguagem, à dificuldade de fala, ao trauma. Mas também por conta de vídeo - que foi retirado do youtube, infelizmente - do poeta Georges Asperghis recitando o poema *Passionnément*. No vídeo, que é praticamente uma peça sonora, Asperghis recita um poema a partir da frase “*je t’aime passionnémen*” (“eu te amo apaixonadamente”), brincando com a sonoridade, como se fosse gago. Tal “peça sonora” nos inspirou para criar uma nossa, que chamamos de “poema da gagueira”.

Na nossa peça, a frase da qual se parte vem do livro de Luiz Roberto Salinas Filho: “E tudo ficará por isso mesmo?”. É uma frase que aparece três vezes no livro todo, um pedido de justiça daquele que foi torturado e que veio a morrer, alguns anos depois de passar pelos cárceres da ditadura, em decorrência de um derrame – que sem dúvida teve relação com a tortura que sofreu. É curioso que o trecho que se segue à frase parece de algum modo falar da morte do autor que está por vir:

“E tudo ficará por isso mesmo? A dor que continua doendo até hoje e que vai acabar por me matar se irrealiza, transmuda-se em simples ocorrência equívoca, suscetável a uma infinidade de interpretações, de versões das mais arbitrárias, embora a dor que vai me matar continue doendo, bem presente no meu corpo, ferida aberta latejando na memória”.

E tal trecho tornou-se nosso poema da gagueira:

Itu Itu tu tu tufi itufi Itufi Itu

t/u

t/u

tututu

It/u d/u fi

fiq

fiq

fiq ará

fifififiq fifififiqá fifififiqá

fiq rá pu i

Itudu/ fiq/ rá/ pu/ pu/ pu/ pu/ i

pu/ i

I tu I tufiq rá

I tu pori Itu porisssssss

Ituporisssssssssss

m/ m/ m/ m/ meessssss meessssss

Ituporis Ituporissss Itu fic/me fic/me Itufic/me/pori

Itu/fic/me

m/m/m/m/ma/ma/ma/o

m/me/ma/ma/o

me/ma/o

me/m/o

me/mo

itupori me/mo

me/i/m/o

mes/mo

itupo

itu

itude

itu

fic

fica fif

fica

itu fica

rá rararará

itu ficar

tu/tu/t/t/t/t/t/. t/. t/. t/. tu/do

tu/do

tudo

e tudo

e tudo fi/

Tudofi/

Tudofic/ará

pori

Itupori

E tudo ficará por i

Pori

Pori/sssss

pori/sssss

sssss/sssss ô

SSSSS Ô

SSSSSÔ

SSSSÔ

Ssssô me

Ssssôme

sôme

sôme

sssssss

ssssmô

sssmô

ssssmô

ssmô

itudo

por me/sss/mô

me/sss/mô

e tudo fi

e tudo fic

fic/rá

e tudo ficará por i

por i

e tudo ficará

ficará

E TUDO

fica

Rá

por isso mesmo?

Por isso mesmo?

E tudo

Tudo

Tudo ficará

Ficará por isso mesmo?

E tudo ficará

ficará

ficará

ficará por isso mesmo?

Tudo?

E tudo? Ficar? Por isso mesmo?

e tudo fi

e tudo ficá

Tutudo ficá

Tututudo ficá

Tututudo ficará

E tudo ficará por isso mesmo?

E tudo ficará por isso mesmo?

E tudo ficará por isso mesmo? A dooooooooooor

Acho que vale aponar alguns pontos a respeito desse poema. Ele não é apenas um poema, mas também uma partitura. As frases ficam maiores no final, por exemplo, o que tornou-se um símbolo para que o volume aumentasse. Os símbolos no início (“/” e “.”), a quebra de linha, o espaço que aparece entre as letras, isso tudo são indicações de leitura, afinal, além de um poema, ele é uma partitura.

Outra coisa que acho interessante notar é a disposição do texto no papel. Ou melhor: a quantidade de branco que salta em tal poema. Por que havia tanto branco em nossas partituras criadas sobre os documentos sobre a tortura? Porque havia muito silêncio nesta cena, e anotamos o silêncio como a ausência de símbolos.

Esse entendimento, que parece um tanto quanto óbvio, foi fundamental para entendermos como tratar a cena, como criar a composição a partir dela.

Composição-

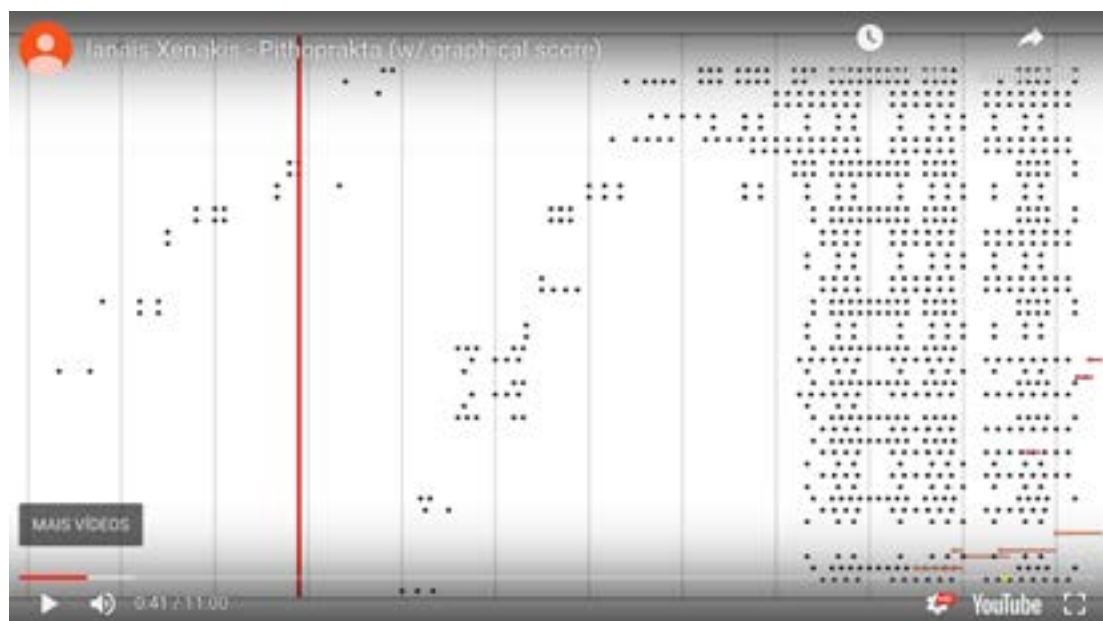
Quando a Mari entrou no processo, apresentamos para ela todos os procedimentos que tínhamos testado e criado em cima dos textos de depoimentos de pessoas que foram torturadas. Apesar de apontar várias potências no que mostramos, ela notou que tinha “coisa de mais”, e que não havia exatamente algo em comum entre os dispositivos.

A gagueira era diferente da pausa, que era diferente da repetição, que era diferente de ficar em um mesmo trecho em looping, que era diferente do engasgo e assim por diante. A ligação que fazíamos, de serem todos os mecanismos formas de fragmentação da linguagem, descobríamos que era apenas teórica, que não se dava na prática. Se o que queríamos ressaltar era a fragmentação da linguagem, como criá-la na

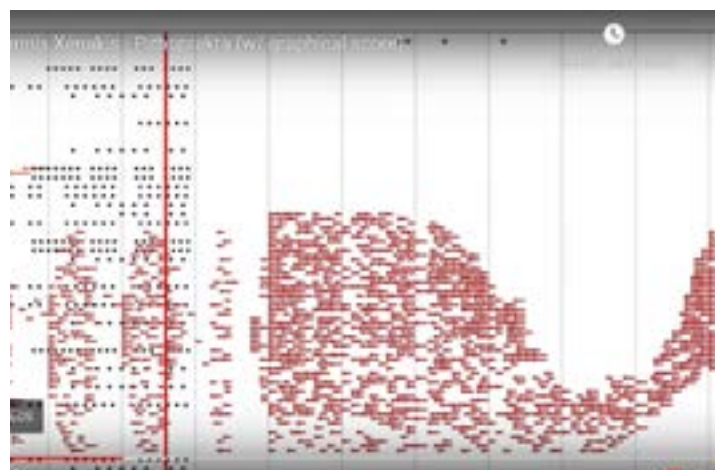
prática, a partir da cena?

Foi aí que a Mari trouxe, mais uma vez, dois conceitos: o som *saturado* x o som *rarefeito*.

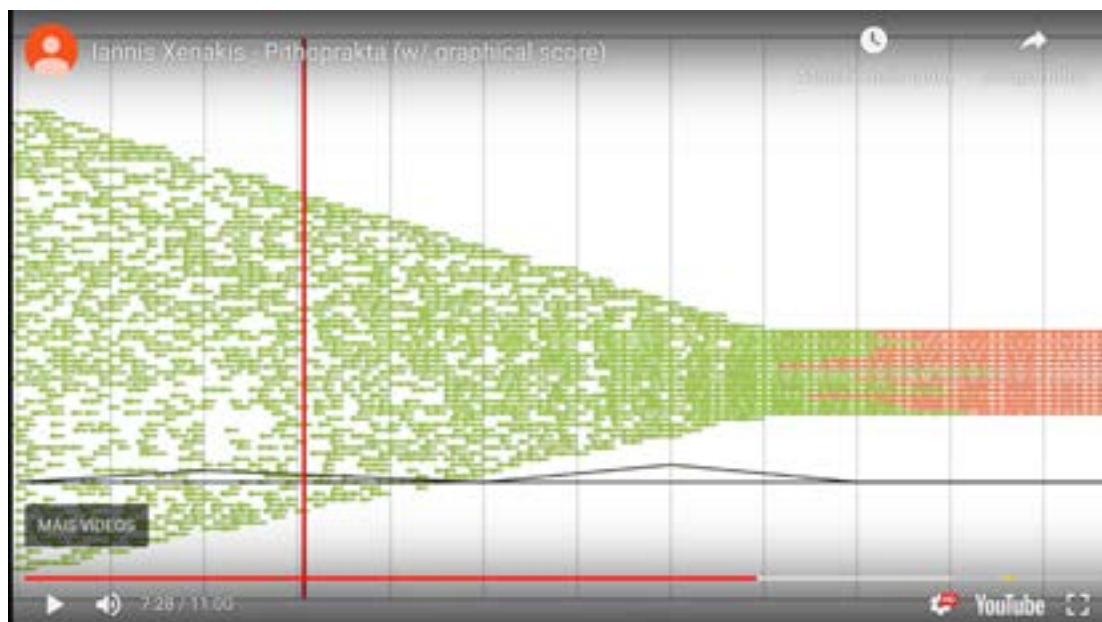
Um som rarefeito é um som com muito silêncio. Um som saturado é um som com pouco silêncio. Podemos notar isso claramente a partir de um [vídeo de uma partitura](#) do compositor grego Iannis Xenakis que mostra distintos momentos de uma mesma composição. Nesta partitura, cada traço de uma cor específica corresponde a um instrumento, e podemos notar pela quantidade de traços o quão rarefeito ou saturado está o som naquele momento:



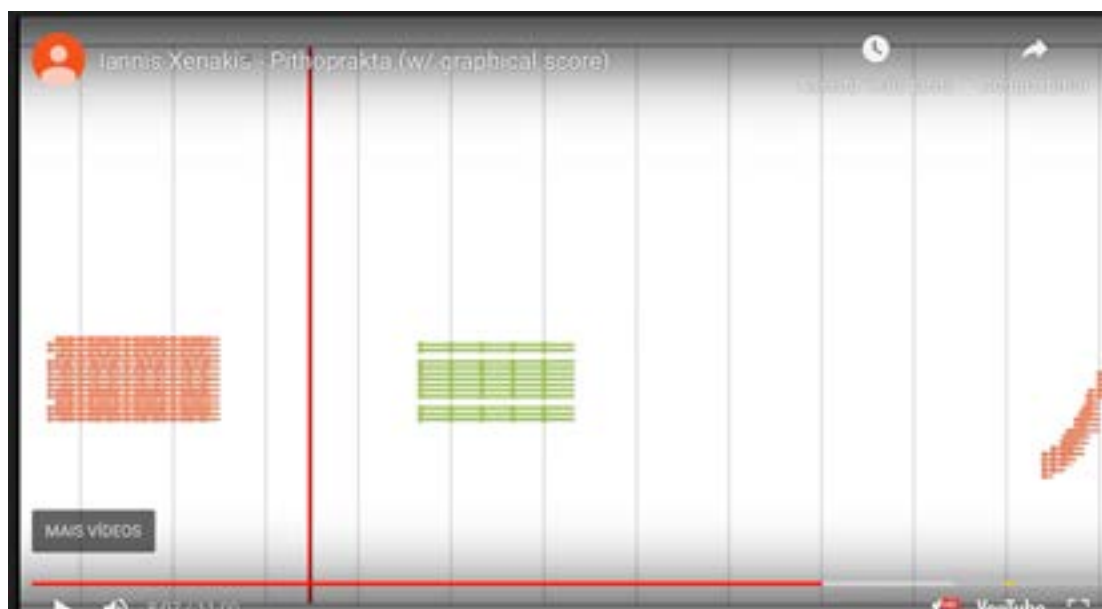
A partitura é lida da esquerda para a direita. A linha vermelha marca onde está no vídeo, e cada ponto, traço ou linha corresponde a um instrumento específico – que descobrimos qual é olhando na bula do início do vídeo. Para o que nos interessa aqui, é possível notar que no começo existe muito mais silêncio (espaço em branco) do que no final do quadro. Este é um exemplo de **saturação**, de um som que vai ficando mais saturado. Os próximos prints mostram o movimento contrário, de rarefação (de menos silêncio para mais silêncio).



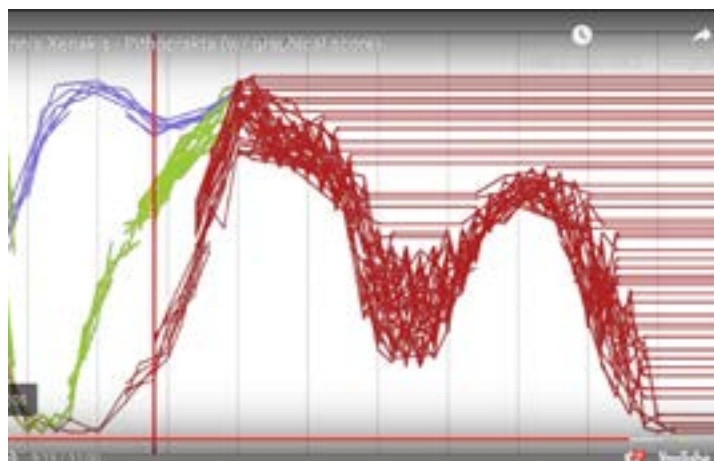
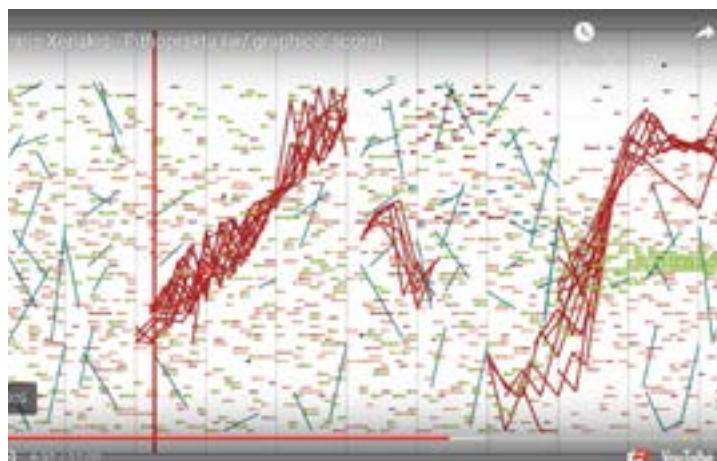
Ambas as imagens são exemplos de **rarefação**, onde no início temos menos silêncio do que no final. A primeira imagem é de um momento onde só temos os tambores (representados aqui pelos pontos), enquanto a segunda imagem é de um momento onde temos também as cordas (representadas por traços vermelhos). Poderia dar um terceiro exemplo, onde temos também os sopros (representados por traços verdes):



Aqui também é um exemplo de **rarefação**. Poderíamos pensar também em sons entrecortados, não necessariamente se tornando mais rarefeitos ou mais saturados, mas simplesmente alternando com os silêncios.



Na partitura de Xenakis, a altura também conta. Mais para cima do quadro significam tons mais agudos. Mais para baixo, tons mais graves. Isso faz com que a música varie bastante, e também com que os desenhos da partitura sejam bem bonitos e malucos.



O percurso da cena

Partindo dos conceitos de rarefação e saturação, começamos a trabalhar concretamente em cima de apenas um dos documentos de tortura. Se havia muitas idéias sobre a fragmentação de linguagem, o mesmo acontecia em relação a quantidade de depoimentos que estávamos trabalhando. Por tanto, decidimos nos centralizar neste:

“Me deixaram cinco dias sem dormir. Eles pegavam, te levavam para uma sala de interrogatório completamente gelada, parecia um frigorífico e você ficava algemado numa cadeira de dentista. O cara interrogava, você não falava, aí ele te levava pra uma cela pequena que a entrada, parecia a de uma porta de frigorífico. Era uma cela que você não podia ficar em pé, não podia deitar... sem nenhum tipo de janela nem coisa nenhuma. A cela era um forno, sei lá 40 graus e eu estava encapuzado... e não podia tirar, porque estava algemado com as mãos para trás. Aí daqui a pouco, passado algum tempo, o cara te pega e leva de novo pra geladeira. E aí interroga, você volta pra uma segunda cela, com um sistema de som com um barulho ensurdecedor parecia turbina de avião, para você não dormir. Numa terceira cela, você entrava e sentia um cheiro de vômito, sangue, de urina, de fezes e o chão todo melecado, sinal de que as pessoas que entraram ali estavam bastante machucadas nessa cela o som era de pessoas torturadas, inclusive crianças, então eram gritos, gritos de mulher, grito de homem, grito de criança, e vários gritos, você tinha a sensação de que era muita gente que estava sendo supliciada naquele momento. E, aí, voltava pra geladeira.” (Frederico Pessoa da Silva)

A partir desta definição, traçamos um percurso. A cena deveria começar com os atores falando sem ser ouvidos, abrindo a boca, como se dessem um depoimento, mas que não era escutado. E isso iria se desenvolvendo até chegar às frases do texto, de forma fragmentada e não linear.

Para tanto, foi fundamental outro conceito que a Mari nos trouxe: os clicks. Clicks são sons curtos, como um estalo, por exemplo. Assim, a cena partia do silêncio, passava pelos clicks, chegava às palavras e voltava

ao silêncio. Para tanto, fomos definindo níveis de saturação, do nível 0 (mais rarefeito), até o nível 4 (o mais saturado).

Ao mesmo tempo, o nosso poema da gagueira também iria se desenvolver ao fundo. No princípio da cena, apenas pela voz da Giovanna, nossa Antígona, mas ao longo da cena o coro iria se juntar a ela. Assim, as indicações para o coro, nessa cena, ficaram assim

[coro: fala sem som]

[coro: documento em clicks rarefeitos que saturam e viram palavras, frase; Gi: mesmo procedimentos com o poema da gagueira]

[saturação: 0]

[saturação: 1]

fala do Guerreiro de Polinices: (...) “Quando vocês olharem para cá, vocês precisam ver outra coisa.” *[coro solta uma palavra cada um(a)]*

[sílabas e letras viram palavras]

[saturação: 2]

fala do Guarda. *[saturação: 3]*

fala do Guerreiro de Polinices: (...) “Quando vocês olharem para essa estátua fria, vocês precisam ver a gente.” *[coro solta uma palavra cada um(a)]*

[saturação máxima: 4]

fala da Cidadã.

[coro rarefaz ao longo da fala do Guarda; Gi mantém poema da gagueira]

fala do Guarda.

[coro cessa; Gi continua, formando o poema da gagueira]

fala do Guerreiro de Polinices.

[coro: adere aos poucos ao poema da gagueira]

fala da Cidadã.

[O coro todo recita o poema da gagueira]

Cena 03 e cena 04 – a ausência do corpo + som do corpo humano; o retorno à cena 01 em potência aumentada.

Sobre as cenas 03 e 04, resolvi não fazer um passo a passo do caminho percorrido, como o que apresentei para as cenas anteriores. A verdade é que a pesquisa que empreendemos se estendeu muito mais sobre as cenas 01 e 02. Isso por motivos distintos.

Em relação à cena 03, tínhamos muita clareza de que o som da cena deveria remeter ao corpo ausente. Queríamos criar um corpo que está ausente fisicamente, mas que é evocado pelo som. Para isso, tentamos pesquisar formas de microfonar o corpo dos atores. Isso sempre foi uma idéia teórica, que não conseguimos desenvolver. Não tínhamos tecnologia para fazer testes necessários, e isso acabou ficando para um plano futuro, uma vontade que não conseguimos desenvolver.

O que conseguimos fazer diante desta questão prática foi colocar uma trilha no espetáculo. Os ruídos do corpo teriam de ser previamente gravados, trilhas encontradas na internet, e a partir daí se daria a composição. Como se tratava de ausência, nos parecia fazer sentido que o coro se desfizesse. O documento, desse modo, também é gravado, despido de um corpo. Essa é a única cena do espetáculo que é sustentada por uma sonoridade gravada, e não produzida pelos atores.

Os documentos da cena 03 também foram compostos de acordo com nosso léxico de regência. Isso para nós era importante, porque, se desprovidos de corpo, eles precisavam de algo que os caracterizasse como parte da mesma peça: o tratamento de composição que fizemos.

Um último aspecto é necessário de ser apontado, aqui: a entrada do documento da Débora Silva, fundadora das mães de Maio. Tal documento difere de tudo na peça. Ele não é um documento que remete à época da ditadura, é um áudio de um vídeo de 4 anos atrás. Ele não trata da questão dos mortos e desaparecidos da época da ditadura, do esquecimento que os envolveu. Ele é um texto que trata de hoje, do esquecimento de hoje. Este texto foi uma tentativa de responder à um anseio apresentado por um dos atores após a leitura da dramaturgia. Ele apontou uma questão que julgamos pertinente, então: a necessidade de ver este debate do qual estávamos tratando relacionado com o hoje, e com os corpos que hoje desaparecem.

Assim, encontramos este trecho do depoimento da Débora, e criamos todo um tratamento para ele. Ele não sai da boca dos atores, e sim de um falante da boca deles. Quem fala é a Débora, não somos nós. O procedimento sonoro, neste caso, foi abrir espaço para que aquelas palavras – aqueles sons – ecoassem. A imagem do falante na boca nos interessava, na medida em que remetia ao corpo dos atores como algo que ressoava essas outras vozes. Se na peça, a estátua é composta de várias vozes, neste momento do trabalho, é o corpo de uma das atrizes que se torna um tubo de onde ressoa a voz de Débora.

Na cena 04, a questão era outra. A dramaturgia de *Um memorial para Antígona* faz um arco, que parte da inauguração do memorial (cena 01), passa por diversos depoimentos (cenas 02 e 03) e volta para a inauguração (cena 04). Aqui tratava-se, portanto, de retomar os procedimentos da cena 01. O coro volta ao palco, torna-se, novamente, estátua. Respira, sonoriza.

A idéia inicial era que o coro ecoasse partes dos documentos que haviam sido ditos por eles na cena 01, como gestos sonoros que marcam um diálogo com a cena. A intenção era, de fato, retornar para a inauguração, e também para o debate da Anistia. Mas de outra forma: havia espaço, aqui, para de fato deglutir tais textos, como fazíamos anteriormente, no nosso projeto que não deixou de ser um projeto, aquele que estava muito “artes plásticas”.

Assim, a sonorização do coro poderia ser mais maluca, mais esquisita. Testamos então filtros sonoros, materiais que os atores colocavam em frente da boca, alterando o timbre vocal (este é um [vídeo de um momento em que utilizamos papel-alumínio como filtro sonoro](#), o que acabou entrando na peça). Testamos falar o texto de maneiras distintas, engolindo as palavras, por exemplo. Testamos respirações mais ruidosas, mais barulhentas.

Tudo isso, é claro, teve de ser dosado com a cena da Antígona que se desenvolvia ao redor, o que, mais uma vez, foi nosso problema, nossa limitação na experimentação. De novo, a dramaturgia como âncora, como que nos dava o terreno que poderíamos trilhar.

Mas aqui aconteceu um desses felizes acasos de um processo criativo: a proposta do Eduardo Joly para o bloco de documentos que entram juntos no meio da cena. Tais documentos são discursos parlamentares do MDB no dia da votação do projeto de Lei de Anistia, denunciando os militares que cercam o Congresso Nacional naquele momento. Essa era a cena que iria discutir “a margem do possível”.

O que queríamos construir nesse momento era a sensação de que o Congresso estava ali, no palco, e que estava cercado. Aí o Eduardo Jolly foi fundamental. Ele fez uma pesquisa de documentos sonoros no site da Câmara dos Deputados, e encontrou a gravação oficial do dia da votação. Desta gravação, ele recortou os sons das galerias se manifestando, o ruído da buzina que pede por “ordem” e inclusive trechos de discursos parlamentares. Ele trazia para uma peça que lidava com documentos transcritos, documentos sonoros.

Foi assim que trabalhamos, então, com o intuito de trazer para dentro do teatro o Congresso Nacional. E mais: de trazer a sensação de que eles estava cercado – fomos então pesquisar o ruído de um helicóptero, e de bombas. Queríamos que o helicóptero surgisse de algo que era dito na cena, que o Edu iria gravar e loopar, cada vez mais rápido, até se transformar numa batida rítmica que remetia ao som de um helicóptero. Foi assim que o trecho de determinado documento (“militares militares militares”), tornou-se o nosso helicóptero.

A partir dessa idéia, compreendemos também que o que deveria sustentar a lida com os documentos na cena era o conceito de “loop”. Se iríamos utilizar da repetição para formar o som do helicóptero, este procedimento deveria se espalhar para toda a cena. Nos pusemos, então, a compor os documentos.

Percebo agora que chego no tempo presente. É aqui que estou: sentado no sofá da sala da minha casa, escrevendo. Alterno este texto com a leitura de matérias sobre o Coronavírus. Me preocupo se alguém ficará doente, alguém do grupo, alguém querido. Infelizmente, sei que teremos de adiar a apresentação do nosso trabalho. Quero ver o trabalho, tirar as coisas do papel, do plano das idéias, e assisti-las no palco. Anseio pela poltrona desconfortável, por sentar e assistir e respirar junto, pelo amor incondicional aos atores e atrizes e ao grupo com quem trabalho.

10. As áreas

Diante da impossibilidade de apresentação do espetáculo, tentarei aqui resumir os conceitos que nortearam o trabalho de cada uma das áreas da encenação: cenário, figurino, luz e projeção. Falei pouco dessas áreas até agora, porque tentei ao longo do trabalho descrever a criação de um gesto artístico, que passava pela fricção de uma matéria histórica brasileira com uma mitologia grega, e pelo trabalho sonoro que realizamos em cima dessa fricção.

Mas isso, é claro, ainda não é a peça. A peça é aquilo que se forma no todo, e esse todo inclui as outras áreas, das quais nada falei até agora.

(Acho importante ressaltar, também, que todos os artistas que se envolveram nessas áreas entraram no processo, de fato, em sua reta final. Creio que isso se deva a dois fatores. O primeiro é a disponibilidade de agendas: para ter a equipe que eu queria ter, tive de negociar os horários, de forma a manter um contato mais distante com a equipe no início do projeto, mas próximo na etapa final.

Isso fez sentido. É no final que podemos realmente ver a chegada da projeção, da luz, do cenário etc. Isso também fica ainda mais forte pelo fato de estarmos ensaiando e utilizando as dependências do Departamento de Artes Cênicas. Pela estrutura do Departamento, a falta de espaços e a divisão destes com a Escola de Artes Dramáticas, por não termos autonomia para mexer no equipamento da escola sem supervisão dos técnicos, a verdade é que o processo das áreas técnicas fica muito prejudicado.

Nas disciplinas de Direção I, II e III, isso é compensado pelas aberturas semanais, onde se pode montar luz e cenário no espaço. Mas em se tratando de um TCC, isso é muito mais difícil, não existe espaço praticamente nenhum para tais aberturas, e quase não há respaldo do Departamento para que se monte luz, por exemplo, e se realize testes. Temos que depender da boa vontade dos técnicos para emprestar os equipamentos.

No caso de nosso espetáculo existe ainda um agravante: o cenário, que pesa mais de duas toneladas. Como ensaiar com cenário, se não podemos deixá-lo montado em uma sala, e se demoramos mais de três horas – praticamente o tempo de um ensaio – para montar o cenário? Como estreiar, sem ensaiar com o cenário?

Em se tratando de um espaço de aprendizagem, creio que seria fundamental que o Departamento repensasse como criar um espaço de experimentação para os alunos, seja ao separar uma parte do equipamento da Escola para o manuseio dos alunos, sem necessidade de supervisão dos técnicos, ou então com negociações com a diretoria da EAD que permitam que os espetáculos - seja do CAC ou da EAD - que estão para estreiar tenham prioridade no uso dos espaços, ao menos na semana da estreia.).

Sobre o conceito das áreas:

10.1 Figurino – Matheus Milanelli

O conceito apresentado pelo Matheus Milanelli, nosso figurinista, baseava-se no que ocorreu historicamente com a moda nos anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial. Durante a Guerra, a moda se desenvolveu em torno das necessidades do período. Os países lutavam entre si, mulheres assumiam a

responsabilidade financeira de seus lares e o abalo na economia não permitia exageros, com isso a moda abria mão do luxo e elegância para focar em roupas retas, básicas e mais ergonômicas para facilitar a movimentação no trabalho.

Ao final da Guerra, no entanto, a lógica se inverteu. Duas tendências se apresentaram para o mundo: A moda na França começou a desfilarm com a maior elegância possível. Foi o surgimento do “new look” Dior, roupas feitas com longas metragens de tecidos, que simbolizavam o máximo do luxo daquele período e que abandonavam a preocupação com movimento do corpo das mulheres pois - dentro daquela lógica - elas não precisariam mais trabalhar já que seus maridos teriam voltado para casa. Já no Estados Unidos, a inserção do “american way of life” incentivava ao máximo o consumo e a produção em massa. Sob essas duas perspectivas, a Guerra deveria ser deixada para trás e esquecida, deveriam ser tempos de paz e felicidade.

Já no Japão, país que havia terminado a guerra em condições muito diferentes destes países, a estilista Rei Kawakubo fez o contrário. Seu desfile - apresentado no início dos anos 80 - era marcado por formas assimétricas, por rasgos, por tecidos pesados e pela falta de cor. O Japão havia sido bombardeado com duas bombas atômicas, e ela se recusava a esquecer. Foi acusada, inclusive, de tentar “desfilar a bomba”, e de certa forma, era isso que queria.



vestido criado por Rei Kawakubo. fonte: <http://m.vam.ac.uk/collections/item/O73390/jumper-kawakubo-rei/>

Em suma, havia aí uma dualidade entre lembrar e esquecer. E isso interessou ao Matheus. Sua proposta de figurino segue este padrão. Por se tratar de uma inauguração, todas as roupas são chiques, finas, mas de algum modo também remetem às marcas deixadas pela guerra que não seriam esquecidas.

Assim, Ismene e a Seguidora de Antígona, personagens ligadas à Antígona, usam roupas não muito ostensivas, e cobertas por um véu negro, em sinal de luto. O Guarda usa uma roupa militar, enquanto o Inaugurador, um terno. Ambos tem cor, e estão manchados com outros tons da mesma cor – por exemplo, o Guarda veste uma roupa azul, com manchas em outros tons de azul. É como se as marcas do passado não saíssem de suas vestes. Já o Guerreiro de Polinices e a Cidadã estão com roupas rasgadas, que deixam ver partes do corpo –é como se através de suas roupas se revelasse o corpo, aquele que foi machucado no passado (“A Guerra se fez no meu corpo”, diz em determinado momento, a Cidadã).

Todos os figurinos tem cor, em contraposição ao cenário, todo preto, e ao monumento, acromático, de cor cinza. O coro veste uma roupa toda cinza, composta de retalhos de outras roupas cinzas: o coro monumento, composto por várias vozes, veste uma roupa feita de várias roupas.

Por fim, Antígona é uma estátua. Seu vestido é cinza também, feito de um tecido bem fino. No entanto, ele foi engomado ao máximo, de modo que fique duro. A idéia era remeter a uma estátua muito bem esculpida na pedra, tão bem esculpida que é possível ver um véu, por exemplo.



Fotografia de uma estátua de mármore. O artista esculpiu um véu na pedra dura. fonte: <https://pt.aleteia.org/2018/12/29/extraordinaria-voce-acredita-que-ate-o-veu-desta-escultura-e-de-marmore/>

10.2 Projeção – Nina Lins

A projeção na peça deveria auxiliar na compreensão dos documentos. Então ela foi sendo trabalhada a partir do conceito de legendagem. No entanto, essa legenda não deveria ser apenas no sentido de tudo que é dito pelo coro ser também projetado enquanto texto. A projeção também comenta aspectos da cena. De que forma?

Na cena 01, por exemplo, os textos começam a entrar quando vão sendo ditos pelos atores. Mas até quando eles ficam? A Nina foi elaborando distintos esquemas de fade out, de modo que algumas palavras permanecessem na cena, mesmo depois de terem sido ditas. Assim, elas servem como forma de iluminar a cena, de ajudar a ver os sentidos que estamos tentando ecoar no jogo entre a Inauguração e a Anistia.

Ao longo da peça, a projeção vai ganhando maior autonomia da cena. É o caso, por exemplo, da cena 03, em que ao longo de uma fala de Seguidora de Antígona, narrando o enterro de Polinices, entra na projeção um documento falando da impossibilidade de fazer um enterro se não há corpo. Aqui, nos interessava a dissonância entre o mito e o que de fato aconteceu no Brasil. O enterro de Polinices corresponde ao não enterro de familiares de mortos e desaparecidos no país, e a forma que conseguimos fazer isso foi através da projeção. Seguem abaixo fotos do vídeo da projeção na primeira leva de documentos:

SR. TEOTÔNIO VILELA (MDB):

Srs. Senadores, Srs. Deputados, membros
da Comissão Mista da Anistia.

Estamos aqui reunidos para examinar matéria
importante para os rumos que toma a Nação, a
saber, o projeto de Lei n. 6.683, a chamada
Lei da Anistia, enviado para o Congresso
Nacional pelo Sr. João Batista Figueiredo, o
Presidente da República neste ano de 1979.

Que se registre aqui este momento histórico
em que este Congresso, em Comissão Mista, se
reúne para debater esta lei. Com o selo da
liberdade, a Anistia é o mais belo movimento
que já se estruturou no país depois da
instalação do arbítrio, principalmente pela
espontânea congregação de entidades civis e
parcelas descomprometidas da sociedade
aberta no firme compromisso de erguer os
direitos da pessoa humana acima de
desentendimentos e guerras, e firmar um
pacto de esquecimento capaz de gerar uma
nova solidariedade pelo futuro.

SR. FRANCISCO BENJAMIN (ARENA):

Sr. Presidente, demais membros da
Comissão Mista da Anistia, vejo assim o
projeto da anistia com essa configuração
prática: a mão estendida do Presidente
João Figueiredo, o gesto tão criticado de
que ela vinha vazia, aí está, plena,
cheia, carregada de oportunidades, para
que a criatividade política enseje a
abertura de novos caminhos em nosso país.
Está dito pela própria boca dos homens
que comandam o Governo: esta foi a
Anistia possível de ser proposta.

Lei n. 6.683,
Lei da Anistia,

1979.

pacto de esquecimento
nova solidariedade pelo futuro.

SR. PAULO TORRES (ARENA):

a mão estendida do Presidente
João Figueiredo,

Lei m. 6.683,
Lei da Anistia,

1979.

esta foi a
Anistia possível de ser proposta.

É ponto pacífico que a iniciativa
presidencial vem ao encontro dos anseios
nacionais. Nesta hora difícil em que os
problemas de maior gravidade afligem o
povo brasileiro, constitui ato de elevada
sabedoria eliminar ressentimentos, reparar
erros e excessos.

Mais do que perdão e esquecimento, neste
momento histórico a anistia deve significar
conciliação.

pacto de esquecimento
nova solidariedade pelo futuro.

a mão estendida do Presidente
João Figueiredo,

Lei m. 6.683,
Lei da Anistia,

1979.

esta foi a
Anistia possível de ser proposta.

eliminar ressentimentos

Mais do que perdão e esquecimento,
conciliação.

pacto de esquecimento
nova solidariedade pelo futuro.

a mão estendida

Lei da Anistia,

1979.

foi a
proposta.

eliminar

conciliação.

pacto de esquecimento
futuro.

a mão estendida

conciliação.

pacto de esquecimento
futuro.

pacto de esquecimento

10.3 Cenário – A. Hideki Okutani

O cenário demarca a diferenciação entre o plano da Inauguração e o plano dos documentos. Assim, apostamos em dois materiais distintos e duas cores distintas para demarcar esta diferença.

O plano da Inauguração é preto. O chão é coberto por raspas de borracha preta, e todos os objetos deste plano – cadeiras, púlpito, copos, pratos, bolo – são pretos também. A borracha, vista de longe, remete à terra, elemento central da Antígona. Ao mesmo tempo, os atores revirando essa terra para retirar os objetos enterrados, era algo que nos interessava – era também como se as personagens estivessem revolvendo suas memórias.

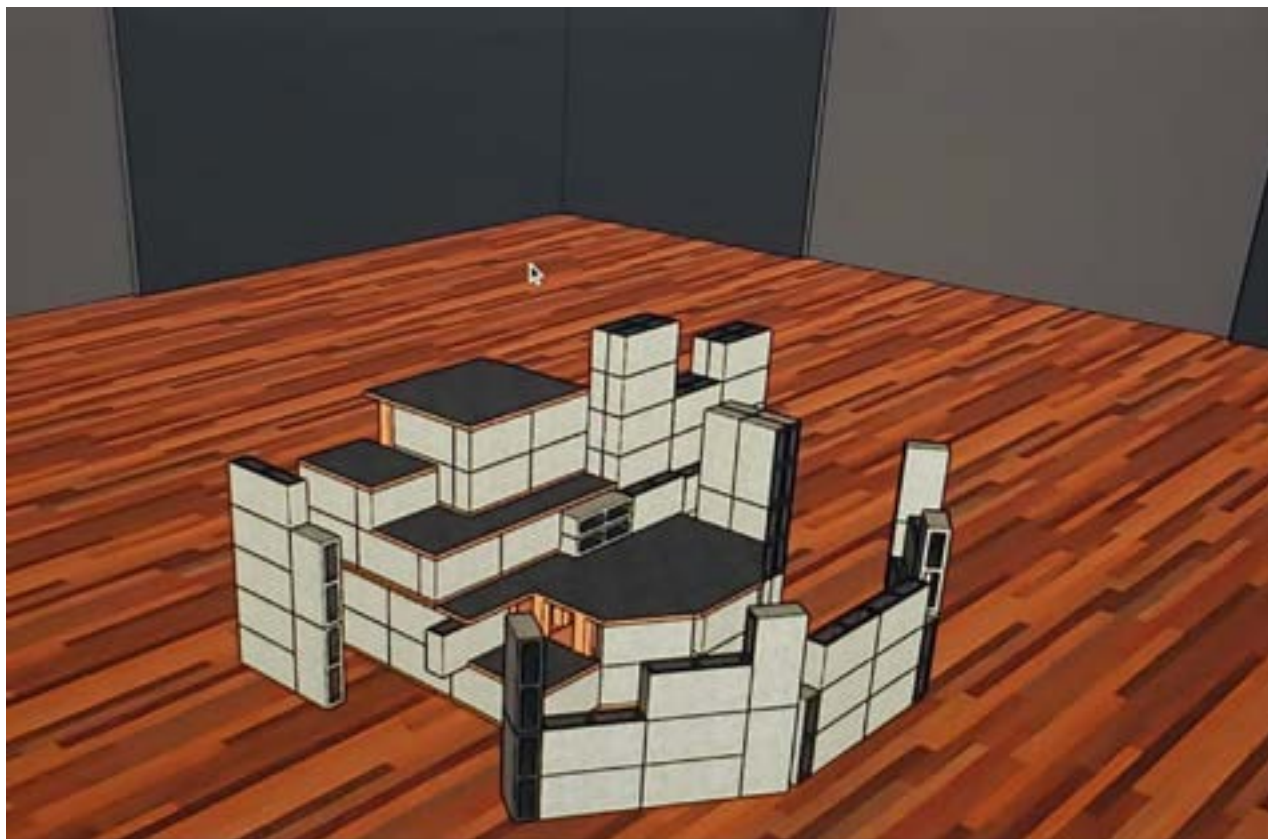


fotografia tirada em um dia de ensaio em que exploramos a borracha. O boneco, ao fundo, ainda não havia sido pintado.

O monumento é cinza, cor de pedra. Feito de madeira pintada e recoberto com blocos de concreto, o monumento se liga ao pano ao fundo, onde são projetados os documentos que são “cantados” pelo coro.

Existe ainda um último elemento da cenografia: o filho. Em um trabalho que procura discutir os embates de memória, fazia sentido trazer um dos “herdeiros da memória” para o palco. Daí surgiu o Filho. Mas de que forma iríamos representá-lo? Iríamos ensaiar com uma criança, de fato? Colocar um ator adulto para fazer uma criança?

A solução que encontramos foi utilizar um manequim. Mas como este manequim deveria ser? Branco, como ele é originalmente? Optamos por trabalhar nele como se ele fosse uma estátua grega: ele é a memória que está sendo construída, a estátua que está sendo edificada. Para tanto, refizemos o rosto do manequim, e o pintamos de cinza, para remeter ao monumento.



A primeira imagem trata de uma maquete virtual feita pelo Hideki, nosso cenógrafo. A segunda imagem é do monumento construído (só a base de madeira, sem os blocos que a revestem). Na construção do monumento, adicionamos suportes para os microfones que não constavam no projeto original - essas colunas verticais. O monumento foi construído pelo Nilton, cenotécnico do Departamento.

10.4 Luz – Matheus Brant

Sobre a iluminação do espetáculo, tenho pouco a dizer. Sabíamos que a primeira e a última cena deveriam remeter uma à outra, enquanto a cena 02 e a cena 03 formavam um par. Queríamos elaborar uma luz para estas cenas que remetesse a uma câmera de filmagem; ao invés de um foco à pino, os depoimentos das personagens no plano da inauguração virem de uma luz que demarca um quadro – intentávamos com isso dar a sensação de depoimentos de cinema documentário.

Trabalhei com o Matheus como iluminador em todos os espetáculos que dirigi. Nós temos um diálogo muito forte sobre a cena, justamente por pensarmos de formas completamente distintas. Eu sou muito concreto: queria uma luz que fechasse um quadro no rosto dos atores, de modo a dar a ver um depoimento para a câmera. O Matheus é mais intuitivo, mais sensível. Ele transforma todos os conceitos que eu lhe peço em luzes absurdas.

No fundo, ele faz o trabalho de esconder os conceitos que eu apresento. Ao invés de fazer exatamente aquilo que estou pedindo, ele desvirtua totalmente, mas algo do que pedi ainda resta ali. Desse modo, a iluminação dos espetáculos que eu dirijo é sempre um fator importante, pois se contrapõe a concretude que o espetáculo como um todo emana. Ela faz ver outros mundos, ilumina outras possibilidades. Ela fala outro idioma, e mesmo assim se comunica. Ela torna o espetáculo forte, ao invés de óbvio.

11. A hora dos atores

“Quando Vicente me convidou pra fazer parte do seu TCC eu aceitei de cara, sem saber o tamanho da “bucha” que estava pegando.

Primeiro fiz a leitura de *Antígona* de Sófocles, por que faziam muitos anos desde a primeira leitura que tinha feito na Escola Livre de Teatro. Depois fui ler o Texto que o “Vi” me encaminhou, o texto proposta da peça. Na sequência vieram os ensaios, e achei tão confuso todo aquele texto e aquelas cenas. Era tanto texto e tanto documento que pensei “as pessoas vão dormir, é muito material” E pra além disso, tudo e todos eram novos pra mim, a primeira experiência de trabalho com aquelas pessoas. Ah, e tinha outra coisa. Vicente fazia abertura de processo quase toda semana e eu também não entendia o por que. Os dias foram passando e eu acho que comecei a entender a cabeça do Jovem diretor.

Especificamente no dia em que paramos os ensaios para uma análise do texto. Agora, tudo fazia sentido pra mim. Cada documento se encaixava perfeitamente ao texto de *Antígona*. Comecei a gostar mais do projeto, e agora, quando perguntavam pra mim sobre o que era a peça, eu sabia dizer com propriedade.

Em um outro momento Vicente trouxe algumas palavras do Livro de Maria Knébel e também me fizeram muito sentido, ele pediu pra fazermos uma história em quadrinhos das cenas e que isso ajudaria a entender as ações. Vou levar isso comigo pra vida. Esse dia foi aprendizado.” (Joyce Catharina)

“(…)

Como já disse, estamos vindo de um ultimo projeto em que éramos atores agentes de uma sinfonia de documentos sobre o Brasil. Uma pesquisa que envolvia muito mais uma dinâmica de atuação enquanto ato performativo do que dramático.

E de repente me deparo com Ismene, irmã de *Antígona*, que carrega toda uma trajetória de ressentimentos e que está em cena refletindo sobre isso. Com quem ela fala? Consigo mesma? Com a irmã? Com aquela que carrega as ideias e força da irmã - a Seguidora? Com o público que está ali diante da inauguração? Para onde direcionar minha voz? (...)

Tenho nessa busca de entendimento do lugar da atuação nesse processo, tentado retornar a algo que não fazia ha muito tempo que é justamente esse estudo sobre uma personagem - ler textos da Maria Knebel, pesquisar em cena o lugar de ação e de acontecimentos. É interessante, e às vezes desanimador... como se não fizesse mais sentido isso – como se fosse na contramão do que acredito ser o teatro. Como então trazer Ismene sem contradizer com o que acho que deveria ser sua ação em cena? Será que sua voz não é também um documento que entoo diante de todos, do mesmo modo que o coro entoa os documentos históricos? Quais gestos ela pode produzir para lhe dar concretude e contorno?

Me encontro nessa batalha, no campo de luta de me ver muito mais como intérprete de uma voz, do que como um corpo – personagem; e ao mesmo tempo instigada em *encarnar (dar corpo)* a essa voz contraditória e densa de Ismene.” (Julia Pedreira)

Começo este último capítulo com o depoimento de duas atrizes do processo. Em comum, as duas apontam uma dificuldade tremenda com as metodologias propostas na lida com o texto.

Acho que isso faz muito sentido. Passamos muito tempo do processo investigando procedimentos sonoros para a criação de um coro que deglute, devora e devolve de outra forma documentos da história do país. Não havia entrado em nosso léxico palavras como “ação”, “supertarefa” ou “objetivo”, palavras que são próprias do léxico de quem trabalha no teatro com personagens.

A verdade é que nós aprendemos ao longo do processo do *Terra* a trabalhar com dispositivos cênicos, e a vê-los expostos em cena. No princípio foi difícil, era algo que nunca tínhamos feito e que parecia que não daria certo. Mas agora era algo com o que nos acostumamos, perdemos o medo e aprendemos a lidar.

Em *Antígona*, essa pesquisa continuou e se aprofundou. Não tínhamos mais crise com esse modo de trabalho, estávamos aptos a seguir. Fingimos que estávamos “gravando um CD”, preocupados em radicalizar a linha de pesquisa sonora do espetáculo. Mas o material pediu justamente o contrário, que déssemos um passo atrás: que voltássemos às personagens, que explorássemos novamente este campo.

Digo um passo atrás não porque “personagens” seja algo “menor” ou “atrasado” em relação a um teatro de “dispositivos”. Mas sim porque foi algo que apareceu a partir da proposta da dramaturgia, e não a partir de nossos rumos do trabalho.

Então nos primeiros tempos do trabalho em cima do texto – acho que o depoimento da Joyce fala disso – nos vimos perdidos, sem ferramentas de trabalho. Estávamos, ainda, tentando entender o texto, tentando fechá-lo (por isso as sucessivas aberturas), mas a verdade é que não estávamos, enquanto coletivo, com uma compreensão fechada sobre ele.

Passamos muito tempo “atacando” o texto. Achando que o problema era ele: sua proposição formal, de falas entrecortadas, que não são ditas de uma personagem para outra; a quantidade de imagens que o texto propõe; a falta de “acontecimentos” no sentido estrito do termo. Tudo isso nos pareciam problemas incontornáveis.

Foi apenas depois de uma dessas aberturas que nos sentamos para ler o texto. A abertura, para mim, tinha sido catastrófica. Os atores tinham errado coisas básicas, que já tínhamos ensaiado algumas vezes, e o resultado tinha sido uma hora e meia de uma apresentação monótona e monotônica. Me bateu um medo real de estarmos fazendo uma peça CHATA – e eu acho que teatro pode ser muitas coisas, mas não pode ser chato. Tudo que eu via enquanto potência de coro, enquanto potência de texto, parecia estar se batendo e se anulando mutuamente.

Começamos a conversar, e decidimos ler juntos o texto. Isso era algo que não havíamos feito até então, pelo motivo da falta de tempo, por um cronograma que precisava comportar a ausência de um dos atores por um determinado período, e pela preocupação do diretor – talvez precipitada – em avançar o máximo possível antes da viagem deste ator.

Até então, eu me sentia constantemente tendo que explicar a peça para os atores. As motivações das personagens, os porquês de determinados eventos. Mas depois da leitura do texto, isso não aconteceu mais. Discutimos, afinamos pontos, e eu entendi coisas que antes não tinha entendido – mesmo sendo um dos autores desse texto – e conseguimos coletivamente chegar em um ponto comum, de encontro entre nós.

A partir daí, foi a hora dos atores. Eles conseguiam, então, trazer propostas, uma vez que tinham agora clareza dos propósitos de suas personagens e dos acontecimentos da peça. Foi nesse contexto que me lembrei do livro *Análise-Ação*, de Maria Knebel. O livro é uma sistematização metodológica, resultado de anos de trabalho de Stanislávski. Ninguém se aproximou tão bem do universo das personagens como Stanislávski, e o escrito de Maria Knebel, sua discípula, dá testemunha disso.

Me voltei, então, ao livro, na esperança de encontrar ali respostas as nossas angústias. No entanto, o Sistema de Stanislávski havia sido elaborado para uma determinada forma dramática intersubjetiva, o que não era o caso de nosso texto. Como fazer, então?

Fomos pegando os conceitos apresentados por Knebel e entendendo eles dentro daquilo que era o nosso material, o nosso texto. Assim, olhamos com especial interesse para os capítulos dedicados ao tema da Visão, na esperança de que estes nos ajudassem a entender como trabalhar com um texto tão imagético quanto o nosso. Copio abaixo um trecho que foi extremamente útil:

“Konstantin Serguievitch, em uma de suas conversas conosco, disse: “(...) Em primeiro lugar, como já disse, não decorem o texto enquanto não tiverem estudado nos mínimos detalhes o *seu conteúdo*. Só então o texto será necessário. Em segundo lugar, é preciso decorar outra coisa: no papel, é preciso decorar a *visão*, o *material das sensações interiores*, necessário para que a comunicação aconteça. Uma vez criado ‘o filme’ do papel, vocês chegarão ao teatro e irão rodá-lo na presença de uma multidão, diante do espectador. Irão vê-lo e falar dele da maneira como o sentem aqui, hoje, agora. Logo, o *texto – a ação verbal – deve ser fixado através de imagens mentais, da visão. E é preciso falar sobre essa visão com o pensamento, isto é, com as palavras.*”

Devido à repetição frequente, o texto do papel torna-se vazio. Já as imagens visuais, pelo contrário, se fortalecem com as repetições reiteradas, pois, a cada vez, a imaginação complementa a visão com novos detalhes.” (KNEBEL, 2016).

O que era um problema – o texto ser tão imagético – passou a ser uma solução! Um campo de exploração! Que alívio que foi ler essas palavras! Me sentia, agora, com as mãos em uma metodologia de trabalho. Consegui traçar exercícios que ajudassem os atores a se aproximar do texto – como o de fazer uma história em quadrinhos, descrito pela Joyce.

Conseguimos seguir e, incrivelmente, as cenas começaram a despontar. Os atores estavam mais uma vez propositivos, e eu conseguia dirigi-los também. Nossa crise com a lida com as personagens foi também uma crise de falta de vocabulário comum. Quando este vocabulário começou a aparecer, nos vimos munidos de ferramentas para enfrentar essa crise.

(Fico pensando aqui que a função da direção exige de fato muitas metodologias de trabalho. Acho que esse período em que ficamos batendo cabeça em torno do texto teve a ver também com um lapso meu, de não ter antecipado certas questões, e ter me preparado metodologicamente para enfrentar uma nova etapa do trabalho: a chegada do texto).

Queria abrir espaço aqui, mais uma vez, para o depoimento de Giovanna Monteiro. A sua condição no trabalho era um pouco diferente da dos outros atores. A Giovanna faz a Antígona, a estátua. Está sempre

em cena, e nunca é uma personagem da inauguração. Todos os outros atores transitam entre o coro e a inauguração. Mas a estátua não. Ela sempre fala os documentos, - com uma única exceção, uma fala da própria Antígona. Nesse sentido, o trabalho da Giovanna no processo foi um pouco distinto do dos outros atores, pois centrou-se exclusivamente na lida com as palavras e com os sons.

“Quando fizemos a divisão de personagens, eu já sabia que Antígona seria o monumento. E eu realmente tinha vontade de investigar esse lugar, onde não era necessário sustentar uma personagem dramática durante toda a peça. Apesar da presença de uma dramaturgia que é motor e da densidade do texto/tema, fui entendendo a nossa pesquisa como uma composição musical. Como se estivéssemos investigando uma peça de teatro-documentário musical. A sonoridade aqui foi um farol. Pra mim, o coro-monumento é como uma engrenagem trágica que perpassa todo o espetáculo. O monumento à Antígona é causa e também consequência, é como se ele atravessasse os tempos e pudesse hoje nos permitir a memória daquilo que escolhemos esquecer. “ (Giovanna Monteiro)

Acho interessante deste depoimento a questão da vontade de investigar um lugar de onde não é preciso sustentar uma personagem dramática. Para mim, isso se liga ao depoimento da Julia, quando diz que sente que o seu trabalho em torno da figura da Ismene é “interessante, e às vezes desanimador... como se não fizesse mais sentido isso – como se fosse na contramão do que acredito ser o teatro.”. Curiosamente, as duas são atrizes do Comitê desde o nosso primeiro trabalho – [Não ouço os passos de ninguém entre os escombros](#).

Acho que de fato em nossa trajetória fomos nos afastando de um lugar dramático da cena, de uma construção de personagem, e investigando o lugar do procedimento. Isso é também uma chave de atuação, que tem nos interessado explorar.

Se eu fosse responder a elas, nessa recusa em habitar um lugar dramático, e no anseios pelo procedimento, diria que creio que a potência de nossa Antígona sempre esteve na fricção. A fricção entre os documentos e o mito grego; entre o texto e o som; e também entre esses dois modos de atuar: a criação de personagens e a lida com procedimentos expostos em cena.

12. Epílogo

É noite.

O palco está coberto com borracha. Os refletores estão acesos. Os atores vestem os figurinos. A projeção está ajustada. As caixas de som estão todas funcionando. O boneco, cinza, do canto do palco sorri.

O público está lá fora. Nos abraçamos na boca de cena, em frente ao monumento. Em silêncio, trocamos olhares.

As portas se abrem. Eu me sento numa poltrona desconfortável ao fundo do teatro e observo o palco. O espetáculo já vai começar.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. São Paulo: Boi Tempo, 2008.
- AKUTAGAWA, Ryunosuke. *Rashômon e outras histórias*. São Paulo: Editora Paulicéia, 1992.
- ARNS, Dom Paulo Evaristo. *Brasil: nunca mais*. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.
- AVELAR, Idelber. *Figuras da violência: ensaios sobre narrativa, ética e música popular*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. 1ª Edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BRECHT, Bertold. *Teatro completo em 12 volumes – 10*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- BRECHT, Bertold; MÜLLER, Heiner (org.). *O declínio do egoísta Johann Fatzer*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- BOGGART, Anne. *A preparação do diretor*. 1ª Edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- COUTINHO, Eduardo; OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. 1ª edição. São Paulo: Editora 34, 2017.
- FILHO, Daniel Aarão Reis. *A Revolução faltou ao encontro*. 1ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- FORTES, Luiz Roberto Salinas. *Retrato calado*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- GABEIRA, Fernando Nagle. *Carta sobre a anistia; A entrevista do Pasquim; Conversação sobre 1968*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. 5ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- KNEBEL, Maria. *Análise-ação: práticas das ideias teatrais de Stanislávski*. 1ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2016.
- KUCINSKI, Bernardo. *K.* 2ª Edição. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2012.
- LESKY, Albin. *A Tragédia grega*. 4ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- LISSOVSKI, Maurício; AGUIAR, Ana. *Monumentos à deriva*. In: Ditaduras Revisitadas: cartografias, memórias e representações audiovisuais. Faro, Portugal: CIAC / Universidade do Algarve, 2016.
- LUNGARETTI, Celso. *Náufrago da Utopia: Vencer ou morrer na guerrilha. Aos 18 anos*. 1ª Edição. São Paulo: Geração Editorial, 2005.
- MARTIN, Carol. *Theatre of the real*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica: Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- OLIVEIRA, Lucas Monteiro de. *As dinâmicas da luta pela Anistia na transição política*. São Paulo: Intermeios, Fapesp, 2016.
- PASSOS GUIMARÃES, Rita de Cássia. *Antígona em três tempos: uma interpretação do original clássico e de duas versões do século XX*. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp136431.pdf>
- PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1968.
- SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo Rei; Édipo em Colono; Antígona*. 17ª Edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora Ltda., 1990.
- TAPAJÓS, Renato. *Em câmera lenta*. 2ª Edição. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1977.
- TELES, Janaína de Almeida. *Os herdeiros da memória: A luta de familiares de mortos e desaparecidos políticos por verdade e justiça no Brasil*. 2005. 283 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- VILELA, Teotônio (org.). *Anistia Vol. I*. Brasília: Congresso Nacional, 1982.
- VILELA, Teotônio (org.). *Anistia Vol. II*. Brasília: Congresso Nacional, 1982.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. 2ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2011.



Retrato de um ensaio. Eu passando instruções a uma das atrizes, ao fundo, enquanto o coro realiza experimentações à frene. Fotografia em dupla exposição.

MONUMENTOS À DERIVA: IMAGENS E MEMÓRIA DA DITADURA NO CINQUENTENÁRIO DO GOLPE MILITAR DE 1964

mauricio Lissovsky¹ ana Lúcia Leite e aguiar²

Em 2014, o Brasil esteve às voltas com duas efemérides: a Copa do Mundo e o cinquentenário do golpe militar. A realização da primeira supunha a construção ou reforma de várias arenas esportivas; a celebração do segundo, por sua vez, a construção de memoriais e monumentos em homenagem às vítimas da ditadura. Os estádios ficaram prontos e funcionaram bastante bem, a despeito das previsões pessimistas e dos protestos esporádicos contra os gastos excessivos. Já os memoriais, museus e monumentos planejados não viram a luz do dia.

De fato, tal como em outros países sul-americanos, a ditadura militar brasileira (1964-1985) encarcerou, torturou e fez desaparecer inúmeros opositores, especialmente no início dos anos 1970. A despeito disso, são escassas, em comparação com esses países, as iniciativas de construção de uma memória

1 Historiador, redator e roteirista. Doutor em Comunicação, professor associado da Escola de Comunicação da UFRJ, onde leciona Roteiro para Cinema e TV e Teoria Visual. Pesquisador do CNPq. Membro do Advisory Board do Centre for Iberian and Latin-American Visual Studies da Universidade de Londres, foi pesquisador visitante no Program of Latin-American Studies da Universidade de Princeton, em 2015. Entre seus livros sobre esse tema estão *Escravos Brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr* (1988), *A Máquina de Esperar* (2009), *Refúgio do Olhar* (2013) e *Pausas do Destino* (2014).

2 Doutora em Letras pela Universidade Federal da Bahia, com pós-doutorado na Escola de Comunicação da UFRJ. Professora de Literatura Brasileira na Universidade Federal da Bahia. É Pesquisadora do PRONEC.

pública destes eventos, principalmente na forma de memoriais e museus. Alguns poucos e tímidos monumentos foram erguidos, mas nenhum deles logrou tornar-se um ícone do período. O Memorial da Resistência, em São Paulo, inaugurado em 2009, no prédio em que funcionava a polícia política do estado, foi o primeiro e é até agora o único “espaço de memória” dedicado ao tema. Com a instalação da Comissão Nacional da Verdade, em maio de 2012, o debate sobre o significado desta memória ganhou um impulso inédito, assim como multiplicaram-se as propostas de memoriais de alcance nacional. O objetivo deste ensaio é compreender as razões que levaram ao fracasso dessas iniciativas, considerando não apenas os limites de ordem política e cultural que se impuseram desde a Lei da Anistia em 1979, mas, principalmente, as incertezas em torno das imagens que melhor sintetizassem a experiência daqueles anos.

O corpus iconográfico dessa pesquisa, composto de fotografias, fragmentos de filmes, maquetes arquitetônicas e projetos de monumentos, resultou sobretudo das imagens que circularam na mídia entre os anos de 2012 e 2014. Optou-se ainda por ampliar o escopo da investigação às fotografias usualmente convocadas para representar o período, tanto na Internet como nos livros didáticos de História editados na virada do século. Do vasto material recolhido e analisado foram selecionados, para efeito dessa livro, cinco estudos de caso, representativos dos diversos aspectos do debate em torno da memória da ditadura brasileira: o Memorial da Liberdade (projeto de Oscar Niemeyer para a Fundação João Goulart); o Monumento Tortura Nunca Mais (igualmente de Oscar Niemeyer); as múltiplas representações do pau de arara; o Memorial da USP; e o uso das fotografias da jovem guerrilheira Dilma Rousseff na campanha eleitoral de 2014. Em cada um desses casos é possível observar os deslocamentos e condensações de imagens que, tal como nos sonhos, vêm povoar nossa memória. Enfrentá-las será sempre o esforço, assombrado pelo fracasso, de lidar com nossos próprios fantasmas.

uma transição interminável

Ao contrário do que ocorreu em outros países sul-americanos, a ditadura militar brasileira construiu para si um dispositivo político que procurou preservar, ao menos na aparência, algumas instituições republicanas. Os generais alternavam-se na presidência do país, “eleitos” indiretamente por um Congresso, tornado bipartidário, onde uma oposição moderada era tolerada desde que não ameaçasse o regime. Após a cassação das principais lideranças civis (mesmo as conservadoras) no período que se seguiu ao golpe, a ditadura levou ainda quatro a cinco anos até assumir sua face mais dura. A partir de 1969, o recrudescimento da censura, o fechamento provisório do Congresso, a perseguição ao movimento estudantil e a dizimação de todas as formas de resistência, em particular a resistência armada levada a cabo por dezenas de organizações de esquerda, foram a tônica do governo. Os anos mais cruéis do regime militar, que se estenderam de 1969 a 1973, estiveram marcados, de um lado, por prisões ilegais, assassinatos, sequestros e tortura de opositores e, de outro, pelas ações mais ou menos espetaculares de uma guerrilha urbana e rural de inspiração guevarista e maoísta.

Uma vitória da oposição moderada na renovação de um terço das vagas do Senado Federal, em 1974, despertou na oposição a expectativa de uma transição democrática que levasse ao fim da ditadura, e viu surgir dissensões internas entre setores militares. Uns gostariam de manter o regime fechado; outros começavam a elaborar uma estratégia de distensão auto-intitulada “abertura lenta e gradual”. O penúltimo governo militar, do General Ernesto Geisel (1974-1979), foi marcado tanto por uma intensa engenharia institucional para tornar esta abertura tão lenta quanto possível, como pela resistência interna de militares tidos como “linha dura”. Eventos emblemáticos deste período foram a prisão e assassinato de Vladimir Herzog, diretor de jornalismo da TV Cultura, simpatizante do Partido Comunista – organização que, mesmo clandestina, não aderiu à luta armada –, os atentados a bomba a organizações civis como ao escritório da Ordem dos Advogados do Brasil, no Rio de Janeiro, perpetrados por obscuras organizações de direita, as primeiras greves operárias – lideradas pelo presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo (SP) Luiz Inácio Lula da Silva (que mais tarde fundaria o Partido dos Trabalhadores e seria eleito presidente da república em 2002) e o retorno à cena pública do movimentos estudantil.

O último dos governos militares (1979-1985) conviveu com a suspensão da censura à imprensa e a crescente mobilização da sociedade civil em torno de duas campanhas: a anistia aos presos políticos e o consequente direito de retorno dos exilados (1977-1979); e, posteriormente, a reivindicação das eleições diretas para a presidência da República – esta última chegou a levar milhões de pessoas às ruas em passeatas e comícios em todo o país (1983-1984). Essas duas bandeiras, que sintetizavam os objetivos almejados pela oposição na “transição”, acabaram resultando em soluções “negociadas” passíveis de aceitação pelos militares que se retiravam do poder. A Lei da Anistia foi promulgada em 1979 sob o signo da reciprocidade – isto é, “passava-se uma borracha” no passado e não se criavam brechas legais para “revanchismos”. A emenda constitucional que estabelecia as eleições diretas, por sua vez, tendo sido derrotada no congresso, cuja maioria ainda era composta pelo partido civil de apoio à ditadura, abriu espaço para um acordo entre a oposição moderada e parte das lideranças civis governistas e um presi-

dente civil foi eleito indiretamente.

Observada à distância, portanto, a ditadura brasileira parece re-partir-se em dois grandes períodos com durações similares: metade dela é “revolução” – como os militares denominavam oficialmente o golpe que os levou ao poder – e outra metade, “transição” para a democracia. Na percepção coletiva, esta segunda fase poderia ser estendida até dois marcos temporais posteriores ao fim do último governo militar, em 1985: a aprovação por um Congresso democraticamente eleito de uma nova constituição (dita “cidadã”, em 1988; e as primeiras eleições diretas para presidente da República em 1989 (mais de trinta anos após a última, realizada em 1960).

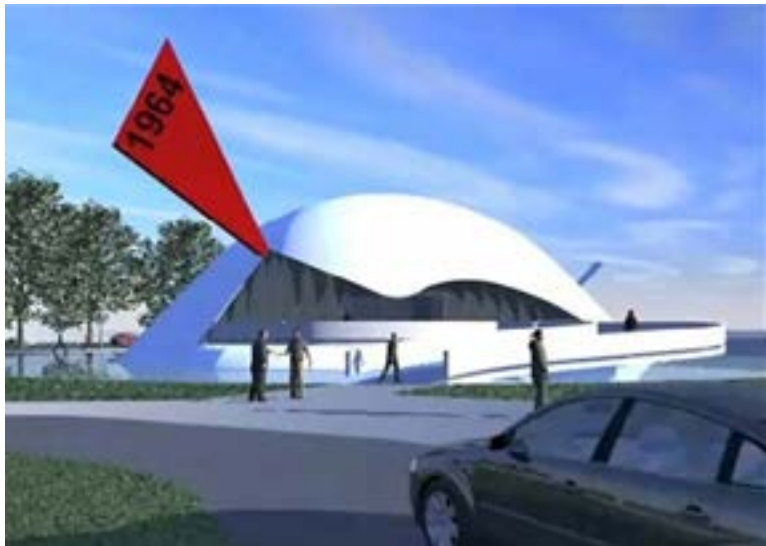
Esta “transição”, extremamente dilatada, que se iniciou cheia de cuidados para evitar o risco de uma reação conservadora militar, uma vez “consolidada”, não encontrou nas lideranças políticas civis, assim como na dita “sociedade civil organizada” (um termo de amplo curso na época) um desejo real de acertar contas com o passado. Pelo contrário, “olhar para o futuro” era a tônica dominante de todos os atores durante as décadas de 1980 e início dos 1990: na economia, tratava-se de vencer o “dragão da inflação” (uma inflação galopante que chegou a mais de mil por cento ao ano, que teve início no final do regime militar, corroendo suas bases de sustentação, e que deu origem a sucessivos planos econômicos malogrados até seu estancamento em 1995); na vida civil, a prioridade era assegurar os novos direitos que haviam sido estabelecidos pela constituição de 1988; e finalmente, no campo político-partidário, insuflava-se a perspectiva de finalmente eleger governos de esquerda (cujo campo incluía partidos organizados por lideranças civis pré-64 que haviam retornado do exílio e o Partido dos Trabalhadores, constituído por lideranças no “novo sindicalismo”, como Lula, setores progressistas da Igreja Católica, intelectuais “radicais” ou “independentes” não vinculados aos partidos comunistas e à social-democracia, e por militantes oriundos das organizações que haviam se engajado na luta armada dos anos 1970).

A não ser por pequenas associações de vítimas – em particular o Grupo Tortura Nunca Mais, do Rio de Janeiro – que sistematicamente procura organizar e divulgar informações acerca da perseguição política nos tempos da ditadura, inclusive listas com nomes de desaparecidos e torturadores, a questão da “memória” dos “anos de chumbo” ou do que se passara nos “porões” da ditadura, era item marginal na agenda dos partidos políticos e das organizações de direitos humanos. Não deve assim surpreender-nos que, durante décadas, a criação de espaços de memória e monumentos não tenha sido objeto de mobilização social ou política relevante. Também esteve longe das prioridades dos partidos políticos de esquerda e dos presidentes civis que governaram o Brasil após a ditadura. é, portanto, desde o fundo da cena que irrompe cada uma das imagens que discutiremos a seguir. Cada uma delas, a seu modo, ilumina aspectos da conformação da memória pública da ditadura brasileira nas últimas décadas. São monumentos na falta de monumentos, monumentos à deriva.

memorial da Liberdade: interrupção e solução de compromisso

O predomínio de uma agenda de redemocratização orientada mais para o futuro do que para o passado, nos anos que se seguiram ao fim da ditadura, não é suficiente para explicar o que aconteceu em 2014 – ou melhor, o que deixou de acontecer em 2014. Em primeiro lugar, o cinquentenário do golpe militar parece não ter conseguido aliviar-se do peso da transição interminável que lhe deu termo. Porém mais significativa ainda é uma concepção temporal da ditadura como interrupção. De fato, conceber a ditadura militar como uma interrupção é um dos traços mnêmicos mais significativos do que poderíamos chamar “memórias de transição”. Alguns documentários brasileiros produzidos na época nos ajudam a compreendê-lo. Entre estes, por exemplo, os longas-metragens de Sílvio Tandler sobre os dois últimos presidentes civis eleitos antes do golpe militar – Os anos JK (1980) e Jango (1984). Com uso intenso de materiais de arquivo, esses filmes se esforçam por constituir uma memória pública baseada na construção de uma vinculação imaginária entre o novo contexto democrático (ou em vias de democratização) e a história interrompida da república no Brasil. Em Cabra Marcado para Morrer, de Eduardo Coutinho, igualmente lançado em 1984, a concepção dos governos militares como interrupção é fortemente dramatizada: retoma-se no documentário um filme “neorrealista” sobre um líder camponês assassinado, que estava sendo produzido pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes e dirigido pelo mesmo Eduardo Coutinho, em 1964. A produção havia sido suspensa com o golpe militar e o diretor tratava agora, 20 anos depois, de contrapor os poucos segmentos rodados em 1964 à busca atual por seus personagens.

Figura 1. “Memorial da Liberdade Presidente João Goulart”, projeto de Oscar Niemeyer (2011). Frame da maquete eletrônica. Fonte: Agência Brasil/Empresa Brasil de Comunicação.



O último projeto do centenário arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer (1907-2012) nos fornece um bom exemplo da vitalidade desta concepção até os dias de hoje. Trata-se do “Memorial da Liberdade”, dedicado à memória de João Goulart (MEMORIAL JOÃO...), presidente deposto pelos militares em 1964 e que abrigaria um Instituto em sua honra. (Figura 1) Os familiares do ex- presidente pretendiam que fosse erguido e inaugurado, em Brasília, em 2014, mas sua construção não foi sequer iniciada. (BRASÍLIA VAI...) No projeto, uma cúpula branca é trespassada por um triângulo vermelho em que se pode ler, em algarismos negros, “1964”; e a homologia entre a cúpula do memorial e a hemisfera azul estrelada por meio da qual a República brasileira é representada na bandeira nacional parece-nos evidente. Era esperado que um arquiteto com tão longa trajetória – e que conheceu seu apogeu com a construção dos palácios governamentais da nova capital em Brasília, inaugurada em 1960 –, fosse capaz de expressar tão intensamente (e tão sangrentamente) o golpe militar como “interrupção”. Niemeyer, assim como outros militantes do Partido Comunista, clandestino à época, estavam convencidos de que o governo Goulart era um passo na direção de um Brasil socialista. Neste sentido, a cunha que incide sobre a cúpula abriga um duplo sentido do qual o próprio arquiteto talvez não tenha se dado conta, pois é irresistível assinalar a semelhança formal entre o partido do memorial e a famosa litografia revolucionária de El Lissitzky (1919) Golpeai os brancos com a cunha vermelha. (Figura 2)



Figura 2. El Lissitzky. “Golpeai os brancos com a cunha vermelha” (1919). Fonte: <http://russianavantgarde.tumblr.com/archive>

Mas deixemos de lado sua eventual dimensão alegórica. Considere- mos, por um momento, que não se trata de uma maquete, mas de um ins- tantâneo fotográfico. Em vez de contemplá-la, olhemos de relance. As figuras humanas estão ali, como de praxe, para ilustrar a escala e a perspectiva do projeto. Mas a “seta vermelha”, assim designada pelo arquiteto, além de perfu- rar a cúpula, também destaca duas dessas figuras: dois homens, um de terno,

outro em mangas de camisa, que se aproximam e estendem a mão. Esse gesto, flagrado por nosso instantâneo, não cumpre qualquer função na maquete. é um gesto disfuncional, um sintoma (LISSOVSKY, 2014). Opondo-se à inter- rupção, mas assinalada por ela, esse gesto introduz, inconscientemente, talvez, o outro aspecto estruturante da memória coletiva da ditadura: as condições de sua rememoração também foram “pactuadas” no contexto da transição. Estes dois traços de nossa memória histórica (a interrupção e o pacto, o instantâneo e a duração) são experiências temporais que se contrapõem, sem anular uma a outra. Passadas várias décadas, a necessidade de testemunhar sua inter- dependência está tão viva na mente de um arquiteto centenário e sua equipe como se tivessem acabado de acontecer.

arco da maldade: a forma da denegação

Uma vez que a ditadura havia sido esse interlúdio trágico na trajetória do Brasil e dos brasileiros, não surpreende que os primeiros eventos que marcaram o imaginário político do período subsequente estivessem sob o signo do retorno e, de alguma maneira, da reconciliação com o passado. Os exilados voltavam – e ainda que alguns poucos jamais tenham de fato retornado ao Brasil –, a manchete de que o “último exilado” desembarcava no aeroporto, sendo recebido por ami- gos e familiares, foi estampada várias vezes nos anos que se seguiram à anistia. A libertação dos presos políticos e retorno ao poder de políticos cassados como Leonel Brizola e Miguel Arraes – notoriamente odiados pelos militares –, eleitos respectivamente governadores do Rio de Janeiro e de Pernambuco, corrobora- vam a sensação de que a história voltava aos trilhos. Nos anos que seguiram à redemocratização, a ditadura foi imaginariamente colocada entre parênteses.

Se, no contexto do movimento pela anistia, os presos políticos e os exilados eram os personagens mais frequen- temente convocados para repre- sentar as vítimas da ditadura que era urgente redimir, sob a democracia, a figura emblemática da vítima será, cada vez mais, a do “torturado”. Em larga medida, em virtude da criação do grupo Tortura Nunca Mais, organização civil, fundada por ex-presos políticos e familiares de mortos e desaparecidos. Entre seus objetivos estava o “resgate da memória” – que incluía o “esclare- cimento das circunstâncias de morte e desaparecimento de militantes polí- ticos”, e o “afastamento imediato de cargos públicos das pessoas envolvidas com a tortura”, assim como a “luta hoje contra a impunidade e pela justiça”.

Antes de completar um ano existência, em 1986, o grupo já encomen- dava ao mesmo Oscar Niemeyer um mon- umento. (Figura 3) Desde sua pri- meira versão, o tema do trespassamento, retomado posteriormente no Memo- rial a João Goulart, está presente. Mas aqui a violência não se volta contra a República, mas contra um indivíduo. O monumento, que o próprio arquiteto denominou “arco da maldade”, jamais foi construído, mas perpetuou-se como símbolo oficial do grupo. Pode ser visto numa miniatura em bronze, na sede da entidade e decalcado na parede de um pequeno memorial, inaugurado em 2011, em um cemitério do Rio de Janeiro em que foram identifi- cadas ossadas de 14 desaparecidos políticos enterrados como indigentes entre 1970 e 1974.

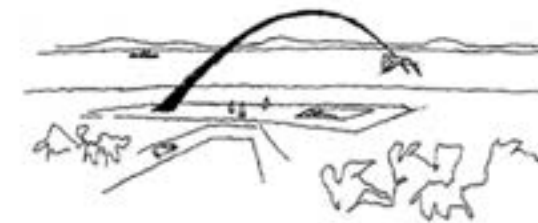


Figura 3. “Arco da Maldade”. Projeto de monumento criado por Oscar Niemeyer para o Grupo Tortura Nunca Mais (1986). Fonte: Fundação Oscar Niemeyer.

A despeito da assinatura célebre e da força dramática do projeto, a organização nunca conseguiu reunir recursos suficientes para sua construção. As restrições talvez não tenham sido apenas financeiras, nesse caso. O projeto inicial, para o Rio de Janeiro, previa um arco de 25 metros e uma versão pos- terior, cuja pedra fundamental foi lançada em Minas Gerais em 1995, mediria 60 metros de extensão. quanto mais o arco se estendia (de fato, uma “lança” que, segundo o próprio Niemeyer, representaria os longos anos da ditadura), mais o próprio poder do Estado e a força de seus instrumentos de violência monumentalizavam-se em detrimento de suas vítimas, cada vez mais frágeis.

Figura 4. Chuck Taylor All Star Chukka Boot. Design inspirado no projeto de Niemeyer para o monumento “Tortura nunca Mais”. Fonte: <http://www.converseallstar.com.br/blog/converse/todas-as-inspiracoes-da-colecao-con->



verse-oscar-niemeyer/. Acesso em: 22 mar. 2013

O “Arco da Maldade” passou 26 anos à espera de uma oportunidade para deixar de ser apenas um projeto. Em fins de 2012 essa oportunidade surgiu – e de forma surpreendente, quase surrealista. (Figura 4) A marca internacional de tênis Converse, da All Star, lançou no Brasil uma linha de calçados inspirada na obra de Niemeyer após a morte do arquiteto. Um destes modelos, o Chuck Taylor All Star Chukka Boot, segundo o release oficial do fabricante, foi “construído” em camurça natural e “inspirado no monumento Tortura Nunca Mais” – no interior, o forro em couro trazia uma ilustração do arquiteto em solidariedade aos camponeses do Movimento dos Sem-terra. (TODAS AS INSPIRAÇÕES...)

Como foi possível que o mais eloquente monumento acerca da ditadura brasileira, tenha se transformado, 25 anos depois, em um sapato esportivo? Como explicar a conversão da promessa de que nunca mais haveria tortura na certeza de um caminhar mais confortável? Como não se espantar que o sangue escorrido das vítimas tenha coagulado na forma de um cadarço que pende elegante? Não chega a nos surpreender que o mercado e a cultura do consumo mostrem-se hoje mais fortes que o braço do estado, sendo capazes de apropriar-se até das formas mais violentas de representação para travestir de arte o fetiche da mercadoria. Mas aqui, como em todo fetiche, há também um gesto de radical deslocamento. Um gesto que não poderia ter outra origem se não a denegação fundamental que pavimentou a transição brasileira, na dupla forma da interrupção e da pactuação que tanto se opõem como se complementam. Nada melhor que um par de tênis para tornar explícita essa dualidade. Enquanto um pé avança e propõe:

– Eu sei que houve tortura no Brasil, mas é importante seguir em frente.
O outro, já engajado no próximo passo, recapitula:
– Eu sei que ainda há tortura no Brasil, mas foi importante seguir em frente

Pau de arara: tortura e identidade nacional

Nos anos que se seguiram ao fim da ditadura, o “torturado”, em detrimento do desaparecido ou do exilado, tornou-se a representação mais frequente de suas vítimas. O documentário de Lúcia Murat, Que bom te ver viva, de 1989, mesclando cenas de ficção ao testemunho de oito mulheres que haviam sido presas e torturadas é um dos marcos inaugurais desse novo momento. Mas a imagem tomada como ícone da tortura não foi a lança de concreto concebida por Niemeyer, mas uma das mais antigas formas de suplício documentadas no Brasil: o pau de arara. Sua primeira aparição ocorre em uma gravura do Debret em que um feitor castiga um escravo. A versão original é uma aquarela de 1828, onde Debret anotou a lápis, em francês, “Feitores corrigant (sic) des nègres à la roça”. O pau de arara migrou das fazendas de escravos para as delegacias comuns e destas para salas de tortura da polícia política. No bojo dessa migração, o pau virou ferro. Como relata um estudante mineiro, preso em 1970, o dispositivo ocupava um lugar privilegiado no rito macabro das prisões políticas brasileiras. Em torno dele gravitavam outros procedimentos:

“O pau de arara consiste numa barra de ferro suspensa que é atravessada entre os punhos amarrados e a dobra do joelho, sendo o “conjunto” colocado entre duas mesas, ficando o corpo do torturado pendurado a cerca de 20 ou 30 cm. do solo. Este método quase nunca é utilizado isoladamente, seus ‘complementos’ normais são o eletrochoque, a palmatória e o afogamento.” (GALVÃO, 1986, p. 448-450)

Figura 5. Encenação do pau de arara na redação do jornal Movimento, em 1978, publicada na edição de 09/10/1978.



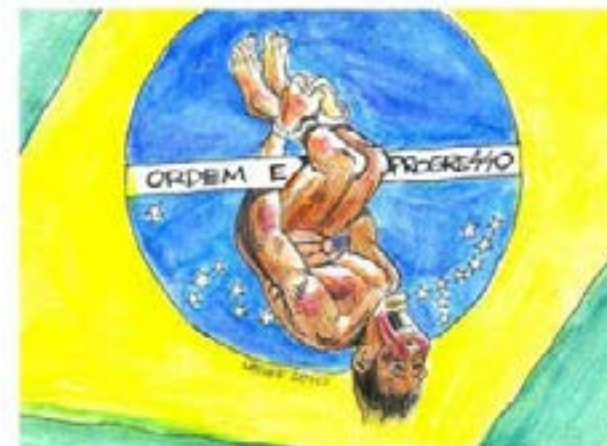
Fonte: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

Não podemos afirmar que o pau de arara é a forma mais comum de tortura no Brasil, mas é seguramente sua representação mais popular. Ainda que cenas de tortura sejam raríssimas em livros escolares, a única que encontramos em um capítulo dedicado à ditadura corresponde a esse suplício. A busca por imagens na Internet relacionando as palavras tortura e ditadura nos apresenta sempre um pau de arara como primeira opção. Entre as imagens imediatamente oferecidas pela internet, uma fotografia se destaca pela aparência documental que confere uma aura de autenticidade que deve ter contribuído para sua difusão. (Figura 5) Não se trata, no entanto, de um autêntico flagrante dos “porões da ditadura”, mas de uma encenação, ou melhor, uma demonstração feita por um repórter na redação do jornal Movimento, semanário de esquerda que circulou entre 1975 e 1981. A manchete dada pelo jornal à matéria, publicada em página dupla, na edição de 9/10/1978, não deixa margem à dúvida. Tratava-se de um “método de investigação” genuinamente nacional: “Tortura à Brasileira”.

De fato, em um país que foi chamado, no século XVI, de Terra dos Papagaios, a brasilidade do pau de arara parecia incontestável, mesmo para o cartunista Latuff, artista engajado na campanha para abrir os arquivos da ditadura, criminalizar e julgar torturadores e assassinos.

(Figura 6).

Figura 6. Desenho de Carlos Latuff para campanha de defesa dos direitos humanos no Brasil. Fonte: <http://virusplanetario.wordpress.com/tag/carlos-latuff/>. Acesso em: 14 abr. 2015



Não nos surpreende, portanto, que o primeiro monumento referente às vítimas da ditadura efetivamente erguido no país tenha sido um pau de arara. (Figura 7) Resultou de concurso promovido pelo Governo de Pernambuco em parceria com o braço local do Grupo Tortura Nunca Mais, em 1988, vencido por um projeto de escultura desenvolvido por arquitetos³. Trata-se de um quadrado parcialmente vazado, de 7 x 7 metros, com uma figura humana pendurada no centro. Sua construção só aconteceu em 1993, às margens do Rio Capibaribe, cartão

postal da cidade de Recife, em uma área que o governo pre- tendia reurbanizar. A realização, 5 anos após o concur- so, só foi possível graças ao apoio financeiro da Associação Brasileira de Cimento Portland – ABCP que pretendia transformar a área em um parque de esculturas feitas com cimen- to. que um monumento político dessa natureza tenha servido igualmente ao marketing de empresas que estiveram entre as maiores beneficiárias das gran- des obras de engenharia civil realizadas pela ditadura na década de 1970 não deixou de gerar polêmica. Mas a ironia não termina aí, pois o primeiro monu- mento às vítimas da tortura ergueu-se afinal na maior capital do nordeste do Brasil onde a expressão “pau de arara” tinha, predominantemente, um significado alheio à política.

Figura 7. Monumento ‘Tortura Nunca Mais’, Recife (PE), 1993. Fotografia do autor (2014)

3 Eric Perman, Albérico Paes Barreto, Luiz Augusto Rangel e Demetrio Albuquerque, sendo este último “o criador e o executor” da escultura do monumento.



De fato, desde a década de 1940, pau de arara é a designação de um meio de condução precário que transportava – em viagens desconfortáveis que atravessavam milhares de quilômetros – migrantes nordestinos, refugiados das secas, em busca de emprego no Sul mais desenvolvido e industrializado. Assim, o monumento ao pau de arara, patrocinado por uma associação de em- presários de cimento, torna-se igualmente uma sombria referência ao meio de transporte que abasteceu de mão de obra barata a explosão da construção civil em metrópoles como Rio de Janeiro e São Paulo por várias décadas.⁴ Nessas cidades do Sul, por mais um deslizamento do signifi- cante, pau de arara passa a designar também qualquer migrante nordestino. O caminhão pau de arara que, no filme biográ- fico de Fábio Barreto, transportou o presidente Lula meni- no para a cidade grande orgulha-se de ser, tal como seu homônimo a serviço da tortura, genuinamente brasileiro (Figura 8).



Figura 8. Still do filme “Lula, o filho do Brasil”, de Fábio Barreto (2010). Fonte: Europa Filmes.

4 Curiosamente, o monumento ao pau de arara, instrumento de tortura, só foi erguido depois que os caminhões paus de arara foram proibidos de circular pelo

Código Nacional de Trânsito, aprovado em 1989.

Com a eleição de Lula, o ciclo de ambiguidades envolvendo o pau de arara encontra sua expressão máxima. Um pau de arara presidente era o me- lhor modo do país vingar-se das elites e da violência contra os pobres, da qual a polícia e seus paus de arara não passavam, desde os tempos da escravidão, de cruéis prepostos. Mas uma imagem perturbadora veio à tona no contexto das investigações da Comissão Nacional da Verdade. Criada por lei em no- vembro de 2011, desde sua efetiva instalação no ano seguinte foram tomados depoi- mentos e realizadas audiên- cias públicas, o acesso aos arquivos foi facilitado, dezenas de comissões estaduais e locais foram criadas, e surgiram comitês de organizações civis, vítimas e familiares para acompanhar o seu trabalho.⁵ Uma das principais novidades da Comissão foi dedicar um dos capítulos de seu relatório final a violações dos direitos humanos de camponeses e grupos indí- genas. Distantes dos centros urbanos e das classes médias, estes grupos quase nunca integraram o panteão imaginário das vítimas da ditadura. No âmbi- to dessa iniciativa, ocorreu uma das mais surpreendentes revelações de todo o processo de desarquivamento da ditadura: um fragmento de filme 16 mm, cujo original pertence ao acervo da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. (CAPRIGLIONE, 2012) Trata-se da formatura da primeira turma da Guarda Rural Indígena, que ocorreu em 5 de fevereiro de 1970, em Belo Horizonte, após terem sido treinados por uma unidade de infantaria do exército e pela polícia militar de Minas Gerais. Era constituída por 84 índios de diferentes na- ções. Na cerimônia, os índios desfilam de uniforme, botas e revólveres, juram diante da bandeira, fazem demonstrações de “defesa pessoal”, judô e técnicas policiais de “condução de presos”. No final da apresentação, a Guarda Indígena encena um cortejo diante das autoridades, carregando um homem pendurado em um pau de arara. (Figura 9) Por ocasião da cerimônia, um ministro discursou em nome do presidente Emílio Garrastazu Médici, exultando: “Nada até hoje me orgulhou tanto quanto apadrinhar a formatura [...] da Guarda Indíge- na, pois estou certo de que os ensinamentos recebidos por eles, neste período de treinamento intensivo, servirão de exemplo para todos os países do mun- do”. Três anos depois, a guarda já estava fora de controle e no final da década

5 Um dos grupos mais ativos de acompanhamento da CNV, no Rio de Janeiro, esteve vinculado ao Instituto de Estudos da Religião (ISER). Ver: <http://www.iser.org.br/website/memoria-verdade-e-justica/>.

de 1970 será desmobilizada em virtude da excessiva violência empregada por seus membros no interior das reser- vas indígenas.⁶

Figura 9. Desfile da Guarda Indígena, Belo Horizonte, 1970. Still do filme de Jesco von Puttkamer. Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2012/11/1182605-como-a-ditadura-en->

[sinou-tecnicas-de-tortura-aguarda-rural-indigena.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2012/11/1182605-como-a-ditadura-en-sinou-tecnicas-de-tortura-aguarda-rural-indigena.shtml).

Esta sequência nos impressiona por provar que técnicas de tortura fo- ram ensinadas aos indígenas e por deixar claro que, em algum momento, du- rante a ditadura, foram consideradas legítimas o bastante para serem apresen- tadas em uma cerimônia oficial, diante de um público de mais de mil pessoas, inclusive crianças. Mas no sentido em que temos encaminhado nossa reflexão, representa ainda a mais sublime alegoria à brasilidade do pau de arara, que desfila sustentado nos braços dos primeiros habitantes da terra. A sequência sugere que a prioridade do pau-de-arara, percebida pelos prisioneiros e trata-

6 A filmagem foi realizada por Jesco von Puttkamer (1919-94) e doado em 1977 ao IGPA (Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia), da PUC-GO. A sequên- cia levou muito tempo para ser “descoberta” porque o cineasta, com vasta obra documental dedicada aos índios brasileiros, escreveu prudentemente na lata “Arara”, o que levou os arquivistas a imaginar que se tratava de um documentário sobre os índios Araras, tribo do norte do Brasil.



Cartografias, Memórias e Representações Audiovisuais

da pelo jornal como parte de um “cerimonial”, tinha sua dimensão simbólica reconhecida e celebrada para os agentes da repressão.

Trata-se de uma imagem única, absolutamente singular. Durante a vigência da ditadura, a tortura não teve nenhum amparo jurídico – ao contrário da censura ou da incomunicabilidade do preso. A prática da tortura nunca foi assumida – e menos ainda publicamente exaltada. Só muito recentemente alguns depoimentos isolados de militares junto à Comissão da Verdade admitem sua existência. Como é possível que, em 1970, no auge da repressão, um desfile desta natureza tenha sido possível? Uma das respostas que nos ocorre exige que ultrapassemos o simples plano da evidência. Os índios são, nos marcos dos estatutos legais que os protegem, inimputáveis. Isto é, só podem ser julgados por um tribunal comum se for provada sua condição de completo aculturamento. Por mais confiança que tivessem os militares em seu poder e na proteção de seus superiores hierárquicos, sua condição de cidadãos civis não lhes concedia imunidade legal. A segunda dimensão alegórica deste cortejo se torna então inteligível. Tratava-se de uma quinta-feira, antevéspera do Carnaval. Ostentada pelos braços inimputáveis dos índios brasileiros, os militares desfilavam sua própria impunidade. Impunidade que se converteria, também para eles, em inimputabilidade.

Entre índios e araras, a tortura nunca foi tão “naturalmente” brasileira.

memorial da usP: disputas pelo significante

A escassez de memoriais e monumentos não impediu que um imaginário público em torno da ditadura militar no Brasil fosse se constituindo nas últimas décadas. Os livros didáticos têm sido, a nosso ver, um dos principais veículos de monumentalização da memória da ditadura, em particular por meio das fotografias que ilustram os capítulos dedicados a ela. Basta uma rápida passada de olhos para verificarmos uma grande redundância entre as ilustrações utilizadas nos livros didáticos, as fotografias mais populares na internet (quando o termo “ditadura militar” é digitado no Google, por exemplo) e as imagens de arquivo a que recorrem usualmente os jornais e a TV.

quando passamos os olhos nesses livros, prestando atenção apenas nas fotografias, adquirimos a viva impressão que os conflitos neste período da história brasileira foram protagonizados por dois grupos: militares e estudantes (estes últimos, escudados por artistas da música popular). Os primeiros empunhando fuzis e os segundos, cartazes e faixas: um confronto, portanto, entre uma repressão violenta e iletrada e a voz silenciada da cultura. Sintomaticamente, a imagem “campeã” de citações na Internet – portanto, o ícone mais frequentemente relacionado ao termo ditadura militar no Brasil, não é uma cena de conflito entre estas forças (que abundam, tanto na rede como nos livros e na mídia), mas a imagem-síntese desta diferença: estudantes do Rio de Janeiro escrevem na parede de um prédio público, em 1968, a mais direta e simples das palavras de ordem: “abaixo a ditadura”. A mesma imagem pode ser vista, graficamente trabalhada, na abertura do capítulo de um dos livros pesquisados. (Figura 10)

Figura 10. Página de livro didático de História para o ensino médio. Fonte: SCHMIDT, 1999.

Não deve nos surpreender, neste contexto, que as universidades tenham se tornado um lugar privilegiado para construção de monumentos e memoriais. O mais antigo no gênero foi erguido em 2004, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), sintomaticamente, diante de sua biblioteca. Reverencia cinco estudantes mortos e/ou desaparecidos durante a ditadura. A mesma instituição havia prometido para 2014 a transformação da antiga sede da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas em um “Memorial da Anistia Política”, mas como tantos outros projetos associados ao cinquentenário, esse também não foi concluído. (REZENDE, 2013)



Era de se esperar que Universidade de São Paulo (USP), a maior do país, também procurasse tornar público seu compromisso com a memória das vítimas da ditadura. Em agosto de 2011, uma fileira de tapumes cercou uma ampla área da praça, e, ninguém sabe exatamente quando, aplicou-se em um deles uma placa de obra que anunciava o que ali seria erguido: “Monumento em Homenagem aos Mortos e Cassados na Revolução de 1964”. A polêmica em torno desta designação é exemplar das tensões e fragilidades latentes no âmbito do que entendemos por memória pactuada.⁷ (Figura 11) Não se sabe quem riscou na placa a palavra “revolução” e escreveu sobre ela a palavra “golpe”, mas sabe-se que na noite do dia 03/10/2011 uma estudante de ciências políticas acrescentou a palavra “ditadura”. Insatisfeita, voltou ao local na manhã seguinte e escreveu “massacre”. Na tarde daquele mesmo dia, a reitoria retirou a placa. A essa altura, a própria Secretária de Direitos Humanos da Presidência da República, instigada pela imprensa, já tinha declarado: “Essa placa é um absurdo!” No dia seguinte, o diretório estudantil convocou um ato público pela “renominação” do monumento, e, numa deliberação conjunta com o sindicato dos funcionários da Universidade exigiu que se usasse a expressão “ditadura militar”.

Figura 11. Placa em tapume de obra na Praça da Relógio, no campus da USP. São Paulo, 4/10/2011. Fonte: <http://g1.globo.com/educacao/noticia/2011/10/reitoria-da-usp-retira-placa-de-obra-que-falava-em-revolucao-de-1964.html>. Acesso em: 08 ago. 2015. Fotografia de Ana Carolina Moreno (G1/São Paulo)

7 Sobre esta polêmica, ver, entre outras fontes: VÍTIMAS RECUSAM... (2012); O REITOR BIÔNICO... (2011); e ALUNA DA USP... (2011)



A reitoria tratou logo de desculpar-se e explicar que o texto utilizado na placa havia resultado de um “erro burocrático” decorrente da “desinformação do redator”. E anunciou sua substituição por outra, com a designação que considerava correta: “Monumento em homenagem aos mortos e cassados no Regime Militar”. Em busca de legitimidade, informou em nota que a construção do monumento era uma iniciativa do Núcleo de Estudos da Violência (NEV/USP), grupo de pesquisa que goza de enorme prestígio nacional e internacional. O Núcleo, por sua vez, em nota assinada pelo mais célebre de seus membros, o sociólogo Paulo Sérgio Pinheiro – que seria posteriormente convidado a integrar a Comissão Nacional da Verdade –, defendeu a construção do monumento, referindo-se

a ele como “Memorial aos Membros da Comu- nidade USP Vítimas do Regime da Ditadura Militar – 1964/1985” – sintagma tão estranho (“Regime da Ditadura Militar”), que só pode ter sido fruto do im- proviso. Enquanto isso, a assessoria da imprensa da Petrobras, que financiava a construção do monumento ou memorial (agora já se tor- nava difícil saber), informava que o projeto que havia apoiado chamava-se “A Repressão na USP: monumento em homenagem a mortos e cassados”. Horas mais tarde, o blog oficial da Universidade publicará uma versão revista da nota do NEV em que o memorial adquire um nome inusualmente extenso e inclusivo, que clara- mente procu- ra conciliar múltiplos interesses: “Monumento em Homenagem às Vítimas da Repressão Política promovida pela Ditadura Militar (1964-1985) na comunidade de professores, alunos e funcionários da Universidade de São Paulo”. O monumento tinha sua inauguração prevista para dezembro de 2011. Nos meses que se seguiram a polêmica, nenhuma placa foi colocada em subs- tituição à que foi retirada e a construção não foi concluída no prazo previsto. Somente um ano depois, durante as férias escolares, os tapumes são retirados e o monumento “inaugurado”, sem nenhuma cerimônia oficial, sem presenças de autoridades e, principalmente, sem cobertura da imprensa. Nele, po- demos ler a inscrição gravada na pedra: “Memorial em homenagem aos membros da comunidade USP que foram perseguidos e mortos por motivações políticas durante o regime militar (1964-1985)”.

A inusitada polêmica em torno do nome do memorial da USP é par- ticularmente interessante. Afinal, todos os envolvidos reconhecem a justeza de se prestar alguma homenagem a “uspianos” que, em graus diferentes, foram perseguidos pela “revolução”/“regime militar”/“ditadura”. A tensão entre es- tes termos pode ser assim resumida: revolução (designação oficial, cunhada pelos militares); ditadura (designação da “resistência”, palavra de ordem da oposição); “regime militar” (solução de compromisso, eufemismo que serviu à transição que pôde ser eventual- mente caracterizada como passagem de um “regime militar” para um “regime civil”). Por essa razão, este termo, como toda solução de compromisso, guarda as tensões latentes que o constituíram. Entre outros aspectos, por exemplo, tende a obscurecer que a ditadura jamais foi apenas “militar”, mas contou com um importante apoio civil, em particular en- tre setores do empresariado que financiavam diretamente operações de repres- são. Porém, antes de ser uma luta ideológica, a polêmica em torno do memória da USP revela clivagens em relação à própria memória do episódio ditatorial. Não é difícil imaginar como se deram os acontecimentos. O redator da pri- meira placa – um funcionário da empresa de engenharia ou da própria reitoria – utilizou a expressão “oficial”, provavel- mente aquela que ouviu em criança, na escola ou na televisão (assistindo aos desfiles no Dia da Independência, por exemplo). quando a reitoria o define como “desinformado” não faz outra coisa se não afirmar que o funcionário não havia sido informado o suficiente da “revisão” que a expressão “Revolução de 64” veio a ter nos anos que segui- ram à redemocratização. Já o reitor e os sociólogos do NEV (estes últimos, im- portantes militantes dos direitos humanos), aferram-se inicialmente ao nome “pactuado” (“regime militar”). Isso nos parece bastante revelador, pois sugere que a expressão “regime militar” foi revestida de um caráter “técnico” para que pudesse servir à pactuação que pavimentava a transição. No entanto, diante do risco de que, com a polêmica, o monumento jamais viesse a ser construído, os sociólogos cunham apressadamente a expressão inédita “regime da ditadura militar”, que seria abandonada poucas horas depois.

O que nos interessa ressaltar aqui é o gesto dos estudantes, estopim de toda a polêmica. Ao contrapor as alter- nativas “golpe”, “ditadura”, “massacre”, prenuncia o que veríamos a testemunhar nos meses subsequentes, durante os trabalhos da Comissão da Verdade: a reivindicação pela memória, pela puni- ção de crimes e dos torturadores, pela abertura de arquivos secretos (entre os quais, os próprios arquivos das universidades)⁸ ou pela restituição da verdade em torno dos desaparecidos, seria particularmente vocalizada por uma mili- tância jovem que não havia participado da pactuação em torno da memória. Obviamente, porque muitos nasceram depois do término da ditadura e, prin- cipalmente, porque a reconstrução desta memória nos marcos de uma tempo- ralidade de inter- rupção não fazia qualquer sentido para eles. Não deixa de ser revelador, aqui, que o gesto de correção da placa da reitoria inverte a revisão anteriormente feita nos livros didáticos em que estes jovens poderiam ter esta- do no ensino médio.

As indefinições em torno de quem deveria se tornar o ícone das víti- mas da ditadtura (o torturado, o assassinado ou o desaparecido), a polêmica quanto à maneira adequada de caracterizar a natureza do estado que os vitimou (ditadura ou regime militar), a hesitação sobre o que deve ser efetivamente ho- menageado (as vítimas ou a anistia e a redemocratização) – têm condenado à obscuridade os monumentos já erguidos Brasil. A construção do me- morial da USP ocorreu no bojo de uma verdadeira explosão de pequenos monumentos, que tem início em 2010, estimulados por um programa da Secretaria de Di- reitos Humanos da Presidência da República chamado “Direito à Memória e à Verdade – A Ditadura Militar no Brasil (1964-1985)”. Até agosto de 2012, 28 destes monumentos já haviam sido erguidos no Brasil, frequentemente desig- nados pela rubrica genérica de “Memorial Pessoas Impre- scindíveis”.⁹

Não é possível prever o efeito desta verdadeira corrida contra o tempo na qual dezenas de monumentos foram

inaugurados em quatro anos, viabili- zados pelo interesse de autoridades municipais ou estaduais. Mas é bastante provável que o seu destino seja o mesmo dos poucos monumentos locais que os antecederam, como é o caso do Monumento aos Mortos e Desaparecidos na

8 O reitor da USP, Gama e Silva, por exemplo, colaborou como jurista na redação da mais violenta das leis de exceção decretada pelos dos militares, que deu início, com fechamento do Congresso, à fase mais san- grenta da ditadura, conhecido como AI-5. A própria USP, só muito tardiamente pediu “desculpas” pela de- missão por “abandono do emprego” da professora Ana Kucinski, “desaparecida” depois de sua detenção pelo DOPS paulista, em 1974. (KUCINSKI, 2014). O balanço de funcionamento da Comissão da Verdade, publicado em 21/05/2013, trouxe a surpreendente revelação que duas universidades abrigaram centros de tortura em seus campi: a Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro e a Universidade Federal de Pernambuco. (ÉBOLI, 2013c)

9 A título de exemplo desta série de monumentos e suas melancólicas inaugurações, sugerimos observar o monumento em homenagem a Raimundo Soares, no parque Marinha do Brasil (26/08/2011), em Porto Alegre (RS) e outro em memória a desaparecidos políticos no centro de Vitória (ES) (15/08/2012).

Luta Contra a Ditadura Militar, em Goiânia, capital do estado de Goiás. Foi concebido em 1986, logo após o fim da ditadura, mas realizado apenas em 2004. Consiste em 15 lâminas convexas, cada uma homenageando uma pes- soa. Trata-se, na verdade, de um chafariz: do centro, no alto, deveria jorrar um jato d’água, representando a “vida”, e a esfera seria atravessado por reflexos de luz, simbolizando o “ideal de mudança”. Não sabemos se esses efeitos es- peciais um dia chegaram a funcionar, mas seguramente não o fazem há muito tempo. Provavelmente em virtude de sua inércia, a população local, que desconhece sua finalidade, refere-se ao monumento como “bolão”.

A grande maioria destas pequenas homenagens a mortos e desapa- recidos recentemente inaugurados no Brasil parece igualmente condenada à deriva e ao esquecimento. O caso mais melancólico é o de Criciúma, pequena cidade do interior de Santa Catarina. Em 1995, ergueu-se ali, por iniciativa do prefeito, um pequeno Monumento aos Desaparecidos Políticos de Santa Catari- na. Foi instalado em Santa Luzia, um bairro afastado, onde ainda hoje existem muitas ruas sem calçamento. Mesmo assim, o local onde foi erguido passou a denominar-se pomposa- mente Praça da Resistência Democrática. Alguns mo- radores orgulham-se de que sua cidade teria sido a primeira no Brasil a home- nagear os desaparecidos políticos. Mas em 2009, a Associação dos Moradores do Bairro de Santa Luzia propôs a substituição do monumento por uma área de lazer e uma praça com brinquedos para as crianças. A diretoria da associa- ção também iniciou campanha para mudar o nome de algumas ruas, que o prefeito batizou com personalidades da “resistência” que os moradores consi- deram difíceis de pronunciar. (MONUMENTO PODE..., 2009)

o Corpo de dilma: sadismo ao alcance de todos

A timidez e a fragilidade das diversas iniciativas de construção de mo- numentos e memoriais referentes à ditadu- ra e às suas vítimas decorreu, a nos- so ver, de uma conjugação de fatores: uma transição muito lenta e marcada por uma negociação política, que incluiu uma pactuação em torno da memória cujos termos foram antes implíci- tos que explícitos (a Lei da Anistia, de 1979, não faz qualquer referência seja à memória, à história ou à verdade); indefini- ção em torno da figura que melhor representaria a vítima monumentalizável; incerteza quanto aos locais mais adequados para acolher estas homenagens – para a qual também contribuíram divergências de nature- za político-parti- dárias e o predomínio de iniciativas locais, corporativas ou institucionais que frequentemente silenciavam a respeito de seu próprio papel na ditadura, trans- formando o monumento às vítimas em testemunho indireto da heroica “resis- tência” da própria instituição que patrocinava a homenagem.¹⁰

O principal objetivo da Comissão da Verdade era produzir um relató- rio detalhado das violações aos Direitos Humanos durante a ditadura militar. Ao longo das atividades da Comissão fortaleceu-se a tendência a identificar e dar uso memorialístico aos locais de encarceramento e tortura de presos po- líticos, criando-se um programa de “sítios da memória”.¹¹ Uma pesquisa da Universidade Federal de Minas Gerais identificou 82 desses centros no Bra- sil, dezesseis dos quais no Rio de Janeiro. Muitos funcionavam em dependências policiais e militares, mas alguns eram clandestinos, como o de Petrópolis, man- tido pelo Centro de Informações do Exército (e concebido para ser modelo de extração de infromações). Apelidado “Casa da Morte”, por lá passaram 23 pre- sos políticos, 22 deles assassinados. O imóvel, que era alugado de particulares, foi decretado de utilidade pública em agosto de 2012 e desapropriado alguns meses depois. (GóES; CASTRO, 2012) Sua localização, em uma aprazível ci- dade serrana, local de veraneio do imperador (cujo palácio é um dos principais pontos turísticos do estado) e dos presidentes da república até 1945, faz crescer o interesse em torno da casa.¹²

Hoje, parece improvável que um programa de sítios da memória ve- nha efetivamente a ser criado como resultado do trabalho da Comissão da Verdade, mas as audiências realizadas e os relatórios divulgados recolocaram

10 Por ocasião do cinquentenário da ditadura, por exemplo, reiterou-se, como tem sido praxe, nas maté- rias retrospectivas dos grandes jornais brasileiros, a resistência dos jornais à censura da imprensa e o he- roísmo dos jornalistas. A contribuição vital da grande imprensa diária na formação de uma opinião pública

favorável ao golpe militar, assim como a colaboração de jornalistas, inclusive nas atividades de repressão permanece um tema tabu, confinado apenas a pesquisas acadêmicas. Ver, por exemplo, KUSHNIR, 2008; e, mais recentemente, CHAMMAS, 2014. Para uma curiosa compilação das notícias e editorias de apoio ao golpe publicados na imprensa brasileira entre março e abril de 1964, na perspectiva dos militares, ver REVISTA DO CLUBE MILITAR, 2014.

11 Em agosto de 2012, uma série de entidades civis havia lançado um abaixo-assinado solicitando o tombamento por decreto de todos os centros de tortura conhecidos, mas esta iniciativa não teve seguimento. Ver: MANIFESTO PELO TOMBAMENTO... (2012).
12 Em março de 2014, um oficial do exército relatou em depoimento à Comissão Estadual da Verdade - RJ, o procedimento adotado para fazer desaparecer os corpos. (OTAVIO, 2014).

a tortura no centro das operações de memória, ao lado do tema do paradeiro dos desaparecidos políticos.¹³ Mesmo assim, não há, nem talvez venha a ver, uma estimativa confiável de presos e torturados pela ditadura, uma vez que muitos casos de pessoas detidas para “averiguações” por algumas horas ou dias, contra as quais nunca se formalizaram acusações, jamais foram reportados, mesmo depois da anistia.¹⁴ Não foram poucos os ex-detidos que optaram por não pedir qualquer reparação ou indenização do estado brasileiro, preferindo que suas histórias pessoais fossem mantidas fora da esfera pública.¹⁵

A decretação do Ato Institucional n. 5 em 13 dezembro de 1968, que deu início à fase mais violenta da ditadura, suspendeu o habeas corpus para crimes políticos. Não havia instrumento jurídico que exigisse do estado que “apresentasse” seus prisioneiros, ou que sequer informasse quem mantinha em seu poder. No entanto, em alguns momentos, e para alguns deles, esta apresentação aconteceu. Em particular para aqueles que foram, após um período indeterminado de “interrogatório”, julgados por um tribunal militar. Uma das imagens que marcam esta “aparição” tornou-se recorrente na mídia e na internet no período estudado. Trata-se da presidente Dilma Rousseff, jovem, depondo diante dos juízes da Auditoria Militar no Rio de Janeiro, em novembro de 1970. (Figura 12) Ela foi conduzida a eles, aos 22 anos de idade, dez meses após sua prisão, durante a qual foi submetida a três semanas seguidas de tortura nas dependências do exército.

13 Até 2013, o número mais aceito era de 147 desaparecidos, de um total de 340 mortos (MEMÓRIAS REVELADAS...). O estabelecimento de um novo número de mortos e desaparecidos foi um dos aspectos mais polêmicos da Comissão, uma vez que, desde 2012, foram frequentes os pleitos em favor da inclusão de novas vítimas. (FERRAZ, 2012) O relatório final, apresentado em dezembro de 2014, confirmou um total de 434 mortes e desaparecimentos (191 assassinados, 33 desaparecidos cujos corpos haviam sido encontrados e 210 que permaneciam desaparecidos até o encerramento de seus trabalhos) (LIMA, 2014a). 14 O relatório final da comissão contabilizou 1843 vítimas de tortura e 6.016 violações de direitos humanos, mas reconhece que o número de pessoas torturadas deve ser bem maior (LIMA, 2014b). A subestimação desse número é mais patente diante da sua desproporção. Ao divulgar um balanço dos trabalhos realizados pela Comissão, em 15/05/2013, Paulo Sérgio Pinheiro informou que já dispunha de uma “listagem básica” com nomes de 1500 torturadores e “agentes da repressão”. (ÉBOLI, 2013b) O relatório final, no entanto, reduziu esse número a 377 “agentes do estado” responsáveis por “crimes na ditadura”, incluindo na lista comandantes, ministros e presidentes militares. (VEJA A LISTA..., 2014)

15 A recusa em narrar a prisão é um dos temas de *Os Dias com ele* (Brasil, 2013), de Maria Clara Escobar, que interroga o próprio pai, o filósofo Carlos Henrique Escobar, a esse respeito.



Figura 12. Dilma Rousseff sendo interrogada na Auditoria Militar. Rio de Janeiro, 1970. Fotografia de Adir Mera. Fonte: Última Hora/Arquivo do Estado de São Paulo.

Dilma vai a “julgamento” quando os maus-tratos já não são mais visíveis. Mas diante deste corpo de marcas invisíveis, os juízes escondem o rosto. Enquanto no cortejo pré-carnavalesco indígena, os militares alegorizam sua impunidade, os juízes, na realização de um ato que segue as formalidades da justiça militar, receiam ser identificados. Tanto Lula como Dilma pertencem à geração que testemunhou a transição democrática e o pacto em torno da memória que lhe foi correlata. Mas Lula, que chegou a ser preso no início de sua trajetória como líder sindical, sem ter sido torturado, encarnava a brasilidade que se sobrepõe, como uma nova camada de sentido, ao pau de arara. Representou, por isso, certa continuidade do processo de redemocratização¹⁶ e, de algum modo, o último estágio do pacto em torno da memória a ela associado. Na imagem de Dilma, o torturado finalmente tem um corpo e a identificação de seus algozes torna-se uma exigência. Uma exigência, antes de tudo, da própria imagem. Exigência incontornável de um corpo que demanda um rosto. Essa fotografia veio a público em uma biografia da presidente (AMARAL, 2011) e foi reproduzida nos principais jornais do país, passando a circular associada às mais variadas interpretações, inclusive a de que contradizia sua condição de torturada. Mas a tensão sexual que essa imagem carrega é inegável: o corpo feminino jovem, os cabelos curtos, e a expressão firme no rosto, revelando belos traços que os grandes óculos sempre haviam ocultado. Talvez a camisa de malha seja um pouco mais informal do que se espera em um tribunal, mas o despojamento não é uma afronta menor do que olhar desafiador que encara o acusador – olhar de quem foi incontáveis vezes despida pelos carrascos. Essa fotografia se impõe – como a Comissão da Verdade impôs-se a Dilma de um modo como jamais poderia impor-se a Lula. Concluídos seus trabalhos, porém, não é possível aquilatar de que modo e em que medida a revisão da história e dos crimes da ditadura afetará a cultura política brasileira. Menos ainda se resolveremos os impasses e a incertezas que perduram até hoje a respeito de como e onde reverenciar publicamente quais vítimas da ditadura. Não há qualquer garantia, por exemplo, que novos sítios da memória venham a ser criados tendo a tortura como núcleo de sua força simbólica – fora dos marcos da anistia e da transição, como ainda o são o Memorial de São Paulo e o planejado Museu da UFMG. quando uma primeira versão desse ensaio foi publicada, com base em um informe preliminar de pesquisa, concluído em meados de 2014, arriscamos sugerir que o impacto da revisão da memória pública da ditadura brasileira dependia menos do relatório final da Comissão que do destino da presidente do Brasil, que enfrentava uma dura campanha por sua reeleição. (LISSOVSKY; AGUIAR, 2015) Dilma poderia ter encarnado o perdão ou a

16 Lula havia sido candidato a presidente pelo Partido dos Trabalhadores em todas as eleições ocorridas após a ditadura.

vingança. Isso a teria colocado como um epílogo na história da qual Lula foi o último capítulo. Mas uma fotografia – a fotografia de um corpo que demanda rostos – a impediu. Imprimiu sobre Dilma a marca do “desvelamento”, das “memórias reveladas” – nome atribuído ao programa nacional de liberação, organização e disponibilização de documentos relativos à ditadura. Mas a força desta imagem esvaiu-se muito cedo, antes que tivesse sido capaz de produzir todos os seus efeitos.

As chamadas “jornadas de junho” levaram centenas de milhares de jovens às ruas de várias cidades brasileiras em 2013, protestando contra aumentos de passagens de ônibus, gastos excessivos com a Copa e uma lista inumerável de outras queixas e reivindicações. Foram bastante frequentes, na ocasião, a associação imaginária dos governos atuais à ditadura, da ação policial atual à repressão militar – associação que deu curso ao uso franco, mesmo festivo, da violência por parte de vários segmentos dos manifestantes. Este curto circuito histórico foi parcialmente responsável por afastar destes movimentos a geração de militantes políticos e sociais que testemunhou a transição e que se sente ainda hoje “fiadora” da democracia brasileira. Não pode haver expressão mais evidente deste sentimento do que a opinião expressa por José Gregori, secretário nacional de direitos humanos e ministro da Justiça entre 1997 e 2001, a respeito das propostas de revisão da Lei da Anistia:

Não é preciso alterar esta anistia, que ajudou na redemocratização. Mandar meia dúzia de velhinhos que sobram para a cadeia não é dizer que o país se regenerou. A Argentina fez isso, mas nem por isso a qualidade de sua democracia é melhor que a nossa. (FARAH, 2013)

As “Jornadas de Junho” ajudaram a disseminar a percepção de que as “ditaduras” se equivalem (a dos militares e a dos bancos, a dos torturadores e a da mídia, a do assassinato político e a da violência policial, e, por extensão, a da FIFA e dos políticos corruptos), favorecendo assim a digestão dos resultados da Comissão da Verdade como uma reedição, ainda que mais atualizada e mais bem informada, dos termos da transição. Mas este final morno não dependeu apenas das prioridades políticas dos militantes mais jovens. Dependeu, em larga medida do descarte de Dilma, mais precisamente, do descarte do corpo de Dilma. Na abertura da Copa do Mundo, em 12 de junho, de 2014, em São Paulo, a presidente foi longamente vaiada. Isso, por si, não é novidade no Brasil. A multidão que usualmente comparece a eventos esportivos nunca deixa de vaiar presidentes. A novidade, nesse caso, é que as manifestações do público não se restringiram aos usuais apupos, mas assumiram um caráter sexual incomum (“Ei, Dilma, vai tomar no cu!” e “Ei, Dilma, vai se fuder!”). Não podemos reduzir este episódio à mera exaltação de ânimos em um ano eleitoral. A multidão no estádio, de algum modo, aliviava-se. Aliviava-se deste corpo e da tensão sexual da qual era portador. Pois naquele corpo que se apresentara diante dos juizes militares, na perturbação do desejo que atualizava, a história se fazia presente outra vez.

Durante a campanha eleitoral essa fotografia foi amplamente utilizada pela equipe de comunicação de Dilma. Primeiro, nas redes sociais: uma magnífica fotomontagem, por exemplo, substitui os juizes militares pelos jornalistas da TV Globo que haviam protagonizado uma entrevista particularmente agressiva. Mais tarde, na TV, em uma inserção da campanha eleitoral o próprio retrato de identificação da presidente no registro criminal militar foi transformado em um ícone de bravura e recebeu a faixa presidencial. Essas imagens foram usadas, com sucesso, sem dúvida, para estancar a perda de votos da presidente no eleitorado mais jovem. Dilma ganhou a eleição mas perdeu seu corpo no processo. Uma vez rejuvenescido, foi sendo progressivamente isolado dos militares que a encarceraram e torturaram no passado, deixando virtualmente vagas as cadeiras anteriormente ocupadas pelos sádicos. Seria pedir demais a seus opositores que não ocupassem imaginariamente as cadeiras vazias. Diante da fotografia da militante no tribunal, a história se fazia necessária. Mas sua transformação em ícone mumificado da eterna rebeldia juvenil não foi capaz de oferecer resistência aos xingamentos. Despido da dignidade presidencial, o corpo do Dilma esteve livremente exposto ao vilipêndio digital nos meses que se seguiram à campanha e ao longo de 2015.

No gozo narcísico da multidão no estádio de futebol, no alívio unissono da tensão sexual que descarta o corpo de Dilma, a história, dissociada da memória, é novamente remetida ao passado. A tortura, por sua vez, cada vez mais brasileira, é devolvida ao livre curso da natureza.

Referências

ALMEIDA FILHO, H. “Tortura à brasileira”. Movimento (São Paulo), n. 171, p. 14- 15, 09/10/1978.
ALUNA DA USP: ESCREVI DITADURA E MASSACRE; PLACA ME AGREDIU MUITO (2011). Disponível em: <http://www.viomundo.com.br/denuncias/aluna-da-usp-escrevi-ditadura-e-massacre-placa-me-agrediu-profundamente.html>. Acesso em: 23 jul. 2016.

AMARAL, R. A vida quer é coragem. A trajetória de Dilma Rousseff, a primeira presidenta do Brasil. São Paulo: Editora Sextante, 2011.

BRASÍLIA VAI RECEBER MEMORIAL EM HOMENAGEM A JOÃO GOULART (2013). Disponível em: <http://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2013/04/brasil- vai-receber-memorial-em-homenagem-joao-goulart.html>. Acesso em: 23 jul. 2016
CAPRIGLIONE, L. “Como a ditadura ensinou técnicas de tortura à guarda rural indígena”, 2012. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/1182605- como-a-ditadura-ensinou-tecnicas-de-tortura-a-guarda-rural-indigena.shtml>. Acesso em: 23 jul. 2016.

CHAMMAS, E. Z. A ditadura militar e a grande imprensa: os editoriais do Jornal do Brasil e do Correio da Manhã entre 1964 e 1968. 2012. 112 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

ÉBOLI, E. (2013a). “O Senhor da vida e da morte”. O Globo, Rio de Janeiro, 11/05/2013, p. 3.
_____. (2013b) “Organograma da repressão”. O Globo, Rio de Janeiro, 16/05/2013, p. 3.

_____. (2013c) “Tortura no Campus”. O Globo. Rio de Janeiro, 22/05/2013, p. 3. FARAH, T. “Gregori: ‘Com militares, prática se tornou sistemática’”. O Globo, Rio de Janeiro, 22/05/2013, p. 3.
FERRAZ, L. “Aumento na lista oficial de mortos gera controvérsia”. Folha de São Paulo, 02/08/2012. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/poder/1130193- aumento-na-lista-oficial-de-mortos-gera-controversias.shtml>. Acesso em: 24 jul. 2015.
GALVÃO, A. C. S. “Carta de próprio punho do estudante, 1970: BNM no 150, V. 2o”. In: ARNS, P. E. Brasil: Nunca Mais. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

GÓES, B.; CASTRO, J. “Decreto inicia desapropriação da Casa da Morte”. O Globo Rio de Janeiro, 8/12/2012, p. 11.
KUCINSKI, B. K. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
KUSHNIR, B. Cães de Guarda – Jornalistas e Censores do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo: Boitempo, 2008.

LIMA, W. (2014a). “Comissão da Verdade confirma 434 mortes e desaparecimentos na ditadura”. Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/politica/2014-12-10/ comissao-da-verdade-confirma-434-mortes-e-desaparecimentos-na-ditadura.html>. Acesso em: 24 jul. 2016.

_____. (2014b). “Comissão da Verdade identificou 1,8 mil vítimas de tortura durante a ditadura militar”. Disponível em <http://ultimosegundo.ig.com.br/politica/2014-12-10/comissao-da-verdade-identificou-18-mil-vitimas-de-tortura-durante-a-ditadura.html#>. Acesso em: 24 jul. 2016.
LISSOVSKY, M. “A Vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem?”. In: Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas. v. 9, n. 2, p. 305-322, maio-ago. 2014.
_____; AGUIAR, A.L. “The Brazilian dictatorship and the battle of images”. Memory Studies, v. 8, n. 1, p. 22-37, 2015.
MANIFESTO PELO TOMBAMENTO DOS CENTROS DE TORTURA (2012) Disponível em <http://global.org.br/programas/manifesto-pelo-tombamento-dos-centros-de-tortura/>. Acesso em: 23 set. 2013.
MEMORIAL JOÃO GOULART – PROJETO ARQUITETÔNICO DE OSCAR NIEMEYER. Disponível em: <http://www.institutojoaogoulart.org.br/conteudo.php?id=44>. Acesso em: 23 jul. 2016.
MEMÓRIAS REVELADAS: DESAPARECIDOS POLÍTICOS. Disponível em: <http://www.memoriasreveladas.arquivonacional.gov.br/campanha/desaparecidos/>. Acesso em: 23 jul. 2016.
MONUMENTO PODE VIRAR ÁREA DE LAZER (2009). Disponível em: <http://www.atribunanet.com/noticia/monumento-pode-virar-area-de-lazer-6906>. Acesso em: 08 dez. 2013.
O REITOR BIÔNICO E AS VÍTIMAS DA ‘REVOLUÇÃO’(2011). Disponível em: <http://desmontadordeverdades.blogspot.com.br/2011/10/o-reitor-bionico-e-as-vitimas-da.html>. Acesso em: 23 jul. 2016.
OTAVIO, C. “O Destino das vítimas da Casa da Morte”. O Globo, Rio de Janeiro, p. 3, 21/03/2014.
REIS, D. A. Ditadura militar, esquerdas e sociedade (Descobrimo o Brasil). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
REVISTA DO CLUBE MILITAR (Rio de Janeiro). “31 de Março de 1964 A Verdade”. Ano 86, n. 452, fev-abr. 2014.
REZENDE, C. “Memorial da anistia sai do papel”. Jornal Tudo, Belo Horizonte, 10/04/2013. Disponível em: <http://www.jornaltudobh.com.br/minas/memorial-da-anistia-sai-do-papel/>. Acesso em: 01 jul. 2014.
SCHMIDT, M. Nova História Crítica do Brasil. 500 anos de história mal contada. São Paulo: Nova Geração, 1999.
TODAS AS INSPIRAÇÕES DA COLEÇÃO CONVERSE OSCAR NIEMEYER. Disponível em: <http://www.converseallstar.com.br/blog/converse/todas-as-inspiracoes-da-colecao-converse-oscar-niemeyer/>. Acesso em: 22 mar. 2013.
VEJA A LISTA DOS 377 APONTADOS COMO RESPONSÁVEIS POR CRIMES NA DITADURA (2014) Disponível em:<http://g1.globo.com/politica/noticia/2014/12/veja-lista-dos-377-apontados-como-responsaveis-por-crimes-na-ditadura.html>. Acesso em: 24 jul. 2016.
VÍTIMAS DA DITADURA RECUSAM MONUMENTO (2012). Disponível em: <http://www.viomundo.com.br/politica/perseguidos-e-parentes-de-vitimas-da-ditadura-recusam-monumento-na-usp.html>. Acesso em: 23 jul. 2016.

UM MEMORIAL PARA ANTÍGONA

- 1 – O inaugurador --- Victor Rosa
- 2 – Antígona (estátua) ---- Giovanna Monteiro
- 3 – Ismene ---- Julia Pedreira
- 4 – Guerreiro de Polinices ---- Rafael de Sousa
- 5 – O Guarda --- Danilo Arrabal
- 6 - Cidadã ---- Isabela Bustamanti
- 7 – A seguidora de Antígona --- Joy Catharina
- 8 – O filho da Seguidora – boneco
- 9 – O CORO (todos)

É noite em Tebas. A cidade se reúne fora dos muros da cidade para a inauguração de um memorial, uma estátua que homenageia Antígona. É um evento importante na cidade, que representa definitivamente o fim dos tempos da Guerra que ocorreu entre os tebanos há muito tempo atrás, tanto tempo que poucos se lembram da guerra, do que ela foi, de seus horrores, da sua miséria. Hoje são tempos de paz, tempos de harmonia. É noite em Tebas. Estão ali os cidadãos, reunidos para homenagear uma cidadã, como eles. É uma noite de festa. Na festa em memória de Antígona, os cidadãos também se lembram. Um coro, ao fundo, ecoa documentos da história do Brasil. Em azul estão os documentos que serão lidos pelo coro. Na primeira cena, esses documentos são oriundos dos debates parlamentares em torno da criação de lei de Anistia, em 1979. Na segunda cena, são depoimentos de ex-presos políticos que foram torturados durante a ditadura. Na terceira cena, relatos de familiares de desaparecidos políticos contando da procura pelo corpo de seus parentes. Já a quarta e última cena retoma os documentos lidos na cena I, do debate de criação da Lei da Anistia, mesclando com novos trechos deste mesmo debate.

O inaugurador:

Boa noite, senhoras e senhores, sejam bem-vindos.

Peço que aguardem ainda um pouco, enquanto todos chegam e tomam seus lugares. Dentro de alguns instantes, quando as autoridades estiverem todas reunidas, daremos início à nossa inauguração. Por ora, peço ainda um minuto de sua paciência.

(olha em volta)

Como é bom ter todos assim novamente reunidos. Tantos que não se veem a tanto tempo! Afinal, tudo isso que aconteceu... tudo isso se passou no final da guerra. Já fazem tantos anos... e hoje, para nós, talvez seja difícil de imaginar. De se lembrar. Hoje, quando vivemos na segurança dos nossos lares, parece até estranho pensar que houve uma guerra. Mas é por isso que estamos aqui. Para que se recorde.

Mas não, não falemos da guerra. Não precisamos recordar a batalha entre os irmãos, Polinices de um lado, Etéocles do outro. Não, senhoras e senhores: isso já é passado. O que eu posso lhes dizer – do que eu posso lhes contar – é o que acontece depois que a guerra acaba. São os dias que se seguem à batalha. São esses dias que celebramos aqui, hoje.

Antígona não é uma personagem da guerra. Ela também não lutou. Ela também não venceu. Ela, como todos nós, foi derrotada, porque uma cidade que entra em guerra é uma cidade derrotada. Não, senhoras e senhores, me desculpem, mas nós não precisamos falar dos horrores da guerra. Cabe à terra, fria e imparcial, acolher as dores de vivos e mortos. A terra ainda há de nos cobrir a todos.

Senhoras e senhores, dentro em breve vamos dar início à inauguração. Estas palavras servem apenas para aquecê-los. Por ora, eu peço que vocês entrem, e que aguardem um pouco. Aproveitem para cumprimentar velhos conhecidos. Aproveitem para admirar a estátua, afinal, é por ela que estamos aqui.

Ainda temos de aguardar mais um pouco, espero que vocês entendam.

Muito obrigado, e sintam-se a vontade.

CENA I

SR. TEOTÔNIO VILELA (MDB) – Srs. Senadores, Srs. Deputados, membros da Comissão Mista da Anistia. Estamos aqui reunidos para examinar matéria importante para os rumos que toma a Nação, a saber, o projeto de Lei n. 6.683, a chamada **Lei da Anistia**, enviado para o Congresso Nacional pelo Sr. João Batista Figueiredo, o Presidente da República neste ano de 1979. Que se registre aqui este momento histórico em que este Congresso, em Comissão Mista, se reúne para debater esta lei. Com o selo da liberdade, a Anistia é o mais belo movimento que já se estruturou no país depois da instalação do arbítrio, principalmente pela espontânea congregação de entidades civis e parcelas descomprometidas da sociedade aberta no firme compromisso de erguer os direitos da pessoa humana acima de desentendimentos e guerras, e firmar um **pacto de esquecimento capaz de gerar uma nova solidariedade pelo futuro**. Srs. Membros da Comissão Mista da Anistia, declaro aberta a sessão.

SR. FRANCISCO BENJAMIN (ARENA) - Sr. Presidente, demais membros da Comissão Mista da Anistia, vejo assim o projeto da anistia com essa configuração prática: **a mão estendida do Presidente João Figueiredo**, o gesto tão criticado de que ela vinha vazia, aí está, plena, cheia, carregada de oportunidades, para que a criatividade política enseje a abertura de novos caminhos em nosso país. Está dito pela própria boca dos homens que comandam o Governo: **esta foi a Anistia possível de ser proposta**.

SR. PAULO TORRES (ARENA) – É ponto pacífico que a iniciativa presidencial vem ao encontro dos anseios nacionais. Nesta hora difícil em que os problemas de maior gravidade afligem o povo brasileiro, constitui ato de elevada sabedoria **eliminar ressentimentos**, reparar erros e excessos. **Mais do que perdão e esquecimento, neste momento histórico a anistia deve significar conciliação**.

Entram em cena o Guarda.

Guarda: Eu quase me esqueci que era hoje... eu ando mesmo muito esquecido. Você também esqueceria as coisas, se estivesse no meu lugar. *(ri)* Outro dia mesmo eu esqueci de trancar a porta. Não, pior. Eu esqueci que tinha trancado. Então eu voltei correndo, e quando cheguei, a porta já estava trancada. Eu tomo meus remédios, tento comer bastante peixe, que dizem que é bom pra memória... pra vista, e pra memória. Da vista, eu nunca tive problema... as coisas que eu vi!

“Todos os tempos são cretinos por igual”, eu me lembro dele dizer. Creonte.

Eu não me lembro. “Todos os tempos são cretinos por igual”.

Mas alguns são mais do que outros, eu pensei. Mas eu não disse. Porque eu não sou idiota.

Seguidora da Antígona: *(entrando com o filho)*

Viu, as pessoas já estão chegando. Daqui a pouco vão começar os discursos, você vai ver um monte de gente empostada falando palavras difíceis. *(ri)* Ainda bem que a gente chegou cedo, assim tem mais coisas pra comer, e não precisamos cumprimentar aquelas pessoas chatas que chegaram antes da gente. Se elas quiserem, elas que venham nos cumprimentar. Não é?

Guarda: Eu mal me lembro do que comi hoje de manhã. As vezes penso que a cabeça tem um espaço limitado, pra continuar aprendendo, tem que apagar alguma coisa. Não dá pra lembrar de tudo.

Seguidora: Ali adiante, filho, consegue ver? Ali eram os muros da cidade. Tudo isso aqui, onde a gente está, tudo isso era fora da cidade. Dali pra cá, um grande deserto. Eu lembro daqueles dias. Eu jamais poderia esquecer. É muito importante que a gente não se esqueça.

Guarda: Às vezes eu acho que a cabeça, ela apaga as coisas como um método de proteção dela mesma. Tem certas coisas que é melhor apagar, simplesmente. Não é remorso isso, nem arrependimento. Mas a cabeça sabe: às vezes é melhor deixar pra trás.

Seguidora: Ela também não nos deixava esquecer. Antígona. Um corpo morto não se abandona aos urubus. Um irmão não se esquece à céu aberto, morto, os olhos esbugalhados. *(para o filho)* É importante que você saiba. Que você não esqueça.

Guarda: Ou escrever num bloco de notas. Sim, escrever num bloco de notas as coisas para você poder tirar da cabeça, e pensar em outra coisa. Pra livrar o espaço! *(ri)* Isso tudo daqui, talvez seja isso: um gigantesco bloco de notas feito de pedra. *(fica sério, irritado, contido)* Não... eles fizeram isso tudo para que a gente não esqueça do que eles querem lembrar. Nós estamos aqui, esperando isso tudo começar... para eles contarem essa história do jeito deles. Do jeito deles!

Seguidora de Antígona: Essa é a importância dessa estátua, a criação de uma memória. A lembrança de uma grande mulher, de uma grande tebana. De alguém que teve a coragem de fazer o necessário, de lutar pelo mínimo. O mínimo. Pelo direito sagrado de enterrar os nossos mortos.

Entra Ismene. Silêncio. A seguidora a olha, atenta.

Guarda: *(olhando a estátua)* Eu lembro de uma menina, filha de reis. Eu lembro de um decreto que ela descumpriu, eu me lembro. E eu me lembro de ordens que tinham que ser cumpridas. *(imita a estátua, estendendo a mão)* Eu lembro de estender a mão, porque essa era a ordem. Eu lembro do ruído metálico. Etéocles. *(fica sério, abaixa a mão rapidamente)*. Não, isso foi antes.

Seguidora: *(alto, para Ismene ouvir)* Passado abandonado não se torna passado. Eu me lembro dela dizendo isso, ali, no meio da cidade, pouco antes de morrer. A gente aprende com ele, quando olha para ele. O passado, digo.

(alto, apontando a estátua) Veja meu filho, olhe pro rosto dela. Você vê como ela está altiva? Não parece que está prestes a falar?

SR. DEL BOSCO AMARAL (MDB) – Senhor Presidente, a Arena evita que seu Governo seja manchado por aquilo que o mancha e que o estigmatiza há muito tempo, que foi **a violência oficial contra seres humanos, indefesos nas masmorras.**

Eles evitam que a Nação conheça – e vai conhecer um dia, por mais esforços que façam – evitam que a Nação conheça o que se praticou de barbaridades e de atrocidades nesses últimos anos.

Ismene: Antígona.

Para onde te levaram?

Pra que pedestal?

Eu ouço eles te louvarem. AN-TÍ-GO-NA. Os insuportáveis seguidores de Antígona. Hoje, aqui reunidos em sua memória.

AN-TÍ-GONAAAAAA!

Eram tempos cretinos, Antígona, hoje são eles os cretinos. Estes que te seguem, que te louvam. Eu vejo você aqui, olhando a todos nós com esse rosto altivo. Sim, é parecida com você essa sua estátua

E eu não posso silenciar diante desses homens que se recusam a conhecer a verdade. [por que está tão calada?] A verdade de um Governo que, durante alguns anos, [AN-TÍ-GO-NA] em nome da defesa do Estado, [você me escuta?] **acabou massacrando nas masmorras os cidadãos do mesmo Estado.** [eu te escuto.]

Pena que você não fale mais.

Eu sou aquela que sempre escuta. Eu permaneço escutando.

Minha rebeldia foi permanecer viva.

O guarda: Eram duas irmãs. E eram dois irmãos. Família desgraçada, cidade desgraçada. Sim, senhor: muito choque elétrico entre essas colunas gregas. Mas era a guerra, dizia Creonte, e hoje não é mais. Ele subiu no púlpito, estendeu a mão e disse: *que a terra cubra somente aqueles que caíram defendendo a cidade. Os outros, que quiseram derrubar nossa muralha, nesses ninguém encostará. Que seus ossos sejam levados pelas feras e pelos urubus.*

SR. ERNANI SATYRO (ARENA)

Há muitos que falam em pacificação, mas não estão empenhados nela. Querem pacificar apenas a oposição, os adversários do Governo. **Querem o manto da paz, para prosseguirem na guerra. Querem o perdão, mas não perdoam.** Nesta categoria se encontram aqueles que, gritando a toda hora em altos brados, pela anistia para os seus, apregoam ao mesmo tempo e incoerentemente, a idéia de **uma investigação sobre torturas e violências.** São os que advogam a impunidade dos crimes de seus partidários, para que, mais fortes, possam **punir a Revolução de 64.**

Nada disso, no entanto detém o Governo e o seu partido, a maioria do Congresso, no seu impulso de **elaborar uma lei de anistia** que, com a mão estendida, atenda aos reclamos da grande maioria do povo brasileiro.

Será atendida assim a verdadeira, a autêntica voz do povo, que aspira à paz e à conciliação.

Seguidora: Eram duas irmãs, meu filho, e elas sabiam das ordens de Creonte. Antígona já tinha tomado sua decisão: os mortos precisam ser enterrados. Mas sua irmã, Ismene, disse: *Peço perdão aos mortos, que só a terra oprime, mas não tenho como resistir aos poderosos. Constrangida a obedecer, obedeço. Abandona o passado! Vive para o presente.* Ao que Antígona respondeu: *Obedece, se é o que te apetece. Eu vou enterrar o corpo humilhado de nosso irmão.*

Ismene: Você escuta? Ouve o que eles dizem de mim! O que dizem de ti! Não fui eu quem abandonou o passado. Foi você que encurtou teu presente.

(grita)

E depois, de que serviu tudo isso? *(para Antígona)*

O corpo de Polínicês, depois de tua rebeldia, irmã, permaneceu lá, apodrecendo. Creonte mandou tirar a fina camada de terra que a sua mão jogou sobre ele, e o corpo permaneceu entregue às feras. Seus ossos foram levados um a um. De que serviu a nosso irmão, querida Antígona, teu sacrifício, se uma vez morta você não poderia garantir que o corpo permanecesse enterrado? Bela estratégia, a tua.

Teu corpo morto caiu junto ao dele.

Seguidora: *(bate no copo, chamando a atenção dos presentes)* Eu gostaria de fazer um brinde, enquanto ainda não começamos. *(ergue o copo)* Hoje nós estamos aqui para celebrar essa memória. Para contar essa história.

Eram tempos horríveis, sim. Difíceis. Apenas nossa geração sabe o que é sobreviver a uma guerra. Mas que nunca esqueçamos da escolha de Antígona. Daquela que, quando estendeu os braços, o fez em direção à terra. *(brinda).*

O guarda: *(raivoso, pra si)* Eu brindo também. Eu brindo à minha memória, que esquece as coisas fúteis mas guarda espaço pras importantes, aquilo que tantos hoje tem se esquecido. Eu brindo à verdade. Eu brindo à mão estendida, (baixinho) eu brindo à mão estendida de Etéocles.

Ismene: *(para a estátua)* eu brindo a você, irmã. Apesar do desprezo que eu vejo esculpido nesse teu rosto altivo, apesar dessa tua morte, apesar desse músculo que me dói todas as vezes que eu estendo a minha mão para apertar a deles. Eu brindo a você.

Os três congelam com os copos erguidos.

O SR. NELSON MARCHEZAN (ARENA) — Sr. Presidente, Srs. Congressistas: Este início de tarde cheio de emoção e de muita preocupação, é também um momento histórico da vida nacional. **E mais do que um momento histórico e de extrema importância, ele prova o acerto daqueles que vêm sustentando, ao lado do Governo, a tese de que é possível conquistar a democracia numa marcha firme e tranqüila rumo à liberdade.**

Esta tarde prova o contrário da tese da Oposição, que não se cansou de vir a esta tribuna para desacreditar as nossas teses, para dizer que o Governo não abria mão de seus poderes, para dizer que o Governo era incapaz de **estender o braço** e praticar a conciliação. Esta é a nossa posição, Sr. Presidente. **O nosso projeto representa o máximo que podíamos conseguir, aquilo que podíamos unir, que podíamos preservar do passado e aquilo que pode construir o futuro**

PRONUNCIAMENTO DO MOVIMENTO FEMININO PELA ANISTIA.

Anistia, já foi dito, não é perdão. Porque perdoar pressupõe humilde gratidão de quem é perdoado. Como sabemos todos nós, reunidos aqui, não é bem disso que se trata. **Foi, então, sugerido, que se desse à palavra ANISTIA outra conotação - a de esquecimento.** Acontece porém, que aqueles que se apoderaram do poder sofreram apenas algumas baixas. Por conseguinte, se anistia é esquecimento, o que têm a esquecer é, relativamente, pouco. E muito pouco diante do que, de nós, será exigido em matéria de esquecimento. **Porque teremos de esquecer o Pau de Arara. A Câmara de Sons. A Cadeira do Dragão. A Geladeira. Os choques elétricos. O isolamento. Os estupros.** As cicatrizes que marcaram para sempre o corpo e a mente de tantas e tantas vítimas de terrível repressão que varreu o país de ponta a ponta. Que se abateu como algo de diabólico sobre toda a nação. **As paredes úmidas das celas e das salas de tortura guardarão para sempre o eco dos gritos de agonia e as manchas de sangue, do suor e das lágrimas daqueles de quem tentaram arrancar confissões e delações.**

Seguidora de Antígona: Eu me lembro do barulho: era Antígona, sendo levada pelos guardas. Eu me aproximei – ela era jovem, um pouco mais velha do que eu. Tão pequena diante daqueles guardas, aqueles homens gigantescos que a arrastavam.

Guarda: Eu não levei ela para a cela, aquele dia. Os outros mexiam com ela, davam pontapés. Eu não. Eu não me lembro. Ela ficou dias lá. Ela não gritou, não esperneou, não reagiu enquanto a gente levava ela. Eu não. Eles. Creonte. Ela estava calada. A cidade inteira diante dela, e ela não disse uma única palavra.

Seguidora: Nós saímos de casa para ver mais perto. A multidão, ofendida, se agrupava em torno daquela cena: uma menina cercada por todos aqueles guardas. Mas ela se desgarrou, e se afastou o suficiente para poder falar. Eles ainda a cercavam, então ela estendeu a mão para os céus, e quando se dirigiu a nós, sua voz ressoou pela cidade.

Rio de Janeiro, 16 de agosto de 1979

Excelência Senhor General João Baptista de Oliveira Figueiredo, Presidente da República Federativa do Brasil

CARTA ABERTA

Os parentes de presos políticos mortos e/ou desaparecidos desde 1964 reunidos no Encontro Nacional dos Atingidos pela repressão política, vêm expor a Vossa Excelência o que segue:

Nós que há anos estamos travando uma árdua e dolorosa luta pela elucidação das mortes e desaparecimentos ocorridos nos órgãos de repressão política do regime, com a devida e conseqüente responsabilização judicial dos autores e executores de tais crimes, consideramos, no momento em que a Nação debate a questão da Anistia, que Vossa Excelência é certamente a pessoa mais indicada para colocar, de uma vez por todas, um ponto final nesta nossa luta. E isto por Vossa Excelência ter ocupado nos dois últimos governos, respectivamente, os cargos de Chefe do Gabinete Militar da Presidência e Chefe do Serviço Nacional de Informação, tendo certamente tomado conhecimento desses fatos que tanto nos preocupam e envolvem. Portanto, tendo acompanhado de perto todos estes acontecimentos, para nós ainda obscuros, Vossa Excelência certamente haverá de convir que seu projeto de anistia não só passa por cima de tão graves fatos, como o que é pior, tenta deixar impunes os torturadores-assassinos de nossos parentes.

Guarda: (baixinho, à parte) Eu acho que isso de ela falar tá errado, porque ela tava amarrada, a cabeça debaixo de um capuz, se falasse a gente batia aqui nas costelas. A gente não, eles. Eu não me lembro.

Seguidora: Aquela garota, tão pequena, mas maior, muito, muito maior do que todos eles que a cercavam. Um silêncio enorme e ninguém respirava: todos esperávamos ela falar.

Em vista de tudo isto reafirmamos nossa disposição de continuar lutando: **"PELA ELUCIDAÇÃO E RESPONSABILIZAÇÃO JUDICIAL DAS MORTES E DESAPARECIMENTOS OCORRIDOS, PELO FIM DO APARATO REPRESSIVO, PELA REABILITAÇÃO DA MEMÓRIA DE NOSSOS MORTOS, POR UMA ANISTIA AMPLA, GERAL E IRRESTRITA.**

Seguidora: Foi aí. Ela tinha o rosto altivo, eu quase consigo vê-la, ela se levantou e disse:

Antígona (estátua): Fiz o que fiz para que vocês não se esqueçam, jamais, de meu irmão Polinices. Fiz o que fiz porque os nossos mortos tem que ser enterrados, porque passado abandonado não se torna passado.

Filho: Eu não vivi, mas é como se me lembrasse. Ela então olhou uma última vez para o palácio e disse: *eu nasci aqui, eu cresci aqui, e agora vou morrer. Dentro em breve, esse palácio também cairá. Quando alguém perguntar 'quem foi Antígona?', que respondam: foi aquela que morreu pouco antes da queda do palácio.* As pessoas começaram a falar seu nome, baixinho. Logo depois, Creonte caiu.

Ismene: Não. Creonte nunca caiu. É possível senti-lo na folhagem das árvores. No ruído dos automóveis. Na luz vermelha dos holofotes. O palácio permanece no mesmo lugar de antes, intocado.

Sim, é verdade, a cidade começou a falar, a murmurar... Os muros não estavam mais calados. Mas isso era pouco, muito pouco para derrubar Creonte. As pessoas tinham medo, medo de sair de casa. E fui eu, sim, eu, a traidora, quem enterrou Antígona. Será que ele conhece essa história?

Eu negocieei com Creonte. Estendi minha mão ao assassino de minha irmã, e trouxe seu corpo de volta.

E se hoje todos aqui bebemos à sua memória, é a mim que vocês devem isso.

Eu fiz todos os ritos. Purifiquei o corpo. Joguei o vinho na cova. E cobri seu corpo de terra, sim, terra!, de modo que ninguém pudesse descobri-lo depois. Cantei os cantos sozinha, tudo sozinha. Porque ninguém mais compareceu ao enterro.

(para os outros) Então não se atrevam a me acusar. Vocês não estavam lá. Não sujaram suas mãos. Sou eu que carrego terra debaixo das unhas até hoje. Enquanto vocês entoam seu nome baixinho, AN-TÍ-GO-NAAAAA.... como se isso bastasse.

Seguidora: *(triste)* É verdade, eu não fui a seu enterro. Nós não fomos. Levou um tempo até que nos sentíssemos seguros para sair na rua novamente. É verdade: você enterrou sozinha sua irmã. Muito se deve a você também, Ismene.

E é verdade: nós nos deixamos soterrar pelo horror dos tempos. Mas Antígona não. É por isso que ela precisa ser celebrada. Por isso estamos aqui, hoje, nessa inauguração.

Porque nos períodos mais sombrios, alguém precisa ser a pessoa que tem a coragem de dizer não.

JADER BARBALHO (MDB) - Sr presidente, srs congressistas,

Tem o povo brasileiro, tem a Oposição - e teria sempre, não fosse este espírito de reconciliação - o direito de pleitear a revanche. **Mas não queremos de forma alguma a revanche com relação àqueles que, em 1964, através de um Movimento Militar, estabeleceram processo de cassação, retiraram professores das universidades, fecharam, interviram e prenderam lideranças sindicais, eliminaram a vida política e estudantil, suprimiram as eleições. Mortes e torturas se processaram neste País.**

Apesar de tudo isso, Sr. Presidente, o povo brasileiro não quer a revanche, a Oposição não quer a revanche. O que nós queremos, nesta hora em que o Presidente Figueiredo, que não foi eleito pelo povo, se apresenta à opinião pública com a mão estendida, é de fato a verdadeira conciliação nacional, conciliação que não se processará através de um projeto de anistia que marginaliza, que discrimina, que deixa feridas abertas no seio da sociedade brasileira.

O SR LEORNE BELEM (ARENA):

Todas as revoluções, em todas as épocas e em todas as partes do mundo, cometeram seus deslizes, tiveram seus pecados, provocaram injustiças, e o perdão e o reparo consubstanciados neste projeto de anistia se destinam exatamente a promover a reintegração daqueles brasileiros que, punidos ou injustiçados, tendo cometido crimes ou tendo sido vítimas de injustiças, estão prestes a retornar à nossa Pátria e são bem-vindos, e serão recebidos de braços abertos, porque temos a convicção plena de que, amadurecidos no campo e no terreno das idéias, eles voltam para participar desse esforço que é de todos nós em benefício da causa comum.

Esta é a anistia possível se atentarmos para a realidade brasileira. Esta é a anistia possível, se atentarmos para a realidade em que ainda vivemos .

O Sr Ernani Satyro – ARENA

Sr. Presidente, Srs. Congressistas:

A conciliação não pode ser um ato unilateral. Há de ser obra dos anistiantes e dos anistiados.

Esta lei, que vai sair deste Congresso, pode ser o primeiro passo da verdadeira conciliação nacional. Que os anistiados, tão numerosos e em alguns casos tão valorosos, uma vez livres, tragam a contribuição do seu patriotismo, para a pacificação da sociedade brasileira.

Aqui se trata de uma lei de anistia, não de uma punição da Revolução, como querem muitos.

Querem que a Revolução venha fazer um *mea culpa*, dizer que tudo quanto fez foi errado. Pelo menos pela minha palavra e pela minha mão jamais haverão de conseguí-lo. Se erros houve, e certamente foram muitos, estão resgatados pela ação que evitou a desgraça do caos e do comunismo.

Se anistia é esquecimento, vamos esquecer os agravos e as ofensas. Confiemos no Presidente João Figueiredo, confiemos no Congresso, confiemos no povo.

Brademos, como o grande poeta português.

- É a Hora!

"Me deixaram cinco dias sem dormir. Eles pegavam, te levavam para uma sala de interrogatório completamente gelada, parecia um frigorífico e você ficava algemado numa cadeira de dentista. O cara interrogava, você não falava, aí ele te levava pra uma cela pequena que a entrada, parecia a de uma porta de frigorífico. Era uma cela que você não podia ficar em pé, não podia deitar... sem nenhum tipo de janela nem coisa nenhuma. A cela era um forno, sei lá 40 graus e eu estava encapuzado... e não podia tirar, porque estava algemado com as mãos para trás. Aí daqui a pouco, passado algum tempo, o cara te pega e leva de novo pra geladeira. E aí interroga, você volta pra uma segunda cela, com um sistema de som com um barulho ensurdecedor parecia turbina de avião, para você não dormir. Numa terceira cela, você entrava e sentia um cheiro de vômito, sangue, de urina, de fezes e o chão todo melecado, sinal de que as pessoas que entraram ali estavam bastante machucadas nessa cela o som era de pessoas torturadas, inclusive crianças, então **eram gritos, gritos de mulher, grito de homem, grito de criança, e vários gritos, você tinha a sensação de que era muita gente que estava sendo supliciada naquele momento.** E, aí, voltava pra geladeira."

poema da gagueira.

Guerreiro de Polinices: Eu venho aqui, eu vejo esses discursos, eu olho essas estátuas, eu acho tudo muito bonito, muito bonito mesmo, mas eu realmente não entendo o que se comemora, o que se brinda aqui hoje, o que se evoca, eu venho aqui eu olho esse jardim eu acho tudo muito bonito mas mesmo assim eu não consigo ver outra coisa senão aquele campo desolado, eu vejo ainda os urubus que voam por cima das nossas cabeças e eu ainda consigo sentir o cheiro da carne queimada, ainda ouço o ruído morto da manivela e os gritos de pavor.

Não, não venham homenagear, vocês não estavam lá, vocês não sabem o que se passou. Eu não perdi os melhores anos da minha vida à toa, eu não perdi os melhores anos da minha vida pra isso. Essa história tem que ser contada direito.

Polinices, porra. Polinices era o nome dele. Polinices. Eu poderia repetir o quanto fosse necessário para ver se vocês entendem. Alguém tinha que escrever isso aqui, nessas paredes brancas. Pelo menos isso, porra. Polinices.

Guarda: Vocês falam da guerra. Eu vejo essas estátuas frias.

Imagine um deserto. O chão ardendo.

O sol queimando a pele dos cadáveres abandonados. Os nossos e os deles.

O barulho agudo das lanças - e as vezes, um silêncio morto.

Imagine você no meio desse deserto. Abandonado pelos Deuses. Não, nessa hora você não reza.

Apesar de tudo, Etéocles nos mostrava o caminho. Nos ensinava os métodos.

Eu lembro de ver um companheiro de guerra - não eu, um companheiro- sozinho no deserto. O zunido incessante. Ele apontou para o imenso campo de batalha atrás dele e disse: 'dali pra dentro Deus não entra. Se entrar, a gente pendura no pau-de-arara'.

Guerreiro de Polinices: Quando chegaram os primeiros sons da batalha, Polinices disse: "chegou a hora". Polinices. Ele tinha os olhos de fogo.

Ele disse: "vejam, olhem para esta cidade. Muito em breve vocês verão as tochas daqueles que estão nos esperando, que serão nossos companheiros de luta". E nós olhamos. Olhamos, mas

não vimos aquilo que estava na frente dos nossos olhos: uma cidade adormecida, que enriquece enquanto seus filhos desaparecem.

Polinices tinha razão, é claro. Nós não estávamos sozinhos. Na noite, as chamas se acenderam: mas não foi a cidade quem veio.

Os guerreiros do exército de Etéocles traziam cada um a sua tocha. Nós nem nos atrevemos a contar. Era tanta luz! Tanto fogo! E aí foi apenas o incêndio morto da mão estendida de Etéocles: a manivela girava, numa cela fria e escura. E os gritos.

(olha para a estátua)

Essa história, essa história é muito maior do que ela. Quando vocês olharem para essa estátua fria, vocês precisam ver a gente. A nossa luta. Nós que lutamos, que sonhamos e que perdemos. Nós, que não ganhamos nem uma menção nesse memorial. Nós, que fomos derrotados. Debaixo dessa pedra tem muito sangue, muitos gritos. Muito choque elétrico sob essas colunas gregas.

Eles diziam, então: era uma guerra. Mas nós não tínhamos a menor chance. Eles giravam a manivela, e diziam que estávamos todos em guerra.

Cidadã: Eu não estava.

A minha vida continuava. É claro que os rumores chegavam até nós. Dos horrores, da luta em curso, do lado de fora da muralha.

Nós ouvíamos notícias de amigos que tinham ido lutar. Mas não, eu nunca... eu continuei a minha vida, na faculdade, as aulas. A mesma vida cretina, a mesma vida de sempre, cada vez mais abafada.

E de repente... de repente a Guerra chegou até mim. Eu estava na rua, andando, e eles me pegaram.. Eu tentei gritar, mas a rua estava vazia. Uma senhora me viu sendo arrastada e gritou: “terrorista!”.

Eles me arrastaram até aquela cela fria. Foi ali que a Guerra começou pra mim. Eles estenderam as mãos, a manivela girou, e a guerra se fez em meu corpo. Muito choque elétrico sob essas colunas gregas.*(pausa)* Foi engano, eles disseram, eu tinha o mesmo nome que uma outra mulher, ela sim, ela estava na Luta. Foi engano, disseram, eu realmente falava a verdade, eu realmente não sabia de nada. Mas a guerra já tinha sido impressa em mim. Dentro de mim.

O guarda: Eu venho aqui, olho para essa estátua e me lembro de outras coisas. Me dá uma raiva.

Por que eles fizeram a gente fazer tudo aquilo? Por que não se entregavam de uma vez?

Eles gritavam, urravam. Mas aí já não havia mais volta. Toda vez que a gente estendia as mãos e girava aquela maldita manivela, eu sentia que aquilo não precisava estar acontecendo.

Por que eles não se entregavam logo? A gente era mais forte, muito mais numerosos, e queríamos apenas aquele covarde, escondido naquele deserto, no meio daquela mata.

Eu sentia muita raiva, no começo. A cada corpo, a cada berro, a cada vez que Etéocles estendia a mão, eu sentia muita raiva.

Eu saía para tomar um ar, sentir a brisa fresca no rosto. Ou tomava um gole d’água e sentia aquilo me inundando por dentro. Eu não me lembro. Eu estendia a mão e os gritos eram tantos que depois de um tempo eu já não ouvia mais. Apenas um zunido fino, assim, como uma lâmpada fraca. Eu me concentrava no metal que girava, e na minha cabeça se fazia um grande silêncio.

Então tocaram as trombetas. A gente venceu. Mas mesmo isso, não me deu nenhuma euforia. Eu não tinha mais raiva deles, não sentia mais a brisa, nem mesmo a água que eu bebia me inundava por dentro. Eu já não sentia mais nada. Eu nem me lembrava mais.

(pausa, olha pra estátua)

Eu venho aqui, eu olho essa estátua, e é como se voltasse. Aquele silêncio. A raiva.

(bebe um copo d'água)

Não. Eu ainda me lembro.

Guerreiro de Polinices: Aí eles começaram a falar em trégua. Em cessar-fogo. Que ambos os lados tinham errado, e que agora era o tempo de esquecer. Creonte disse, com a mão estendida: deixemos o passado pra trás. *O que passou, passou.*

Mas como eu posso esquecer, se todos os dias eu acordo com esse zunido na orelha? Se eu ainda tenho as dores nos pulsos e nos tornozelos, nos lugares onde eles me amarraram? Se eu nunca me recuperei das costelas que eles quebraram?

Cidadã: Se eu ainda sonho à noite com o rosto dele, com aquele riso, com aquela voz que me perguntava de Polinices, ou então que perguntava por meus gritos, pela minha merda, pelo meu mijo, porque era só isso que eu podia responder quando eles giravam aquela maldita manivela. Como eles podem querer que eu esqueça se por um mero engano, por um acaso eu me tornei uma ocorrência dos livros deles, das celas deles, dos porões deles, como eu posso esquecer se a dor ainda me dói, se o sangue ainda lateja, se eu ainda me lembro?

E tudo ficará por isso mesmo? A dooooooor.

Guerreiro de Polinices: Eu lutei até o fim, o máximo que pude. Eu fiquei. Eu sobrevivi e agora eu tô aqui, pra contar essa história, pra dizer que um dia teve uma guerra e nessa guerra houve um homem que se chamava Polinices, e hoje todos parecem ter se esquecido dele, de que ele pegou em armas e que inspirou uma geração, e que nós partimos contra essa cidade, dispostos a sacrificar aquilo que tínhamos de mais precioso, inclusive a própria vida, para nos opor a um governo de força e chegamos até aqui, até aqui, exatamente aqui, porque foi aqui, onde hoje se erguem colunas de mármore, onde hoje se vê essas estátuas frias, teve muito choque elétrico por entre essas colunas gregas. Foi aqui, exatamente aqui que o corpo de Polinices caiu, foi aqui que ele ficou, aqui que ele sumiu, foi aqui.

Cidadã: *(ri)* Isso daqui... esse... *memorial*. Essas estátuas... é tudo tão... limpo. Isso... *(séria)* Não tem nada a ver com o que aconteceu comigo.

Esse jardim, essa pedra.... Como se o passado pudesse ser esculpido num mármore frio. Mas ele tá vivo, tão vivo quanto essa voz quebrada que sai da minha garganta. Ele lateja em todas as partes do meu corpo.

Eva Iavelberg, mãe de Iara.
Egle Maria Vanuchi Leme, mãe de Alexandre.
Éster Kucinski, mãe de Ana Rosa.
Zuleica Angel Jones, mãe de Stuart.
Francisca Netto, mãe de Zuleica.
Cleonice Câmara Ferreira, mãe de Joaquim.
Iracema Rocha da Silva Merlino, mãe de Luiz Eduardo.
Pascoalina Ferreira, mãe de Heleny.
Araci Beyrodt Paiva, mãe de Rubens.
Zora Wolner Herzog, mãe de Vladimir.

Maria de Jesus da Silva, mãe de Renayson.
Jurema Barreira, mãe de Amarildo.
Bruna Mozer, mãe de Luciano.
Marilene Araújo, mãe de Eliezer.
Cleonice de Freitas, mãe de Daniel.
Bruna da Silva, mãe de Marcos Vinícius.
Adriana de Farias, mãe de Wallacy.
Marinete Silva, mãe de Marielle.
Luciana Pimenta, mãe de Kauan.
Ana Paula Oliveira, mãe de Johnatha.
Vanessa Sales Félix, mãe de Ágatha.

Peço licença para falar em nome do corpo que apodrece no meio da praça

O meu corpo é um festival.
Todos olham para mim. Sou o marco da vitória.
Em torno de meu corpo estão dispostos vencedores e vencidos.
O meu corpo é um festival.
Os gases começam a me preencher. As veias pouco a pouco se dilatam.
Tudo se contrai - é um corpo entrando em outro corpo.
Sinto os primeiros bichos a se aproximarem. Os pequenos vermes, insetos, formigas. Eu sou todo o alimento de que eles precisam.
Meu corpo é um festival. Em volta de mim a natureza se organiza.
O fim de meu corpo é minha última memória. Minha última palavra. O fim do que posso narrar.
Eu sou um memorial em decomposição.

CENA III

A mãe que procura a filha desaparecida não tem medo de nada. Se no começo age com cautela não é por temor, mas porque, atônita, ainda tateia como um cego o labirinto inesperado da desapareição.

E no começo, há esperança, não se pensa no impensável; quem sabe discretamente se consegue a exceção. Depois, quando se passaram muitos dias sem respostas, essa mãe ergue a voz; angustiada, já não sussurra, aborda sem pudor os amigos, os amigos dos amigos e até desconhecidos; assim vai mapeando, ainda como um cego com sua bengala, a extensa e insuspeita muralha de silêncio que a impedirá de saber a verdade.

Descobre a muralha sem descobrir a filha. Logo se cansará de mendigar atenção. Quando os dias sem notícia se tornam semanas, a mãe à procura da filha grita, destemperada; importuna, incomoda com a sua desgraça e suas exigências impossíveis de justiça.

Sente-se intocável. Vai aos jornais, marcha com destemor empunhando cartazes na cara da ditadura, desdenhando a polícia; desfila como as mães da Praça de Maio, mortas-vivas a assombrar os vivos; imbuída de uma tarefa intransferível, nada a atemoriza. Recebe olhares oblíquos de susto; percebe outros, de simpatia.

Ao deparar na vitrine da grande avenida sua própria imagem refletida, uma velha entre outros velhos e velhas, empunhando como um estandarte a fotografia ampliada da filha, dá-se conta, estupefata, da sua transformação. Ela não é mais ela, a escritora, poeta, a professora de iídiche, não é mais um indivíduo, virou um símbolo, o ícone da mãe de uma desaparecida política.

Quando as semanas viram meses, é tomada pelo cansaço e arrefece, mas não desiste. A mãe que procura a filha desaparecida nunca desiste. Esperanças já não tem, mas não desiste. Agora quer saber como aconteceu. Onde? Quando exatamente? Precisa saber para medir sua própria culpa. Mas nada lhe dizem.

Seguidora de Antígona: Eu vi o corpo de Polinices aqueles dias. Todos vimos. Ele estava lá, erguido na praça. Não era segredo para ninguém o que faziam com ele. Eu vi os guardas ao redor do corpo, urrando como animais. Era horrível de se ver. Aquilo acontecia diante de nossos olhos.

Até que começou a chover. Muito forte, como há muito tempo não chovia em Tebas. Alguns dizem que foi a fumaça da chama dos corpos que trouxe a chuva. Outros, que foram os próprios deuses para lavar a cidade. Os guardas foram se abrigar. Foi aí.

Entra na projeção:

Nesse meio tempo meu filho terá morrido de tanta tortura. Morrendo devagar. Ou não morreu. Ainda está vivo e sendo novamente torturado. Isto é que é a morte-suplício, a arte de reter a vida no sofrimento, dividindo-a em mil mortes até acabar. Milhares de agonias até morrer. Logo após o telefonema noticiando a queda do meu filho, fui imediatamente à Polícia, fiquei no portão perguntando a todo mundo se meu filho estava lá preso. Mostrava a foto dele. Não sabiam de nada. Não tinham visto nem conheciam meu filho.

Nós, como loucas, indo a todos os lugares, ao Ministério de Guerra, desconversando, com papelzinho na mão, lista de presos: "Não, não esteve aqui, não consta, não passou por aqui. Nunca foi preso. Deve estar no exterior." Afinal, um major confessando: Ele foi preso. Está na Marinha'. Eu procurando advogado, pedindo socorro a desconhecidos, em encontros misteriosos com aqueles que diziam saber algo, que tinham visto o necrotério da Aeronáutica e ele estava lá. E a dúvida, a incerteza. A tortura era isto também. A incerteza. Vivo e morto ao mesmo tempo. Qualquer pista que davam eu seguia em frente, procurava pessoas estranhas, parentes de presos, querendo saber mais. Sofrer mais.

Seguidora de Antígona: Antígona caminhou até ali. Juntou com as mãos aquilo que restava de Polinices. Não era muito mas ela separou da lama aquilo que um dia havia sido um homem.

Tentou remodelar a forma humana, separando algo que antes era braço daquilo que antes era perna. No topo, colocou os restos do crânio, e por cima deles uma coroa de flores. Montava o corpo de seu irmão, espalhado no terreno pelas feras.

Com as próprias mãos ela se pôs a cavar a terra dura. O que ela queria era a terra.

Não se ouviram lamentos na noite escura, nenhum pranto, nenhuma lágrima por Polinices.

Nenhum canto fúnebre. Antígona tinha ido até ali para enterrá-lo. E agora, com uma fina camada de terra sobre seu corpo, tinha cumprido seu dever. Podia seguir para casa e dormir.

Entra na projeção: Disse o rabino: "O que você está pedindo é um absurdo, colocar uma lápide sem que exista corpo... O que é o sepultamento, senão **devolver à terra o que veio da terra?** Adam, Adamá, homem e terra, a mesma palavra; por isso, entre nós, judeus, é proibido cremar ou embalsamar; é proibido usar caixões de metal; proibido lacrar com pregos e tantas ou proibições . **Não tem sentido sepultamento sem corpo.**"

Entra na projeção: **A falta de lápide para a filha equivale a dizer que ela não existiu**, e isso não é verdade; ela existiu, tornou-se adulta, desenvolveu uma personalidade, criou o seu mundo, formou-se na universidade, casou-se. Sofre a falta dessa lápide como um desastre a mais, uma punição adicional por seu alheamento frente ao que estava acontecendo com a filha bem debaixo de seus olhos.

"Sem corpo não há rito, não há nada" continua o rabino.

Cidadã – Eu me lembro sim, Polinices foi enterrado. Mesmo que sem pompa, mesmo que em silêncio, a terra cobriu seu corpo.

Eu me lembro da cena: uma mulher tentando afastar os urubus que cercavam o cadáver a sua frente. Antígona agitava os braços como se o cheiro pudesse ir para outra parte. Mas o tempo passava, e eram cada vez mais animais. Eu lembro de olhar para ela com pena. Mas também, não tinha tempo para mais do que isso.

Porque veja bem, não é que fosse pouca coisa o corpo dele apodrecendo no meio da praça, os olhos furados pelas aves, o cheiro de carniça. O que tô dizendo é que não era só o dele. Os outros apodreciam também, em buracos, nas calçadas, pelos cantos. A cidade toda era um mar de cadáveres. É só que algumas lágrimas eram menos escutadas.

No final de tudo, eles tiveram de ser recolhidos. Os ossos. O cheiro era insuportável, a água começava a ser contaminada. O próprio Creonte mandou recolher. De noite, é claro, e em segredo. Os ossos acabaram todos debaixo da terra, jogados num terreno baldio, todos juntos, sem nome, sem nada.

Meu filho não era um bandido, era um trabalhador, que trabalhou de atestado médico com 15 pontos na boca. E se fosse? Eu tava aqui lutando porque sou mãe. Levaram nossos filhos, nossos irmãos, nossos pais, nossos avós, nossos bisavós, todos mortos no mesmo dia. Esse dia longo do ano que persiste em não acabar. Foram mortos pelas mesmas mãos que mudam de corpo: é a mão do mando de gente que tem a lei e o dinheiro e as armas à seu favor. É a mão do capitão do mato que tá atrás de cada homem fardado, de gente que dá nome a avenidas e estradas que atravessam essas terras.

Mas lembre-se: foram nossos filhos que morreram sem a proteção da lei e sem a satisfação do dinheiro. Foram nossos filhos que morreram e não tiveram funeral, não viraram monumento e nem nome de rua. Como eles ousam negar que a gente fale em nome dos nossos filhos? Como eles proibem enterrar os corpos sem nome que se acumulam pelos cantos?

Cidadã: Eu gostaria de ver esse memorial. O memorial dos outros. Dos sem nome. Daqueles que não entraram para a história com H maiúsculo. Esse memorial eu gostaria de ver. Hoje o que existe é apenas uma vala, longe daqui, onde os ossos se amontoam. Um buraco coberto por terra num terreno baldio, como se aquilo nunca tivesse acontecido. Todos fingem que não sabem o que existe ali, mas eles sabem. As covas desses mortos, nos cemitérios, continuam vazias. Algumas até tem flores, que as famílias deixaram, em cima de caixões vazios. Mas os ossos sem nome estão juntos, nessa mesma vala. Os ossos dos outros.

Seguidora de Antígona:

Mas a manhã seguinte veio, e com ela as fanfarras do enterro de Etéocles. Isso aumentava ainda mais a infâmia: enquanto um irmão jazia com uma pequena camada de terra, o outro era coberto com louvor.

O funeral de Etéocles, a banda tocando alto pela cidade, os homens todos reunidos. Eu me lembro.

O guarda: Não, você não se lembra.

A seguidora: A multidão comemorava e honrava o grande guerreiro Etéocles. Havia música, uma banda marcial que tocava em uníssono pela cidade. Eu me lembro.

O guarda: Não, você não se lembra.

A seguidora: A multidão o acompanhava e louvava seu nome. Diziam que ele era um herói. O homem que matou Polinices.

O guarda: Etéocles foi um herói.

Não importa o que digam hoje. Ele fez o que precisava ser feito. Eu me lembro.

A seguidora: Eu me lembro, as fanfarras, as festas, os discursos.

O guarda: *(com raiva)* Não, você não se lembra. *(a seguidora para de falar. O guarda continua com cada vez mais raiva)*

O funeral de Etéocles foi em silêncio. Uma missa solene, e nada mais. Quando o caixão foi à terra, não houve aplausos, não se ouviram tiros, nada. Diante de seu cadáver, não podíamos falar em voz alta. Creonte quis assim.

Ele nem compareceu ao enterro. Não queria ser visto próximo ao corpo de seu principal guerreiro. Era a guerra, ele disse, e agora já não é mais.

Mas não.

Eu continuei a falar seu nome, Etéocles, a murmurar baixinho, pra dentro, pelos cantos. Nós murmuramos. Quase em silêncio, como queria Creonte. Mas não me esqueci, isso não, isso nunca. Eu continuei murmurando seu nome, como um segredo, como um mantra, porque se algum dia a guerra voltar, Etéocles, eu vou estar lá. Nós estaremos lá, no mesmo lugar em que você nos deixou. Na frente dos portões de Tebas, prontos pra defender nossa cidade, porque nós estávamos em guerra e fizemos o que tinha de ser feito. Apesar do que nos acusam hoje, apesar das mentiras, apesar do ressentimento dessa gente cretina que se recusa a esquecer, eu também não esqueço, não esqueço, eu continuo sussurrando seu nome para o vento, para a noite vazia, nos porões, a gente continua, Etéocles, e um dia, algum dia vamos gritar teu nome em voz alta nas avenidas, no Parlamento, aos quatro cantos da cidade.

(o guarda coloca uma máscara)

Outro ano mais, e a ditadura finalmente agonizará, assim parece a todos; mas não será a agonia que precede a morte, será a metamorfose, lenta e autocontrolada. A mãe que procura a filha desaparecida ainda empunhará obstinada a fotografia ampliada no topo do mastro, mas os olhares de simpatia escassearão. Surgirão outras bandeiras, mais convenientes, outros olhares. O ícone não será mais necessário; até incomodará. A mãe da filha desaparecida insistirá, afrontando o senso comum. Alguns anos mais e a vida retomará uma normalidade da qual, para a maioria, nunca se desviou. Velhos morrem, crianças nascem. A mãe que procurava a filha desaparecida já nada procura, vencida pela exaustão e pela indiferença. Já não empunha o mastro com a fotografia. Deixa de ser um ícone. Já não é mais nada. É o tronco inútil de uma árvore seca

CENA IV

SR. TEOTÔNIO VILELA (MDB) – Srs. Senadores, Srs. Deputados, membros da Comissão Mista da Anistia. Estamos aqui reunidos para examinar matéria importante para os rumos que toma a Nação, a saber, o projeto de Lei n. 6.683, a chamada Lei da Anistia, enviado para o Congresso Nacional pelo Sr. João Batista Figueiredo, o Presidente da República neste ano de 1979. Que se registre aqui este momento histórico em que este Congresso, em Comissão Mista, se reúne para debater esta lei, que antes de tudo, busca uma forma de **pacificação** dos espíritos nacionais, um largo gesto de **compreensão**. Esta lei é também uma **aspiração** do povo brasileiro, que já há algum tempo vem tecendo uma campanha com alto grau de substância política e humanística. Com o selo da **liberdade**, a Anistia é o mais belo movimento que já se estruturou no país **depois da instalação do arbítrio**, principalmente pela espontânea congregação de entidades civis e parcelas descomprometidas da sociedade aberta no firme compromisso de erguer os direitos da pessoa humana acima de desentendimentos e guerras, e firmar um **pacto de esquecimento capaz de gerar uma nova solidariedade pelo futuro**. Srs. Membros da Comissão Mista da Anistia, declaro aberta a sessão.

[OS TEXTOS DO CORO DA CENA 01 SÃO REPETIDOS DE FORMA ELÍPTICA]

Inaugurador: Hoje estamos aqui reunidos, em sua memória. Em memória de Antígona. Vejo rostos conhecidos. Alguns deles marcados pelas chagas de nossa cidade. Ah, os idealismos. Não. Hoje, mais do que perdão e esquecimento, estamos aqui para nos conciliar com nós mesmos. Para celebrar a paz que hoje reina na cidade. E é com essa orientação prática que inauguramos aqui este monumento. É no sentido de criar uma atmosfera benéfica para os dias que virão que homenageamos aqui Antígona. Uma cidadã honesta. Filha da Casa real de Tebas. Enterrar o irmão era para ela a forma de colocar um ponto final nessa guerra absurda que colocou cidadãos de uma cidade contra cidadãos da mesma cidade. Foi do seu gesto que nasceu uma aliança, um movimento contra os excessos da Guerra. Antígona deu sua vida pelo futuro. Plantou de mão própria a semente da conciliação total de Tebas.

Seguidora: Eu acho errado isso, de pensar Antígona como uma personagem do futuro. Ela não era alguém agindo voltada para o futuro, nem para o passado. Seus atos se resumiam ao seu tempo, ao que era, então, o tempo presente. Toda ação é uma ação no presente. Era necessário enterrar os mortos porque eram tempos doentes, onde os mortos jaziam a céu aberto. Não era necessário pacificar a cidade! Necessário era que os corpos apodrecendo fossem postos embaixo da terra, necessário era chorar a dor da perda dos parentes queridos, necessário era viver aquilo, e não outra coisa. Simplesmente.

Inaugurador: Em primeiro lugar, uma estátua tem de ser fiel àquela que procura homenagear. Antígona não era desmedida. Não era alguém que fazia atos extremados. Era ponderada. Era alguém que pensava sobretudo no futuro da sua cidade.

É por isso que na estátua que inauguramos hoje, ela tem o rosto altivo, belo. Seus olhos estão retos, fixos no horizonte. Ela não teme nada, nem ninguém. E mira o futuro à sua frente.

Seguidora: *Mira o futuro...* ah, sim. É isso que eles estão construindo. O futuro.

(triste) Havia outra estátua. A nossa.

Nós, que lutamos tanto, nós, que brigamos por isso... quando saiu a notícia de que a estátua seria construída, nós estávamos em festa. Nós sonhamos essa estátua. Você se lembra, meu filho? Se lembra como ela era?

Antígona tinha o rosto voltado para o alto, porque não tinha medo.

A seus pés estavam os ossos do irmão, do guerreiro morto que ela vinha enterrar. Na mão esquerda ela tinha um punhado de terra, que escorria para o cadáver a seus pés.

E na outra mão, ela segurava o cetro quebrado de Creonte.

Mas ao invés disso, o que temos é essa estátua falsa.

Ah, a cretinice dos tempos.

Inaugurador: Na mão esquerda, Antígona tem a terra, que derruba, pavimentando o futuro. A seus pés estão flores brancas, simbolizando a paz floresceu em Tebas.

E na mão direita, estendida, segura a lamparina, indicando o caminho. Que ela sirva de farol para esta cidade!

Seguidora: Beira o ultraje esse discurso. Beira o escárnio. *(para Ismene)* Como você consegue viver com isso? Como você pode ser responsável por essa inauguração, como tomar parte nisso, Ismene? Você se esqueceu? Se esqueceu da estátua que nós desenhamos?

Ismene *(triste)*: Eu me lembro, é claro. Eu sempre lembro de tudo. Era tão bonita a sua estátua.

DEL BOSCO AMARAL (MDB) - Nós do Movimento Democrático Brasileiro, temos informações de que, desde às cinco horas da manhã de hoje, militares, recrutas à paisana se postavam defronte ao prédio do Congresso, com o objetivo de ocupar as galerias e impedir o livre acesso do povo ao processo de votação do Projeto de Anistia, a realizar-se na manhã de hoje, nesta Casa.

OSR. TIDEI DE LIMA (MDB)- Sr. Presidente, Srs. Congressistas, às 7 horas, quando aqui chegaram os funcionários da Câmara dos Deputados, a quem está encarregado o serviço de segurança da Casa, eles já encontraram mais de 700 soldados da Polícia da Aeronáutica. Sr. Presidente, os militares que ocupam hoje as bancadas ao nosso em torno não estão na sua condição de civis. Observa-se claramente que há uma verdadeira operação militar de ocupação desta Casa. É legítimo Sr. Presidente? É legítimo?.

Inaugurador: É legítimo, e é por isso que junto à estátua, cravamos um lema, o lema de Antígona:

fiz o que fiz para que o futuro aconteça.

Antígona desejava um futuro brilhante para sua cidade. E é em nome desse futuro que hoje homenageamos a sua memória.

SR. EDSON KHAIR (MDB) - Sr. Presidente do Congresso Nacional, Srs. Congressistas: O regime militar, a ditadura militar está dando consequência, está aprofundando dialeticamente os seus métodos e seus processos terroristas ao ocupar militarmente esta Casa, impedindo que as verdadeiras vítimas desse sistema venham aqui assistir aos debates, hoje. Sr. Presidente, não negamos a quem quer que seja o direito de vir assistir aos debates desta Casa, mas negamos, contestamos e protestamos, mesmo, que uma operação militar, que lembra as tropas de assalto de Hitler, tome esta Casa para tentar coagir os Deputados, hoje, e impedir mesmo a livre manifestação de todos os presentes. Sr. Presidente, este Congresso, humilhado e ofendido com senadores biônicos, com a presença daqueles que não foram eleitos pela soberania popular, que não foram eleitos pelo povo, hoje está humilhado também não porque estejam aqui militares, mas porque estão militares numa verdadeira operação de guerra, para coagir os que aqui estão.

Sr. Teotônio Vilela (MDB)

Sr. Presidente, e ainda acharam pouco. Criaram uma voz mais grossa e mais elevada do que a voz do Sr. Relator, a voz das bombas que ontem vieram atingir-nos na porta do Congresso Nacional. E não precisava, Sr. Presidente, não precisava, de maneira nenhuma, de votação. Bastam os pelotões que lotam essas galerias. Estas são as circunstâncias, Srs. Congressistas, em que estamos votando.

Ismene:

(falando sozinha) o cetro quebrado de Creonte.

(para a seguidora)

Como queriam que ela tivesse o cetro nas mãos, se o cetro continua onde sempre esteve, nas mãos de Creonte?

Vocês não conseguem ver, na pedra que forma a estátua, a marca da mão dele? Não conseguem ouvir, na voz deste inaugurador, o timbre abafado da voz de Creonte?

Você realmente acha que seria possível que esse memorial tivesse o cetro quebrado de Creonte? Por que você acha que levamos tanto tempo para conseguir construí-lo?

Seguidora: Creonte já não reina mais faz tempo, Ismene. Você fala tanto de Creonte, é porque você leva ele consigo. É no seu rosto que eu vejo a mão dele, como uma sombra. Não na estátua, mas em você.

Este memorial, dessa forma, não é nosso. É deles.

Ismene: *(em desespero)* Não, não é. Esse memorial não é um presente deles para nós. É uma conquista. Foram anos de batalha, de discussões, de articulações. Foram milhares de pessoas. Homens e mulheres, que encamparam essa luta. Esse monumento é uma conquista nossa. A conquista possível. E é isso que ele homenageia: homenageia o possível. Homenageia aquilo que conseguimos construir. Os caminhos silenciosos do tempo. Homenageia uma luz de esperança pras gerações futuras. Pra que quem sabe tenham mais sorte que a nossa, condenada a viver tempos tão duros.

Seguidora: *(para Ismene)* Sim, você tem razão. Claro, é importante que esse memorial seja construído. É melhor um memorial falso do que nenhum memorial. Mas ele é só o primeiro. Algum dia, vocês vão ver, vamos construir o nosso, o verdadeiro memorial de Antígona. De Antígona e de Polinices. E de todos os mortos. Lá estarão os ossos, lá estará o cetro – não restará nenhuma dúvida, então, sobre a queda de Creonte. Isso daqui é pouco, muito pouco. E lá estará escrito: *Para que nunca mais se esqueça: Passado abandonado não se torna passado.* *(para Ismene)* Você se esqueceu de tudo.

Ismene: Não. Eu não me esqueci. Tudo isso, em mim, ainda dói. Dói muito.

Quanta infâmia, ter de louvar a irmã esquecendo o irmão.

Logo serei eu a discursar, direi da importância que Antígona teve nessa cidade, e nenhuma palavra sobre Polinices.

Ah, se Antígona estivesse viva morria outra vez ouvindo essas palavras.

A ironia de morrer por ter enterrado o irmão, e ter uma estátua erguida sobre ele.

(se volta pra estátua) Sim, minha irmã. Onde caiu Polinices, o grande guerreiro, hoje já esquecido, apenas o teu nome é que floresceu. Você finalmente cobriu o corpo dele, não com a terra que queria, mas com esse frio mármore branco.

Sim, todos os tempos são cretinos por igual.

(para a seguidora)

Eu disse a ela que havia outro jeito.

Antígona sempre quis girar os ponteiros do relógio ao contrário.

Mas era disso que eu falava. Da espera. Do tempo. Desse memorial.

É pouco, sim, muito pouco. Mas foi o possível.

Cravar seu rosto em pedra, contar a sua história, e assim, de algum modo, a de Polinices.

“Com a mão que solta a terra, sepultando o passado”.

Me dói o estômago, também.

Mas por hoje, prefiro adormecer sem pensar no pouco que foi, mas no tanto que conseguimos.

Nós a enterramos. Escrevemos seu nome nessa parede de mármore. Nós sobrevivemos. Nós estamos aqui, agora, lembrando de Antígona.

MARCOS FREIRE MDB

Não, Sr. Presidente, violência houve muita neste País, para desdita nossa mas agora queremos a paz. E, para isto, quando o regime militar começa a ceder terreno e cede esse terreno por conquista do povo, não se pense que esta anistia que aí está, restrita, insuficiente, ela seja do desejo e dos amores do Governo. Não, esta anistia que vai trazer ao País dezenas de exilados, esta anistia que aí está vai trazer o ex-Governador Miguel Arraes, Leonel Brizzola, Márcio Moreira Alves, esta anistia que trará um educador do renome de Paulo Freire ou um homem idealista que sacrificou a sua carreira de militar e viveu anos no exílio e na prisão, como Luís Carlos Prestes, esta anistia, Srs. Congressistas, não é a anistia que a ARENA quer, a ARENA vai ter que engolir esta anistia da garganta para dentro, porque o povo brasileiro conquistou mais um passo no rumo da redemocratização brasileira.

O som cresce.

Inaugurador: Senhoras e senhores, mais um minuto de sua atenção, por favor. Vocês, aí ao fundo. Por favor. Que as velhas chagas sejam postas de lado, que os crimes e as misérias, os erros provocados pela impetuosidade dos mais moços, que tudo isso seja posto para lado, pelo menos por um instante: que todos nós ergamos nossos copos acima da cabeça e brindemos à Antígona. Uma mulher digna, que pagou com a própria vida a indignidade dos tempos.

(ergue o copo)

A inauguração deste memorial revela, sem dúvida alguma, que estamos vivendo novos tempos políticos.

Em nome de Antígona, aquela que nos ensinou a continuar em frente!

Todos brindam, e o som começa a se afastar, como se a inauguração se afastasse da estátua.

O coro se desfaz, permanecendo apenas a figura de Antígona. Os ossos.

Um dos membros do coro fala em tom épico:

A noite cai sobre Tebas. O céu está nublado e não deixa ver a lua no céu. Foi no escuro, portanto, que os seguidores de Etéocles se reuniram, em segredo. Eles caminharam pelas vielas estreitas da cidade, e atravessaram as muralhas. Eram vários, e tinham os rostos cobertos.

Eles invadiram a vala, e saquearam a caixa com os ossos que restaram daqueles que combateram ao lado de Polinices. Eles não tinham luvas nas mãos, e não tiveram nojo de tocar os ossos com a própria pele. Mais uma vez, os homens de Etéocles estendem as mãos.

Enquanto ele fala, os outros membros do coro vão espalhando os ossos pelo cenário.

O sol nasceu, e o monumento em homenagem a Antígona estava depredado.

Em seu entorno estavam espalhados os ossos dos guerreiros de Polinices. E o mármore, outrora branco, agora trazia um escrito, pichado de forma brusca: *Nenhuma sepultura aos que guerrearam contra a cidade. Em nome de Etéocles, a gente não esquece.*

Tebas amanheceu confusa. As pessoas se acotovelavam em frente ao monumento para tentar ver. A polícia chegou e fechou a passagem. Pessoas foram chamadas, discursos foram feitos, palavras repetidas. Pediam calma, moderação. Pediam que as pessoas deixassem o passado para trás.

Somente Ismene, a irmã da homenageada, foi autorizada a entrar no monumento. Ela quis ver com os próprios olhos, os ossos insepultos que mais uma vez mancham a terra com seu cheiro ácido.

Ismene se senta aos pés da estátua, os olhos bem abertos, catatônica.

Mais uma vez, Antígona e Ismene, se encontram diante da mesma imagem repetida: as mãos estendidas diante da ruína - os ossos sobre a terra.

As irmãs conversam, como em outra cena, anos atrás.

As irmãs conversam, corpo e estátua. A velha e a morta, palavras repetidas.

Os gritos ressoam no ar.

Antígona (estátua): Fiz o que fiz para que vocês não se esqueçam, jamais, de meu irmão Polinices. Fiz o que fiz porque os nossos mortos tem que ser enterrados, porque passado abandonado não se torna passado.

Ismene: Estendi minha mão ao assassino de minha irmã, e trouxe seu corpo de volta.

Antígona (estátua): Fiz o que fiz para que vocês não se esqueçam, jamais, de meu irmão Polinices. Fiz o que fiz porque os nossos mortos tem que ser enterrados, porque passado abandonado não se torna passado.

Ismene: Foram anos de batalha, de discussões, de articulações. Foram milhares de pessoas. A conquista possível. E é isso que ele homenageia: homenageia o possível. Os caminhos silenciosos do tempo.

Antígona (estátua): Fiz o que fiz para que vocês não se esqueçam, jamais, de meu irmão Polinices. Fiz o que fiz porque os nossos mortos tem que ser enterrados, porque passado abandonado não se torna passado.

Ismene (chorando): Eu não me esqueci. Tudo isso, em mim, ainda dói. Era tão bonita a sua estátua.

Antígona (estátua): Fiz o que fiz para que vocês não se esqueçam, jamais, de meu irmão Polinices. Fiz o que fiz porque os nossos mortos tem que ser enterrados, porque passado abandonado não se torna passado.

Ismene: (chorando) Era disso que eu falava. Da espera. Do tempo. Desse memorial. É pouco, sim, muito pouco. Mas foi o possível. Cravar seu rosto em pedra, contar a sua história, e assim, de algum modo, a de Polinices.

Antígona (estátua): Fiz o que fiz para que vocês não se esqueçam, jamais, de meu irmão Polinices. Fiz o que fiz porque os nossos mortos tem que ser enterrados, porque passado abandonado não se torna passado.

Ismene: (chorando) Nós escrevemos seu nome nessa parede de mármore. Nós sobrevivemos. Nós estamos aqui, agora, lembrando de Antígona.

FIM

UM MEMORIAL PARA ANTÍGONA

- 1 – O inaugurador --- Victor
- 2 – Antígona (estátua) ---- Giovanna
- 3 – Ismene ---- Julia
- 4 – Guerreiro de Polinices ---- Rafael
- 5 – O Guarda --- Danilo
- 6 - Cidadã ---- Isabela
- 7 – A seguidora de Antígona --- Joyce
- 8 – O filho da Seguidora – boneco
- 9 – O CORO (todos)

BULA:

[rubricas do som produzido pelas atrizes e atores]

[rubricas do som: microfonação, efeitos, processamento em tempo real, caixas, tape]
texto com o qual o som dialoga

Quem:

O CORO

O CORO menos Antígona

Giovanna

Victor

Rafael

Isabela

Danilo

Julia

Procedimentos:

// pausa estranha

sombra

< eco >

|| : loop : ||

t_e_x_t_o_ _a_s_p_i_r_a_d_o_

▣ respiração aspirada

Dinâmica (volume):

pp pianíssimo

p piano

mp mezzo piano

mf mezzo forte

f forte

ff fortíssimo

É noite em Tebas. A cidade se reúne fora dos muros da cidade para a inauguração de um memorial, uma estátua que homenageia Antígona. É um evento importante na cidade, que representa definitivamente o fim dos tempos da Guerra que ocorreu entre os tebanos há muito tempo atrás, tanto tempo que poucos se lembram da guerra, do que ela foi, de seus horrores, da sua miséria. Hoje são tempos de paz, tempos de harmonia. É noite em Tebas.

Estão ali os cidadãos, reunidos para homenagear uma cidadã, como eles. É uma noite de festa. Na festa em memória de Antígona, os cidadãos também se lembram.

Um coro, ao fundo, ecoa documentos da história do Brasil.

*Em **rosa** estão os documentos que serão lidos pelo coro. Na primeira cena, esses documentos são oriundos dos debates parlamentares em torno da criação de lei de Anistia, em 1979. Na segunda cena, são depoimentos de ex-presos políticos que foram torturados durante a ditadura. Na terceira cena, relatos de familiares de desaparecidos políticos contando da procura pelo corpo de seus parentes. Já a quarta e última cena retoma os documentos lidos na cena I, do debate de criação da Lei da Anistia, mesclando com novos trechos deste mesmo debate.*

O inaugurador:

Boa noite, senhoras e senhores, sejam bem-vindos.

Peço que aguardem ainda um pouco, enquanto todos chegam e tomam seus lugares. Dentro de alguns instantes, quando as autoridades estiverem todas reunidas, daremos início à nossa inauguração. Por ora, peço ainda um minuto de sua paciência.

(olha em volta)

Como é bom ter todos assim novamente reunidos. Tantos que não se veem a tanto tempo! Afinal, tudo isso que aconteceu... tudo isso se passou no final da guerra. Já fazem tantos anos... e hoje, para nós, talvez seja difícil de imaginar. De se lembrar. Hoje, quando vivemos na segurança dos nossos lares, parece até estranho pensar que houve uma guerra. Mas é por isso que estamos aqui. Para que se recorde.

Mas não, não falemos da guerra. Não precisamos recordar a batalha entre os irmãos, Polinices de um lado, Etéocles do outro. Não, senhoras e senhores: isso já é passado. O que eu posso lhes dizer – do que eu posso lhes contar – é o que acontece depois que a guerra acaba. São os dias que se seguem à batalha. São esses dias que celebramos aqui, hoje.

Antígona não é uma personagem da guerra. Ela também não lutou. Ela também não venceu. Ela, como todos nós, foi derrotada, porque uma cidade que entra em guerra é uma cidade derrotada.

Não, senhoras e senhores, me desculpem, mas nós não precisamos falar dos horrores da guerra.

Cabe à terra, fria e imparcial, acolher as dores de vivos e mortos. A terra ainda há de nos cobrir a todos.

Senhoras e senhores, dentro em breve vamos dar início à inauguração. Estas palavras servem apenas para aquecê-los. Por ora, eu peço que vocês entrem, e que aguardem um pouco. Aproveitem para cumprimentar velhos conhecidos. Aproveitem para admirar a estátua, afinal, é por ela que estamos aqui.

Ainda temos de aguardar mais um pouco, espero que vocês entendam. Muito obrigado, e sintam-se a vontade.

3º SINAL - ENTRA A RUBRICA (NARRAÇÃO)

CENA I

[mic off]

[coro forma as máscaras e inicia respiração pausada]

[coro: textura: garganta]

SR. TEOTÔNIO VILELA (MDB) – Srs. Senadores, Srs. Deputados, membros da Comissão Mista da Anistia. Estamos aqui reunidos para examinar matéria importante para os rumos que toma a Nação, a saber, o projeto de Lei n. 6.683, a chamada **Lei da Anistia**, enviado para o Congresso Nacional pelo Sr. João Batista Figueiredo, o Presidente da República neste ano de 1979.

Que se registre aqui este momento histórico em que este Congresso, em Comissão Mista, se reúne para debater esta lei. Com o selo da liberdade, a Anistia é o mais belo movimento que já se estruturou no país depois da instalação do arbítrio, principalmente pela espontânea congregação de entidades civis e parcelas descomprometidas da sociedade aberta no firme compromisso de erguer os direitos da pessoa humana acima de desentendimentos e guerras, e firmar um **pacto de esquecimento capaz de gerar uma nova solidariedade pelo futuro**.

Srs. Membros da Comissão Mista da Anistia, declaro aberta a sessão.

SR. FRANCISCO BENJAMIN (ARENA) - Sr. Presidente, demais membros da Comissão Mista da Anistia, vejo assim o projeto da anistia com essa configuração prática: a mão estendida do **Presidente João Figueiredo**, o gesto tão criticado de que ela vinha vazia, aí está, plena, cheia, carregada de oportunidades, para que a criatividade política enseje a abertura de novos caminhos em nosso país. Está dito pela própria boca dos homens que comandam o Governo: *////[textura para na pausa]* **esta foi a Anistia possível de ser proposta.**

SR. PAULO TORRES (ARENA) – É ponto pacífico que a iniciativa presidencial vem ao encontro dos anseios nacionais. Nesta hora difícil em que os problemas de maior gravidade afligem o povo brasileiro, constitui ato de elevada sabedoria eliminar ressentimentos, reparar erros e excessos. **Mais do que perdão e esquecimento, neste momento histórico a anistia deve significar conciliação.**

[coro: respiração - pouca variação, coro joga um pouco com o tamanho das expirações e dos silêncios]

Entram em cena o Guarda, Ismene e a Seguidora da Antígona.

Guarda: Eu quase me esqueci que era hoje... eu ando mesmo muito esquecido. Você também esqueceria as coisas, se estivesse no meu lugar. *(ri)* Outro dia mesmo eu esqueci de trancar a porta. Não, pior. Eu esqueci que tinha trancado. Então eu voltei correndo, e quando cheguei, a porta já estava trancada. Eu tomo meus remédios, tento comer bastante peixe, que dizem que é bom pra memória... pra vista, e pra memória. Da vista, eu nunca tive problema... as coisas que eu vi!

“Todos os tempos são cretinos por igual”, eu me lembro dele dizer. Creonte.
Eu não me lembro. “Todos os tempos são cretinos por igual”.
Mas alguns são mais do que outros, eu pensei. Mas eu não disse. Porque eu não sou idiota.

Seguidora da Antígona: *(com o filho)*

Viu, as pessoas já estão chegando. Daqui a pouco vão começar os discursos, você vai ver um monte de gente empostada falando palavras difíceis. *(ri)* Ainda bem que a gente chegou cedo, assim tem mais coisas pra comer, e não precisamos cumprimentar aquelas pessoas chatas que chegaram antes da gente. Se elas quiserem, elas que venham nos cumprimentar. Não é?

Guarda: Eu mal me lembro do que comi hoje de manhã. As vezes penso que a cabeça tem um espaço limitado, pra continuar aprendendo, tem que apagar alguma coisa. Não dá pra lembrar de tudo.

[longo fade-in do coro nas caixas durante esse bloco de Antígona, até a entrada do próximo doc]

Seguidora: Ali adiante, filho, consegue ver? Ali eram os muros da cidade. Tudo isso aqui, onde a gente está, tudo isso era fora da cidade. Dali pra cá, um grande deserto.

Eu lembro daqueles dias. Eu jamais poderia esquecer. É muito importante que a gente não se esqueça.

Guarda: Às vezes eu acho que a cabeça, ela apaga as coisas como um método de proteção dela mesma. Tem certas coisas que é melhor apagar, simplesmente. Não é remorso isso, nem arrependimento. Mas a cabeça sabe: ... tem certas coisas que a gente tem que deixar pra trás.

Seguidora: Ela também não nos deixava esquecer. Antígona. Um corpo morto não se abandona aos urubus. Um irmão não se esquece à céu aberto, morto, os olhos esbugalhados. *(para o filho)* É importante que você saiba. Que você não esqueça.

Guarda: Ou escrever num bloco de notas. Sim, escrever num bloco de notas as coisas para você poder tirar da cabeça, e pensar em outra coisa. Pra livrar o espaço! *(ri)* Isso tudo daqui, talvez seja isso: um gigantesco bloco de notas feito de pedra. *(fica sério, irritado, contido)* Não... eles fizeram isso tudo para que a gente não esqueça do que eles querem lembrar. Nós estamos aqui, esperando isso tudo começar... para eles contarem essa história do jeito deles. Do jeito deles!

Seguidora de Antígona: Essa é a importância dessa estátua, a criação de uma memória. A lembrança de uma grande mulher, de uma grande tebana. De alguém que teve a coragem de fazer o necessário, de lutar pelo mínimo. O mínimo. Pelo direito sagrado de enterrar os nossos mortos.

Entra Ismene. Silêncio. A seguidora a olha, atenta.

Guarda: *(olhando a estátua)* Eu lembro de uma menina, filha de reis. Eu lembro de um decreto que ela descumpriu, eu me lembro. E eu me lembro de ordens que tinham que ser cumpridas.

(imita a estátua, estendendo a mão) *[coro ressalta ruído metálico com Minton/Chen:]* Eu lembro de estender a mão, porque essa era a ordem. Eu lembro do ruído metálico. Etéocles. *(fica sério, abaixa a mão rapidamente)*. Não, *[corte seco]* isso foi antes.

Seguidora: *(alto, para Ismene ouvir)* Passado abandonado não se torna passado. Eu me lembro dela dizendo isso, ali, no meio da cidade, pouco antes de morrer. A gente aprende com ele, quando olha para ele. O passado, digo.

(alto, apontando a estátua) Veja meu filho, olhe pro rosto dela. Você vê como ela está ativa? Não parece que está prestes a falar?

[coro: textura garganta]

SR. DEL BOSCO AMARAL (MDB) – Senhor Presidente, a Arena evita que seu Governo seja manchado por aquilo que o mancha e que o estigmatiza há muito tempo, que foi **a violência oficial contra seres humanos, indefesos nas masmorras.**

Eles evitam que a Nação conheça – e vai conhecer um dia, por mais esforços que façam – evitam que a Nação conheça o que se praticou de barbaridades e de atrocidades nesses últimos anos.

Ismênide: Antígona. *[coro: pausa]*

Para onde te levaram?

Pra que pedestal?

Eu ouço eles te louvarem. AN-TÍ-GO-NAAAAA. Os insuportáveis seguidores de Antígona. Hoje, aqui reunidos em sua memória.

AN-TÍ-GONA <AAAAA! > *[coro ecoa grito como uma “ola”, até dissolver de novo na respiração]*

Eram tempos cretinos, Antígona, hoje são eles os cretinos. Estes que te seguem, que te louvam.

Eu vejo você aqui, olhando a todos nós com esse rosto altivo. Sim, é parecida com você essa sua estátua.

[coro: garganta]

E eu não posso silenciar diante desses homens que se recusam a conhecer a verdade. [por que está tão calada?] A verdade de um Governo que, durante alguns anos, [AN-TÍ-GO-NA] em nome da defesa do Estado, [você me escuta] **acabou massacrando nas masmorras os cidadãos do mesmo Estado.** *[coro pausa e volta respiração]* [eu te escuto]

Pena que você não fale mais.

Eu sou aquela que sempre escuta. Eu permaneço escutando.

Minha rebeldia foi permanecer viva.

O guarda: Eram duas irmãs. E eram dois irmãos. Família desgraçada, cidade desgraçada. Sim, senhor: muito choque elétrico entre essas colunas gregas. Mas era a guerra, dizia Creonte, e hoje não é mais. Ele subiu no púlpito, *[Gi mantém a respiração, coro faz gesto mão estendida sem a máscara, em silêncio]* estendeu a mão e disse: *que a terra cubra somente aqueles que caíram defendendo a cidade. Os outros, que quiseram derrubar nossa muralha, nesses ninguém encostará. Que seus ossos sejam levados pelas feras e pelos urubus.*

[coro: textura garganta + soprinhos (Gi super agudos e Isa fry pra dentro)]

SR. ERNANI SATYRO (ARENA)

Há muitos que falam em pacificação, mas não estão empenhados nela. Querem pacificar apenas a oposição, os adversários do Governo.

|| : Querem o manto da paz, para prosseguirem na guerra. : || ^(3x) [os 2 loops são concomitantes]

|| : Querem o perdão, mas não perdoam. : || ^(3x)

Nesta categoria se encontram aqueles que, gritando a toda hora em altos brados, pela anistia para os seus, apregoam ao mesmo tempo e incoerentemente,

|| : a idéia de uma investigação sobre torturas e violências. : || ^(2x)

|| : pela anistia para os seus : || ^(3x)

São os que advogam a impunidade dos crimes de seus partidários, para que, mais fortes, possam punir a < Revolução de 64 >

Nada disso, no entanto detém o Governo e o seu partido, a maioria do Congresso, no seu impulso de elaborar uma lei de anistia que, com a mão estendida, atenda aos reclamos da grande maioria do povo brasileiro.

Será atendida assim a verdadeira, a autêntica voz do povo, que aspira à paz e à conciliação.

SR. ERNANI SATYRO (ARENA)

Há muitos que falam em pacificação, mas não estão empenhados nela. Querem pacificar apenas a oposição, os adversários do Governo. Querem o || : manto da paz : || , para prosseguirem na guerra. < Querem o perdão, mas não perdoam > . Nesta categoria se encontram aqueles que, gritando a toda hora em altos brados, pela anistia para os seus, apregoam ao mesmo tempo e incoerentemente, a idéia de uma investigação sobre torturas e violências . São os que advogam a impunidade dos crimes de seus partidários, para que, mais fortes, possam punir a Revolução de 64 . [Isa no seu tempo]

Nada disso, no entanto detém o Governo e o seu partido, a maioria do Congresso, no seu impulso de elaborar uma lei de anistia que, com a mão estendida, atenda aos reclamos da grande maioria do povo brasileiro.

|| : Será atendida assim a verdadeira, a autêntica voz do povo, que aspira à paz e à conciliação. : ||

[coro: respiração]

Seguidora: Eram duas irmãs, meu filho, e elas sabiam das ordens de Creonte. Antígona já tinha tomado sua decisão: os mortos precisam ser enterrados. Mas sua irmã, Ismene, disse: *Peço perdão aos mortos, que só a terra oprime, mas não tenho como resistir aos poderosos. Constrangida a obedecer, obedeço. Abandona o passado! Vive para o presente.* Ao que Antígona respondeu: *Obedece, se é o que te apetece. Eu vou enterrar o corpo humilhado de nosso irmão.*

Ismene: Você escuta? [coro: respirações + curtas e defasadas] Ouve o que eles dizem de mim! O que dizem de ti! Não fui eu quem abandonou o passado. Foi você que encurtou teu presente. (grita)

E depois, de que serviu tudo isso? (para Antígona)

O corpo de Polínicos, depois de tua rebeldia, irmã, permaneceu lá, apodrecendo. Creonte mandou tirar a fina camada de terra [coro: ecoa imagens ainda na respiração] que a sua mão jogou sobre ele, e o corpo permaneceu entregue às feras. Seus ossos foram levados um a um.

De que serviu a nosso irmão, querida Antígona, teu sacrifício, se uma vez morta você não poderia garantir que o corpo permanecesse enterrado? Bela estratégia, a tua.

Teu corpo morto caiu junto ao dele. *[coro: para respiração]*

Seguidora: *(bate no copo, chamando a atenção dos presentes)* Eu gostaria de fazer um brinde *[todes brindam]*, enquanto ainda não começamos. *(ergue o copo)* Hoje nós estamos aqui para celebrar essa memória. Para contar essa história.

Eram tempos horríveis, sim. Difíceis. Apenas nossa geração sabe o que é sobreviver a uma guerra. Mas que nunca esqueçamos da escolha de Antígona. Daquela que, quando estendeu os braços, o fez em direção à terra. *(brinda)*. *[ecos garrafas caixas]*

O guarda: *(raivoso, pra si)* Eu brindo também. Eu brindo à minha memória, que esquece as coisas fúteis mas guarda espaço pras importantes, aquilo que tantos hoje tem se esquecido. Eu brindo à verdade. Eu brindo à mão estendida, (baixinho) eu brindo à mão estendida de Etéocles. *[ecos garrafas caixas]*

Ismene: *(para a estátua)* eu brindo a você, irmã. Apesar do desprezo que eu vejo esculpido nesse teu rosto altivo, apesar dessa tua morte, apesar desse músculo que me dói todas as vezes que eu estendo a minha mão para apertar a deles. Eu brindo a você. *[ecos garrafas caixas]*

Os três congelam com os copos erguidos.

[Gi: engasgos/sufocamento]

O SR. NELSON MARCHEZAN (ARENA) – *[a cada entrada um novo degrau sonoro]*

[p] Sr. Presidente, Srs. Congressistas:

Este início de tarde cheio de emoção e de muita preocupação, é também um || : momento histórico da vida nacional. : || *[loopar Isa e jogar nas caixas]*

[mf] E mais do que um momento histórico e de extrema importância, ele prova o acerto daqueles que vêm sustentando, ao lado do Governo, a tese de que é possível || : conquistar a democracia : || numa marcha firme e tranqüila rumo à liberdade.

[f] Esta tarde prova o contrário da tese da Oposição, que não se cansou de vir a esta tribuna para desacreditar as nossas teses, para dizer que o Governo não abriria mão de seus poderes, para dizer que o Governo era incapaz de || : estender o braço e praticar a conciliação. : ||

[ff] Esta é a nossa posição, Sr. Presidente. O nosso projeto representa o máximo que podíamos conseguir, aquilo que podíamos unir, que podíamos preservar do passado e || : aquilo que pode construir o futuro. : ||

[palavra “democracia” (Vitor) cresce até o primeiro plano e desengasga Gi]

[entrada da Gi fff : corte seco na massa sonora]

[com ou sem mic? testar]

PRONUNCIAMENTO DO MOVIMENTO FEMININO PELA ANISTIA.

Anistia, já foi dito, não é perdão. Porque perdoar pressupõe humilde gratidão de quem é perdoado. ■■■ Como sabemos todos nós, reunidos aqui, não é bem disso que se trata.

Foi, então, sugerido, que se desse à palavra ANISTIA outra conotação - a de **esquecimento**. Acontece porém, que aqueles que se apoderaram do poder sofreram apenas algumas baixas. Por conseguinte, se anistia é **esquecimento**, o que têm a **esquecer** é, relativamente, pouco. E muito pouco diante do que, de nós, será exigido em matéria de **esquecimento**.

Porque teremos de esquecer o Pau de Arara. A Câmara de Sons. A Cadeira do Dragão. A Geladeira. Os choques elétricos. O isolamento. Os estupros.

As cicatrizes que marcaram para sempre o corpo e a mente de tantas e tantas vítimas de terrível repressão que varreu o país de ponta a ponta. Que se abateu como algo de diabólico sobre toda a nação. **As paredes úmidas das celas e das salas de tortura guardarão para sempre o eco dos gritos de** *[coro: gritos Minton/Chen até o fim da frase]* **agonia e as manchas de sangue, do suor e das lágrimas daqueles de quem tentaram arrancar confissões e delações.** *[corte seco]*

Seguidora de Antígona: Eu me lembro do barulho: era Antígona, sendo levada pelos guardas. Eu me aproximei – ela era jovem, um pouco mais velha do que eu. Tão pequena diante daqueles guardas, aqueles homens gigantescos que a arrastavam.

[coro pp: Rafa bordão com harmônicos, começar boca chiusa, outros aderem aos poucos]

Guarda: Eu não levei ela para a cela, aquele dia. Os outros mexiam com ela, davam pontapés. Eu não. Eu não me lembro. Ela ficou dias lá. Ela não gritou, não esperneou, não reagiu enquanto a gente levava ela. Eu não. Eles. Creonte.

Ela estava calada. A cidade inteira diante dela, e ela não disse uma única palavra.

Seguidora: Nós saímos de casa para ver mais perto. A multidão, ofendida, se agrupava em torno daquela cena: uma menina cercada por todos aqueles guardas. Mas ela se desgarrou *[coro: harmônicos]*, e se afastou o suficiente para poder falar. Eles ainda a cercavam, então ela estendeu a mão para os céus, e quando se dirigiu a nós, sua voz ressoou pela cidade.

[coro mf: sair da boca chiusa] [ACÚSTICO]

Rio de Janeiro, 16 de agosto de 1979

Excelência Senhor General João Baptista de Oliveira Figueiredo, Presidente da República Federativa do Brasil

CARTA ABERTA

Os parentes de presos políticos mortos e/ou desaparecidos desde 1964 reunidos no Encontro Nacional dos Atingidos pela repressão política, vêm expor a Vossa Excelência o que segue:

Nós que há anos estamos travando uma árdua e dolorosa luta pela elucidação das mortes e desaparecimentos ocorridos nos órgãos de repressão política do regime, com a devida e conseqüente responsabilização judicial dos autores e executores de tais crimes, consideramos, no momento em que a Nação debate a questão da Anistia, que Vossa Excelência é certamente a pessoa mais indicada para colocar, de uma vez por todas, um ponto final nesta nossa luta. *[coro: estriar notas longas (golfinho grave), entrada aos poucos Isa, Rafa Victor]* **E isto por Vossa Excelência ter ocupado nos dois últimos governos, respectivamente, os cargos de Chefe do Gabinete Militar da Presidência e Chefe do Serviço Nacional de Informação, tendo certamente tomado conhecimento desses fatos que tanto nos preocupam e envolvem.** Portanto, tendo acompanhado de perto todos estes acontecimentos,

para nós ainda obscuros, Vossa Excelência certamente haverá de convir que **seu projeto de anistia não só passa por cima de tão graves fatos, como o que é pior, tenta deixar impunes os torturadores-assassinos de nossos parentes.**

[mp]

Guarda: (baixinho, à parte) Eu acho que isso de ela falar tá errado, porque ela tava amarrada, a cabeça debaixo de um capuz, se falasse a gente batia aqui nas costelas. A gente não, eles. Eu não me lembro.

Seguidora: Aquela garota, tão pequena, mas maior, muito, muito maior do que todos eles que a cercavam. Um silêncio enorme e ninguém respirava: todos esperávamos ela falar.

[f e um pouco mais agudo]

Em vista de tudo isto reafirmamos nossa disposição de continuar lutando:

"PELA ELUCIDAÇÃO E RESPONSABILIZAÇÃO JUDICIAL DAS MORTES E DESAPARECIMENTOS OCORRIDOS, PELO FIM DO APARATO REPRESSIVO, PELA REABILITAÇÃO DA MEMÓRIA DE NOSSOS MORTOS, POR UMA ANISTIA AMPLA, GERAL E IRRESTRITA.

Seguidora: Foi aí. Ela tinha o rosto altivo, eu quase consigo vê-la, ela se levantou e disse:

[coro: corte seco]

Antígona (estátua): Fiz o que fiz para que vocês não se esqueçam, jamais, de meu irmão Polinices. Fiz o que fiz porque os nossos mortos têm que ser enterrados, porque passado abandonado não se torna passado.

[coro senta novamente e volta a respirar]

[tape filho] **Filho:** Eu não vivi, mas é como se me lembrasse. Ela então olhou uma última vez para o palácio e disse: *eu nasci aqui, eu cresci aqui, e agora vou morrer. Dentro em breve, esse palácio também cairá. Quando alguém perguntar 'quem foi Antígona?', que respondam: foi aquela que morreu pouco antes da queda do palácio.* As pessoas começaram a falar seu nome, baixinho. Logo depois, Creonte caiu.

Ismene: Não. Creonte nunca caiu. *[coro: crescendos e diminuendos na respiração, ecoando imagens]* É possível senti-lo na folhagem das árvores. No ruído dos automóveis. Na luz vermelha dos holofotes. O palácio permanece no mesmo lugar de antes, intocado.

Sim, é verdade, a cidade começou a falar, a murmurar... Os muros não estavam mais calados. Mas isso era pouco, muito pouco para derrubar Creonte. As pessoas tinham medo, medo de sair de casa. E fui eu, sim, eu, a traidora, quem enterrou Antígona. Será que ele conhece essa história?

Eu negocieei com Creonte. Estendi minha mão ao assassino de minha irmã, e trouxe seu corpo de volta.

E se hoje todos aqui bebemos à sua memória, é a mim que vocês devem isso.

Eu fiz todos os ritos. Purifiquei o corpo. Joguei o vinho na cova. E cobri seu corpo de terra *[coro: começa vendaval com a respiração]*, sim, terra!, de modo que ninguém pudesse descobri-lo depois. Cantei os cantos sozinha, tudo sozinha. Porque ninguém mais compareceu ao enterro.

(para os outros) Então não se atrevam a me acusar. Vocês não estavam lá. Não sujaram suas mãos. Sou eu que carrego terra debaixo das unhas até hoje. Enquanto vocês entoam seu nome baixinho, AN-TÍ-GO-NAAAAA.... *[eco caixas?]* como se isso bastasse.

Seguidora: *(triste)* É verdade, eu não fui a seu enterro. Nós não fomos. Levou um tempo até que nos sentíssemos seguros para sair na rua novamente. É verdade: você enterrou sozinha sua irmã. Muito se deve a você também, Ismene.

E é verdade: nós nos deixamos soterrar pelo *[coro: ápice do vendaval?]* horror dos tempos. Mas Antígona não. É por isso que ela precisa ser celebrada. Por isso estamos aqui, hoje, nessa inauguração.

Porque nos períodos mais sombrios, alguém precisa ser a pessoa que tem a coragem de dizer não.

JADER BARBALHO (MDB) *[mulheres rápido, homens lento e grave, sempre]*

- Sr. presidente, srs. congressistas,

Tem o povo brasileiro, tem a Oposição - e teria sempre, não fosse este espírito de reconciliação - o direito de pleitear a revanche. Mas não queremos de forma alguma a revanche com relação àqueles que, em 1964, através de um Movimento Militar, estabeleceram processo de cassação, retiraram professores das universidades, fecharam, intervêm e prenderam lideranças sindicais, eliminaram a vida política e estudantil, suprimiram as eleições. Mortes e torturas se processaram neste País.

Apesar de tudo isso, Sr. Presidente, o povo brasileiro não quer a revanche, a Oposição não quer a revanche. O que nós queremos, nesta hora em que o Presidente Figueiredo, *que não foi eleito pelo povo*, se apresenta à opinião pública com a mão estendida, é de fato a verdadeira conciliação nacional, conciliação que não se processará através de um projeto de anistia que marginaliza, que discrimina, que deixa feridas abertas no seio da sociedade brasileira.

[- Sr. presidente, srs. congressistas,] Tem o pov

presidente, srs. congressistas,]

[duo Victor + Rafa fry/passarinhos]

O SR LEORNE BELEM (ARENA):

Todas as revoluções, em todas as épocas e em todas as partes do mundo, cometeram seus deslizes, tiveram seus pecados, provocaram injustiças, e o perdão e o reparo consubstanciados neste projeto de anistia se destinam exatamente a promover a reintegração daqueles brasileiros que, punidos ou injustiçados, tendo cometido crimes ou tendo sido vítimas de injustiças, estão prestes a retornar à nossa Pátria e são bem-vindos, e serão recebidos de braços abertos *[passarinhos]*, porque temos a convicção plena de que, amadurecidos no campo

e no terreno das idéias, eles voltam para participar desse esforço que é de todos nós em benefício da causa comum.

Esta é a anistia possível se atentarmos para a realidade brasileira. Esta é a anistia possível, se atentarmos para a realidade em que ainda vivemos .

[coro: Minton/Chen em clicks, saturando aos poucos]

O Sr Ernani Satyro – ARENA

Sr. Presidente, Srs. Congressistas:

A conciliação não pode ser um ato unilateral. Há de ser obra dos anistiantes e dos anistiados.

Esta lei, que vai sair deste Congresso, pode ser o primeiro passo da verdadeira conciliação nacional. Que os anistiados, tão numerosos e em alguns casos tão valorosos, uma vez livres, tragam a contribuição do seu patriotismo, para a pacificação da sociedade brasileira.

Aqui se trata de uma lei de anistia, não de uma punição da Revolução, como querem muitos.

Querem que a Revolução venha fazer um *mea culpa*, dizer que tudo quanto fez foi errado. Pelo menos pela minha palavra e pela minha mão jamais haverão de consegui-lo. Se erros houve, e certamente foram muitos, estão resgatados pela ação que evitou a desgraça do caos e do comunismo.

Se anistia é esquecimento, vamos esquecer os agravos e as ofensas. Confiemos no Presidente João Figueiredo, confiemos no Congresso, confiemos no povo.

Brademos, como o grande poeta português.

- É a Hora!

[Minton/Chen fff - transformação para o horivelmente belo]

CENA II

"**Me deixaram cinco dias sem dormir.** Eles pegavam, te levavam para uma sala de interrogatório completamente gelada, parecia um frigorífico e você ficava algemado numa cadeira de dentista. O cara interrogava, você não falava, aí ele te levava pra uma cela pequena que a entrada, parecia a de uma porta de frigorífico. Era uma cela que você não podia ficar em pé, não podia deitar... sem nenhum tipo de janela nem coisa nenhuma. A cela era um forno, sei lá 40 graus e eu estava encapuzado... e não podia tirar, porque estava algemado com as mãos para trás. Aí daqui a pouco, passado algum tempo, o cara te pega e leva de novo pra geladeira. E aí interroga, você volta pra uma segunda cela, com um sistema de som com um barulho ensurdecedor parecia turbina de avião, para você não dormir. Numa terceira cela, você entrava e sentia um cheiro de vômito, sangue, de urina, de fezes e o chão todo melecado, sinal de que as pessoas que entraram ali estavam bastante machucadas nessa cela o som era de pessoas torturadas, inclusive crianças, então **eram gritos, gritos de mulher, grito de homem, grito de criança, e vários gritos, você tinha a sensação de que era muita gente que estava sendo supliciada naquele momento.** E, aí, voltava pra geladeira."

Colocar poema da gagueira -

[coro: fala sem som]

[coro: documento em clicks rarefeitos que saturam e viram palavras, frase; Gi: mesmo procedimentos com o poema da gagueira]

[espacialização dos clicks]

[saturação: 0]

[saturação: 1]

Guerreiro de Polinices: Eu venho aqui, eu vejo esses discursos, eu olho essas estátuas, eu acho tudo muito bonito, muito bonito mesmo, mas eu realmente não entendo o que se comemora, o que se brinda aqui hoje, o que se evoca, eu venho aqui eu olho esse jardim eu acho tudo muito bonito mas mesmo assim eu não consigo ver outra coisa senão aquele campo desolado, eu vejo ainda os urubus que voam por cima das nossas cabeças e eu ainda consigo sentir o cheiro da carne queimada, ainda ouço o ruído morto da manivela e os gritos de pavor.

Não, não venham homenagear, vocês não estavam lá, vocês não sabem o que se passou. Eu não perdi os melhores anos da minha vida à toa, eu não perdi os melhores anos da minha vida

pra isso. Essa história tem que ser contada direito. Quando vocês olharem para cá, precisam ver *[coro solta uma palavra cada um(a)]* outra coisa.

Polinices, *[sílabas e letras viram palavras]* porra. Polinices era o nome dele. Polinices. Eu poderia repetir o quanto fosse necessário para ver se vocês entendem. Alguém tinha que escrever isso aqui, nessas paredes brancas. Pelo menos isso, porra. Polinices.

[saturação: 2]

Guarda: Vocês falam da guerra. Eu vejo essas estátuas frias.

Imagine um deserto. O chão ardendo.

O sol queimando a pele dos cadáveres abandonados. Os nossos e os deles.

O barulho agudo das lanças - e as vezes, um silêncio morto.

Imagine você no meio desse deserto. Abandonado pelos Deuses. Não, nessa hora você não reza.

Apesar de tudo, Etéocles nos mostrava o caminho. Nos ensinava os métodos.

Eu lembro de ver um companheiro de guerra - não eu, um companheiro- sozinho no deserto. O zunido incessante. Ele apontou para o imenso campo de batalha atrás dele e disse: 'dali pra dentro Deus não entra. Se entrar, a gente pendura no pau-de-arara'.

[saturação: 3]

Guerreiro de Polinices: Quando chegaram os primeiros sons da batalha, Polinices disse: “chegou a hora”. Polinices. Ele tinha os olhos de fogo.

Ele disse: “vejam, olhem para esta cidade. Muito em breve vocês verão as tochas daqueles que estão nos esperando, que serão nossos companheiros de luta”. E nós olhamos. Olhamos, mas não vimos aquilo que estava na frente dos nossos olhos: uma cidade adormecida, que enriquece enquanto seus filhos desaparecem.

Polinices tinha razão, é claro. Nós não estávamos sozinhos. Na noite, as chamas se acenderam: mas não foi a cidade quem veio.

Os guerreiros do exército de Etéocles traziam cada um a sua tocha. Nós nem nos atrevemos a contar. Era tanta luz! Tanto fogo! E aí foi apenas o incêndio morto da mão estendida de Etéocles: a manivela girava, numa cela fria e escura. E os gritos.

(olha para a estátua)

Essa história, essa história é muito maior do que ela. Quando vocês olharem para essa estátua fria, vocês precisam ver *[coro solta uma palavra cada um(a)]* a gente. A nossa luta. Nós que lutamos, que sonhamos e que perdemos. Nós, que não ganhamos nem uma menção nesse memorial. Nós, que fomos derrotados.

Debaixo desta pedra tem muito sangue, muitos gritos. Muito choque elétrico sob essas colunas gregas.

Eles diziam, então: era uma guerra. Mas nós não tínhamos a menor chance. Eles giravam a manivela, e diziam que estávamos todos em guerra.

[saturação máxima: 4]

Cidadã: Eu não estava.

A minha vida continuava. É claro que os rumores chegavam até nós. Dos horrores, da luta em curso, do lado de fora da muralha.

Nós ouvíamos notícias de amigos que tinham ido lutar. Mas não, eu nunca... eu continuei a minha vida, na faculdade, as aulas. A mesma vida cretina, a mesma vida de sempre, cada vez mais abafada.

E de repente... de repente a Guerra chegou até mim. Eu estava na rua, andando, e eles me pegaram.. Eu tentei gritar, mas a rua estava vazia. Uma senhora me viu sendo arrastada e gritou: “terrorista!”.

Eles me arrastaram até aquela cela fria. Foi ali que a Guerra começou pra mim. Eles estenderam as mãos, a manivela girou, e a guerra se fez em meu corpo. Muito choque elétrico sob essas colunas gregas.*(pausa)* Foi engano, eles disseram, eu tinha o mesmo nome que uma outra mulher, ela sim, ela estava na Luta. Foi engano, disseram, eu realmente falava a verdade, eu realmente não sabia de nada. Mas a guerra já tinha sido impressa em mim. Dentro de mim.

[coro rarefaz ao longo da fala; Gi mantém poema da gagueira]

O guarda: Eu venho aqui, olho para essa estátua e me lembro de outras coisas. Me dá uma raiva. Por que eles fizeram a gente fazer tudo aquilo? Por que não se entregavam de uma vez? Eles gritavam, urravam. Mas aí já não havia mais volta. Toda vez que a gente estendia as mãos e girava aquela maldita manivela, eu sentia que aquilo não precisava estar acontecendo. Por que eles não se entregavam logo? A gente era mais forte, muito mais numerosos, e queríamos apenas aquele covarde, escondido naquele deserto, no meio daquela mata. Eu sentia muita raiva, no começo. A cada corpo, a cada berro, a cada vez que Etéocles estendia a mão, eu sentia muita raiva.

Eu saía para tomar um ar, sentir a brisa fresca no rosto. Ou tomava um gole d’água e sentia aquilo me inundando por dentro. Eu não me lembro. Eu estendia a mão e os gritos eram tantos que depois de um tempo eu já não ouvia mais. Apenas um zunido fino, assim, como uma lâmpada fraca. Eu me concentrava no metal que girava, e na minha cabeça se fazia um grande silêncio. *[coro cessa; Gi continua, formando o poema da gagueira]*

Então tocaram as trombetas. A gente venceu. Mas mesmo isso, não me deu nenhuma euforia. Eu não tinha mais raiva deles, não sentia mais a brisa, nem mesmo a água que eu bebia me inundava por dentro. Eu já não sentia mais nada. Eu nem me lembrava mais.

(pausa, olha pra estátua)

Eu venho aqui, eu olho essa estátua, e é como se voltasse. Aquele silêncio. A raiva.

(bebe um copo d’água)

Não. Eu ainda me lembro.

Guerreiro de Polinices: Aí eles começaram a falar em trégua. Em cessar-fogo. Que ambos os lados tinham errado, e que agora era o tempo de esquecer. Creonte disse, com a mão estendida: deixemos o passado pra trás. *O que passou, passou.*

Mas como eu posso esquecer, se todos os dias eu acordo com esse zunido na orelha? Se eu ainda tenho as dores nos pulsos e nos tornozelos, nos lugares onde eles me amarraram? Se eu nunca me recuperei das costelas que eles quebraram?

[coro: adere aos poucos ao poema da gagueira]

Cidadã: Se eu ainda sonho à noite com o rosto dele, com aquele riso, com aquela voz que me perguntava de Polinices, ou então que perguntava por meus gritos, pela minha merda, pelo meu mijo, porque era só isso que eu podia responder quando eles giravam aquela maldita

manivela. Como eles podem querer que eu esqueça se por um mero engano, por um acaso eu me tornei uma ocorrência dos livros deles, das celas deles, dos porões deles, como eu posso esquecer se a dor ainda me dói, se o sangue ainda lateja, se eu ainda me lembro?

E tudo ficará por isso mesmo? A dooooooor.

[começam nomes das mães pp. Cada mãe é uma nota longa diferente adicionada ("o"), dada pelas mulheres (Gi, Ju e Joy), loopada nas caixas. Vitor fala nome de cada mãe após a entrada da nota, sem microfone. Aos poucos forma-se uma grande textura lisa com harmônicos.]

Guerreiro de Polinices: Eu lutei até o fim, o máximo que pude. Eu fiquei. Eu sobrevivi e agora eu tô aqui, pra contar essa história, pra dizer que um dia teve uma guerra e nessa guerra houve um homem que se chamava Polinices, e hoje todos parecem ter se esquecido dele, de que ele pegou em armas e que inspirou uma geração, e que nós partimos contra essa cidade, dispostos a sacrificar aquilo que tínhamos de mais precioso, inclusive a própria vida, para nos opor a um governo de força e chegamos até aqui, até aqui, exatamente aqui, porque foi aqui, onde hoje se erguem colunas de mármore, onde hoje se vê essas estátuas frias, teve muito choque elétrico por entre essas colunas gregas. Foi aqui, exatamente aqui que o corpo de Polinices caiu, foi aqui que ele ficou, aqui que ele sumiu, foi aqui.

Cidadã: *(ri)* Isso daqui... esse... *memorial*. Essas estátuas... é tudo tão... limpo. Isso... *(séria)* Não tem nada a ver com o que aconteceu comigo.

Esse jardim, essa pedra.... Como se o passado pudesse ser esculpido num mármore frio. Mas ele tá vivo, tão vivo quanto essa voz quebrada que sai da minha garganta. Ele lateja em todas as partes do meu corpo.

Eva Iavelberg, mãe de Iara.

Egle Maria Vannucchi Leme, mãe de Alexandre.

Éster Kucinski, mãe de Ana Rosa.

Zuleica Angel Jones, mãe de Stuart.

Francisca Netto, mãe de Zuleica.

Cleonice Câmara Ferreira, mãe de Joaquim

Iracema Rocha da Silva Merlino, mãe de Luiz Eduardo.

Pascoalina Ferreira, mãe de Heleny.

Araci Beyrodt Paiva, mãe de Rubens.

Zora Wolner Herzog, mãe de Vladimir.

Maria de Jesus da Silva, mãe de Renayson.

Jurema Barreira, mãe de Amarildo.

Bruna Mozer, mãe de Luciano.

Marilene Araújo, mãe de Eliezer.

Cleonice de Freitas, mãe de Daniel.

Bruna da Silva, mãe de Marcos Vinícius.

Adriana de Farias, mãe de Wallacy.

Marinete Silva, mãe de Marielle.

Luciana Pimenta, mãe de Kauan.

Ana Paula Oliveira, mãe de Jonathan.

Vanessa Sales Félix, mãe de Ágatha.

[harmonia de vozes nas caixas, fade out do coro acústico ao longo do texto]

Peço licença para falar em nome do corpo que apodrece no meio da praça

O meu corpo é um festival.

Todos olham para mim. Sou o marco da vitória. *[entra batida de coração mp, fade in imperceptível]*

Em torno de meu corpo estão dispostos vencedores e vencidos.

O meu corpo é um festival.

Os gases começam a me preencher. *[sons de movimentos peristálticos]* As veias pouco a pouco se dilatam.

Tudo se contrai - é um corpo entrando em outro corpo.

Sinto os primeiros bichos a se aproximarem. Os pequenos vermes, insetos, formigas. Eu sou todo o alimento de que eles precisam.

Meu corpo é um festival. Em volta de mim a natureza se organiza.

O fim de meu corpo é minha última memória. Minha última palavra. O fim do que posso narrar.

Eu sou um memorial em decomposição. *[filtragem do som: sobra apenas o coração batendo, ainda mp, no monumento]*

CENA III

[coração batendo cresce]

(Luz. Antígona entra no espaço.)

[coração sai do monumento e muda de lugar no espaço]

(Antígona procura o som)

[doc gravado sai das caixas]

A mãe que procura a filha desaparecida não tem medo de nada. Se no começo age com cautela não é por temor, mas porque, atônita, ainda tateia como um cego o labirinto inesperado da desapareição.

E no começo, há esperança, não se pensa no impensável; quem sabe discretamente se consegue a exceção. Depois, quando se passaram muitos dias sem respostas, essa mãe ergue a voz; angustiada, já não sussurra, aborda sem pudor os amigos, os amigos dos amigos e até desconhecidos; assim vai mapeando, ainda como um cego com sua bengala, a extensa e insuspeita muralha de silêncio que a impedirá de saber a verdade.

Descobre a muralha sem descobrir a filha. Logo se cansará de mendigar atenção. Quando os dias sem notícia se tornam semanas, a mãe à procura da filha grita, destemperada; importuna, incomoda com a sua desgraça e suas exigências impossíveis de justiça.

Sente-se intocável. Vai aos jornais, marcha com destemor empunhando cartazes na cara da ditadura, desdenhando a polícia; desfila como as mães da Praça de Maio, mortas-vivas a assombrar os vivos; imbuída de uma tarefa intransferível, nada a atemoriza. Recebe olhares oblíquos de susto; percebe outros, de simpatia.

Ao deparar na vitrine da grande avenida sua própria imagem refletida, uma velha entre outros velhos e velhas, empunhando como um estandarte a fotografia ampliada da filha, dá-se conta, estupefata, da sua transformação. Ela não é mais ela, a escritora, poeta, a professora de iídiche, não é mais um indivíduo, virou um símbolo, o ícone da mãe de uma desaparecida política. Quando as semanas viram meses, é tomada pelo cansaço e arrefece, mas não desiste. A mãe que procura a filha desaparecida nunca desiste. Esperanças já não tem, mas não desiste. Agora quer saber como aconteceu. Onde? Quando exatamente? Precisa saber para medir sua própria culpa. Mas nada lhe dizem.

Seguidora de Antígona: Eu vi o corpo de Polinices aqueles dias. (*Antígona começa a enterrar*)
Todos vimos. Ele estava lá, erguido na praça. Não era segredo para ninguém o que faziam com

ele. Eu vi os guardas ao redor do corpo, urrando como animais. Era horrível de se ver. Aquilo acontecia diante de nossos olhos.

Até que começou a chover. Muito forte, como há muito tempo não chovia em Tebas. Alguns dizem que foi a fumaça da chama dos corpos que trouxe a chuva. Outros, que foram os próprios deuses para lavar a cidade. Os guardas foram se abrigar.

Foi aí.

(coro entra em algum momento da fala da Seguidora, na penumbra, para começar a cavar)

Antígona caminhou até ali. Juntou com as mãos aquilo que restava de Polinices. Não era muito mas ela separou da lama aquilo que um dia havia sido um homem.

Tentou remodelar a forma humana, separando algo que antes era braço daquilo que antes era perna. No topo, colocou os restos do crânio, e por cima deles uma coroa de flores. Montava o corpo de seu irmão, espalhado no terreno pelas feras.

Com as próprias mãos ela se pôs a cavar a terra dura. O que ela queria era a terra.

Não se ouviram lamentos na noite escura, nenhum pranto, nenhuma lágrima por Polinices.

Nenhum canto fúnebre. Antígona tinha ido até ali para enterrá-lo. E agora, com uma fina camada de terra sobre seu corpo, tinha cumprido seu dever. Podia seguir para casa e dormir.

DOC PROCURA DO CORPO – se possível cova vazia

[som brilha]

Cidadã: Eu me lembro sim, Polinices foi enterrado. Mesmo que sem pompa, mesmo que em silêncio, a terra cobriu seu corpo.

Eu me lembro da cena: uma mulher tentando afastar os urubus que cercavam o cadáver a sua frente. Antígona agitava os braços como se o cheiro pudesse ir para outra parte. Mas o tempo passava, e eram cada vez mais animais. Eu lembro de olhar para ela com pena. Mas também, não tinha tempo para mais do que isso.

Porque veja bem, não é que fosse pouca coisa o corpo dele apodrecendo no meio da praça, os olhos furados pelas aves, o cheiro de carniça. O que tô dizendo é que não era só o dele. Os outros apodreciam também, em buracos, nas calçadas, pelos cantos. A cidade toda era um mar de cadáveres. É só que algumas lágrimas eram menos escutadas.

No final de tudo, eles tiveram de ser recolhidos. Os ossos. O cheiro era insuportável, a água começava a ser contaminada. O próprio Creonte mandou recolher. De noite, é claro, e em segredo. Os ossos acabaram todos debaixo da terra, jogados num terreno baldio, todos juntos, sem nome, sem nada.

DOC PRESENTE

Meu filho não era um bandido, era um trabalhador, que trabalhou de atestado médico com 15 pontos na boca. E se fosse? Eu tava aqui lutando porque sou mãe. Levaram nossos filhos, nossos irmãos, nossos pais, nossos avós, nossos bisavós, todos mortos no mesmo dia. Esse

dia longo do ano que persiste em não acabar. Foram mortos pelas mesmas mãos que mudam de corpo: é a mão do mando de gente que tem a lei e o dinheiro e as armas à seu favor. É a mão

do capitão do mato que tá atrás de cada homem fardado, de gente que dá nome a avenidas e estradas que atravessam essas terras.

Mas lembre-se: foram nossos filhos que morreram sem a proteção da lei e sem a satisfação do

dinheiro. Foram nossos filhos que morreram e não tiveram funeral, não viraram monumento e nem nome de rua. Como eles ousam negar que a gente fale em nome dos nossos filhos? Como eles proíbem enterrar os corpos sem nome que se acumulam pelos cantos?

DÉBORA SILVA

Cidadã: Eu gostaria de ver esse memorial. *[chuva de borracha]* O memorial dos outros. Dos sem nome. Daqueles que não entraram para a história com H maiúsculo. Esse memorial eu gostaria de ver.

Hoje o que existe é apenas uma vala, longe daqui, onde os ossos se amontoam.

Um buraco coberto por terra num terreno baldio, como se aquilo nunca tivesse acontecido.

Todos fingem que não sabem o que existe ali, mas eles sabem.

As covas desses mortos, nos cemitérios, continuam vazias. Algumas até tem flores, que as famílias deixaram, em cima de caixões vazios. Mas os ossos sem nome estão juntos, nessa mesma vala. Os ossos dos outros. *[coro se desfaz aos poucos, som acaba]*

[silêncio]

Seguidora de Antígona:

Mas a manhã seguinte veio, e com ela as fanfarras do enterro de Etéocles. Isso aumentava ainda mais a infâmia: enquanto um irmão jazia com uma pequena camada de terra, o outro era coberto com louvor.

O funeral de Etéocles, a banda tocando alto pela cidade, os homens todos reunidos. Eu me lembro.

O guarda: Não, você não se lembra.

A seguidora: A multidão comemorava e honrava o grande guerreiro Etéocles. Havia música, uma banda marcial que tocava em uníssono pela cidade. Eu me lembro.

O guarda: Não, você não se lembra.

A seguidora: A multidão o acompanhava e louvava seu nome. Diziam que ele era um herói. O homem que matou Polinices.

O guarda: Etéocles foi um herói.

Não importa o que digam hoje. Ele fez o que precisava ser feito. Eu me lembro.

A seguidora: Eu me lembro, as fanfarras, as festas, os discursos.

[sustentar o silêncio]

O guarda: *(com raiva)* Não, você não se lembra. *(a seguidora para de falar. O guarda continua com cada vez mais raiva)*

O funeral de Etéocles foi em silêncio. *[senóide pós-tortura]* Uma missa solene, e nada mais.

Quando o caixão foi à terra, não houve aplausos, não se ouviram tiros, nada. Diante de seu cadáver, não podíamos falar em voz alta. Creonte quis assim.

Ele nem compareceu ao enterro. Não queria ser visto próximo ao corpo de seu principal guerreiro. Era a guerra, ele disse, e agora já não é mais.

Mas não.

Eu continuei a falar seu nome, Etéocles, a murmurar baixinho, pra dentro, pelos cantos. Nós murmuramos. Quase em silêncio, como queria Creonte. Mas não me esqueci, isso não, isso nunca. Eu continuei murmurando seu nome, como um segredo, como um mantra, porque se algum dia a guerra voltar, Etéocles, eu vou estar lá. Nós estaremos lá, no mesmo lugar em que você nos deixou. Na frente dos portões de Tebas, prontos pra defender nossa cidade, porque nós estávamos em guerra e fizemos o que tinha de ser feito. Apesar do que nos acusam hoje, apesar das mentiras, apesar do ressentimento dessa gente cretina que se recusa a esquecer, eu também não esqueço, não esqueço, eu continuo sussurrando seu nome para o vento, para a noite vazia, nos porões, a gente continua, Etéocles, e um dia, algum dia vamos gritar teu nome em voz alta nas avenidas, no Parlamento, aos quatro cantos da cidade.

(o guarda coloca uma máscara) *[eco grunhidos Bolsonaro?]*

[coro notas longas?]

Outro ano mais, e a ditadura finalmente agonizará, assim parece a todos; mas não será a agonia que precede a morte, será a metamorfose, lenta e autocontrolada. A mãe que procura a filha desaparecida ainda empunhará obstinada a fotografia ampliada no topo do mastro, mas os olhares de simpatia escassearão. Surgirão outras bandeiras, mais convenientes, outros olhares. O ícone não será mais necessário; até incomodará. A mãe da filha desaparecida insistirá, afrontando o senso comum. Alguns anos mais e a vida retomará uma normalidade da qual, para a maioria, nunca se desviou. **Velhos morrem, crianças nascem.** A mãe que procura a filha desaparecida já nada procura, vencida pela exaustão e pela indiferença. Já não empunha o mastro com a fotografia. Deixa de ser um ícone. **Já não é mais nada.** É o tronco inútil de uma árvore seca. *[entram vermes - piano]* *[fade out coro]*

comentário

[doc movimento negro Anistia]

[sirene]

Peço licença para ler a tese do Movimento Negro Unificado apresentada no I Congresso Nacional pela Anistia

A população Negra compõe cerca de 75 milhões de brasileiros marginalizados no campo econômico e político, segundo dados da UNESCO. Sobre o Negro, a polícia exerce uma função extraordinária, a de quebrá-lo psicológica e organizativamente. Para a polícia, todo negro é um criminoso em potencial. Ela o persegue em qualquer lugar e a todo momento.

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA

SERVIÇO NACIONAL DE INFORMAÇÕES
AGÊNCIA DE SÃO PAULO
DOCUMENTO CONFIDENCIAL – INFORME número 462/119
Assunto: Atividade Contestatória do Movimento Negro

Quando o indivíduo participa de uma luta política por uma sociedade mais justa e pratica o assalto contra a propriedade privada - uma das formas é o assalto à bancos - é considerado Preso Político. No entanto, quando a ação se dá ao nível individual, o elemento que a prática é considerado Preso Comum, denominação da qual discordamos e caracterizamos também como Preso Político.

Usaram da palavra: o vereador BENEDITO CINTRA, que salientou a exploração a que está submetido o negro; WILSON PRUDENTE, membro do Movimento Negro unificado Contra a Discriminação Racial, frisou a importância do negro em se posicionar nas lutas de todos os setores da sociedade; EDUARDO DE OLIVEIRA, também membro do movimento, disse que "a democracia racial brasileira não passa de uma farsa. Existe racismo, mas ninguém assume".

É nesse sentido que o nosso posicionamento no Congresso Nacional pela Anistia com relação a este tipo específico denominado "Preso Comum" é de exigirmos que o tratamento seja o mesmo dispensado aos "Presos Políticos".

Nós, os negros, compreendemos que a materialização da Anistia Ampla, Geral e Irrestrita não atingirá os "Presos Políticos Negros".

Sabemos que mesmo com a revisão dos processos e penas dos "Presos Comuns", muitos dos Negros que assaltam em função de sua "Fome" continuarão nas prisões; que existe à nossa frente uma longa luta no sentido de alcançar trabalho, melhores condições de vida, organização e autodeterminação da população negra, a supressão do racismo.

Eles se colocaram a favor dos seguintes objetivos:

- Denunciar aspectos do racismo contra o negro e a formar uma consciência negra.**
- Exigir uma luta contra opressão racial combinada com a luta de classes (exploração econômica e marginalização social da grande maioria da população negra).**
- INÍCIO DA CAMPANHA POLÍTICA CONTRA A VIOLÊNCIA POLICIAL**

E é por isto que exigimos e conclamamos a todos os presentes neste congresso a lutarem:

- Pela revisão dos processos e penas de todos os "Presos Comuns"
- Por melhores condições carcerárias.
- Por mais prisões abertas e efetiva reintegração dos presidiários na sociedade.
 - Pelo fim da opressão policial.
- Por mais trabalhos para os Negros e melhores condições de vida.

- Pela liberdade de organização e expressão.
- Pela Anistia, Ampla, Geral e Irrestrita.

Esses movimentos revelam o incremento das tentativas subversivas de exploração de antagonismos raciais em nosso país, merecendo uma observação acurada dos agentes infiltrados no Movimento dito "black".

Tendo em vista que se por ventura houver incitação de ódio por parte desses movimentos, caberá aplicação da Lei de Segurança Nacional.

[noise do caralho]

CENA IV

[coro: textura garganta e máscara - o início é idêntico à cena I]

SR. TEOTÔNIO VILELA (MDB) – Srs. Senadores, Srs. Deputados, membros da Comissão Mista da Anistia. Estamos aqui reunidos para examinar matéria importante para os rumos que toma a Nação, a saber, o projeto de Lei n. 6.683, a chamada Lei da Anistia, enviado para o Congresso Nacional pelo Sr. João Batista Figueiredo, o Presidente da República neste ano de 1979.

Que se registre aqui este momento histórico em que este Congresso, em Comissão Mista, se reúne para debater esta lei, que antes de tudo, busca uma forma de **p_a_c_i_f_i_c_a_ç_ã_o** dos espíritos nacionais, um largo gesto de **compreensão**. Esta lei é também uma **aspiração** do povo brasileiro, que já há algum tempo vem tecendo uma campanha com alto grau de substância política e humanística. *[Rafa entra no bordão boca chiusa e Isa ecoa frases p dentro,*

free] Com o selo da **liberdade**, a Anistia é o mais belo movimento que já se estruturou no país **depois da instalação do arbítrio** *[garganta/respiração varia]*, principalmente pela espontânea congregação de entidades civis e parcelas descomprometidas da sociedade aberta no firme compromisso de erguer os direitos da pessoa humana acima de desentendimentos e guerras, *[começa fala do inaugurador]* e firmar um **pacto de esquecimento capaz de gerar uma nova solidariedade pelo futuro.**

Srs. Membros da Comissão Mista da Anistia, declaro aberta a sessão.

(OS TEXTOS DO CORO DA CENA 01 SÃO REPETIDOS DE FORMA ELÍPTICA)

[coro continua - Rafa: bordão, Isa: respiração + palavras pra dentro, Dan: garganta/respiração]

Inaugurador: Hoje estamos aqui reunidos, em sua memória. Em memória de Antígona. Vejo rostos conhecidos. Alguns deles marcados pelas chagas de nossa cidade. Ah, os idealismos.

Não. Hoje *[solta nas caixas: "Mais do que perdão e esquecimento, nesse momento histórico a anistia deve significar conciliação"]* mais do que perdão e esquecimento, estamos aqui para nos conciliar com nós mesmos. Para celebrar a paz que hoje reina na cidade.

E é com essa orientação prática que inauguramos aqui este monumento. É no sentido de criar uma atmosfera benéfica para os dias que virão que homenageamos aqui Antígona. Uma cidadã honesta. Filha da Casa real de Tebas.

Enterrar o irmão era para ela a forma de colocar um ponto final nessa guerra absurda que colocou cidadãos de uma cidade contra cidadãos da mesma cidade. Foi do seu gesto que nasceu uma aliança, um movimento contra os excessos da Guerra.

Antígona deu sua vida pelo futuro. Plantou de mão própria *[solta nas caixas: “A mão estendida do Presidente João Figueiredo”]* a semente da conciliação total de Tebas.

Seguidora: Eu acho errado isso, de pensar Antígona como uma personagem do futuro. Ela não era alguém agindo voltada para o futuro, nem para o passado. Seus atos se resumiam ao seu tempo, ao que era, então, o tempo presente. Toda ação é uma ação no presente. Era necessário enterrar os mortos porque eram tempos doentes, onde os mortos jaziam a céu aberto. Não era necessário pacificar a cidade! Necessário era que os corpos apodrecendo fossem postos embaixo da terra, necessário era chorar a dor da perda dos parentes queridos, necessário era viver aquilo, e não outra coisa *[solta nas caixas: “pacto de esquecimento”]*. Simplesmente.

Inaugurador: Em primeiro lugar, uma estátua tem de ser fiel àquela que procura homenagear. Antígona não era desmedida. Não era alguém que fazia atos extremados. Era ponderada. Era alguém que pensava sobretudo no futuro da sua cidade. É por isso que na estátua que inauguramos hoje, ela tem o rosto altivo, belo. Seus olhos estão retos, fixos no horizonte. Ela não teme nada, nem ninguém. E mira o futuro à sua frente.

Seguidora: *[coro pega pedaço de papel alumínio lentamente, enquanto continua com os materiais de antes]* Mira o futuro... ah, sim. É isso que eles estão construindo. O futuro. *(triste)* Havia outra estátua. *[param materiais vocais. Barulho de alumínio continua. Solo da Isa, melodia][delay]* A nossa.

Nós, que lutamos tanto, nós, que brigamos por isso... quando saiu a notícia de que a estátua seria construída, nós estávamos em festa. Nós sonhamos essa estátua. *[aumenta delay]* Você se lembra, meu filho? Se lembra como ela era?

Antígona tinha o rosto voltado para o alto, porque não tinha medo.

A seus pés estavam os ossos do irmão, do guerreiro morto que ela vinha enterrar. Na mão esquerda ela tinha um *[entram contracanto: Dan e Rafa]* punhado de terra, que escorria para o cadáver a seus pés.

E na outra mão, ela segurava o cetro quebrado de Creonte *[solta nas caixas: “fiz o que fiz para que vocês não se esqueçam jamais de meu irmão Polinices, fiz o que fiz porque os nossos mortos tem que ser enterrados, porque passado abandonado não se torna passado”]*.

Mas ao invés disso, o que temos é essa *[soltam papel alumínio]* estátua falsa. *[volta respiração como no início]*

Ah, a cretinice dos tempos.

Inaugurador: Na mão esquerda, Antígona tem a terra, que derruba, pavimentando o futuro. A seus pés estão flores brancas, simbolizando a paz floresceu em Tebas.

E na mão direita, estendida, segura a lamparina, indicando o caminho. Que ela sirva de farol para esta cidade!

Seguidora: Beira o ultraje esse discurso. Beira o escárnio. *(para Ismene)* Como você consegue viver com isso? Como você pode ser responsável por essa inauguração, como tomar parte nisso, Ismene? Você se esqueceu? Se esqueceu da estátua que nós desenhamos?

Ismene (triste): Eu me lembro, é claro. Eu sempre lembro de tudo. Era tão bonita a sua estátua.

[coro: textura de garganta até o tape? Ver no contexto]

SR. DEL BOSCO AMARAL (MDB) - Nós do Movimento Democrático Brasileiro, temos informações de que, desde às cinco horas da manhã de hoje, || : militares : || (4x), recrutas à paisana se postavam defronte ao || : prédio do Congresso : || (2x) [entram reações do congresso no tape], com o objetivo de || : ocupar as galerias : || (4x, ênfase no ocupar) e impedir o livre acesso do povo ao processo de votação do Projeto de Anistia, a realizar-se na manhã de hoje, nesta Casa.

SR. TIDEI DE LIMA (MDB)- Sr. Presidente, Srs. Congressistas, às 7 horas, quando aqui chegaram os funcionários da Câmara dos Deputados, a quem está encarregado o serviço de segurança da Casa, eles já encontraram || : mais de 700 soldados : || (ênfase no 700) da Polícia da Aeronáutica. Sr. Presidente, os militares que ocupam hoje as bancadas ao nosso em torno não estão na sua condição de civis. Observa-se claramente que há uma verdadeira operação militar [entra "militares" do doc anterior loopado e processado, como helicóptero] de ocupação desta casa verdadeira operação militar de ocupação desta casa. É legítimo Sr. Presidente? || : É legítimo? : || [loopa até entrar helicóptero]

[caos sonoro, Inaugurador tem dificuldade de falar]

Inaugurador: É legítimo, e é por isso que junto à estátua, cravamos um lema, o lema de Antígona:

fiz o que fiz para que o futuro aconteça.

Antígona desejava um futuro brilhante para sua cidade. E é em nome desse futuro que hoje homenageamos a sua memória.

[jogo entre helicóptero e leitura: quanto mais perto, mais rápido se lê, e mais longe, mais devagar; sem textura]

SR. EDSON KHAIR (MDB) [rápido] - Sr. Presidente do Congresso Nacional, Srs. Congressistas: O regime militar, a ditadura militar//está dando conseqüência, está aprofundando [lento] dialeticamente os seus métodos e seus processos terroristas ao ocupar militarmente esta Casa, impedindo que as verdadeiras [rápido] vítimas desse sistema venham aqui assistir aos debates, hoje. Sr. Presidente, não negamos a quem quer que seja o direito de vir assistir aos debates desta Casa, mas [lento] negamos, contestamos e protestamos, mesmo, que uma operação militar, que lembra as tropas de assalto de Hitler, tome esta Casa [rápido] para tentar coagir os Deputados, hoje, e impedir mesmo a livre manifestação de todos os presentes. [lento] Sr. Presidente, este Congresso, humilhado e ofendido com senadores biônicos//, com a presença daqueles que não foram eleitos pela soberania popular, [rápido] que não foram eleitos pelo povo, hoje está humilhado também não porque estejam aqui militares, mas porque estão militares numa verdadeira operação de guerra [bombas] [lento], para coagir os que aqui estão.

SR. EDSON KHAIR (MDB) - Sr. Presidente do Congresso Nacional, Srs. Congressistas: O regime militar, a [lento] ditadura militar//está dando conseqüência, está aprofundando dialeticamente os seus métodos e seus [Rafa e Dan lêem grave e lento até o fim do sublinhado] [coagir] ao ocupar militarmente esta Casa, impedindo que as verdadeiras vítimas desse sistema venham aqui assistir aos debates, hoje. Sr. Presidente, não negamos a quem quer que seja o direito de vir assistir aos debates desta Casa, mas negamos, contestamos e protestamos, mesmo, que uma operação militar, que lembra as tropas de assalto de Hitler, tome esta Casa para tentar < coagir > os Deputados, hoje, e < impedir > mesmo a livre manifestação de todos os presentes. Sr. Presidente, este Congresso, humilhado e ofendido com senadores biônicos//, com a presença daqueles que não foram eleitos pela soberania popular, [isa: rápido] que não foram eleitos pelo povo, hoje está humilhado também não porque estejam aqui militares, mas porque estão militares numa verdadeira operação de guerra/bombas, para coagir os que aqui estão.

[com tape da fala do Teotônio]

SR. TEOTÔNIO VILELA (MDB)

Sr. Presidente, e ainda acharam pouco. Criaram uma voz mais grossa e mais elevada do que a voz do Sr. Relator, || : a voz das bombas : || que ontem vieram atingir-nos na porta do || : Congresso Nacional : || E não precisava, Sr. Presidente, não precisava, de maneira nenhuma, de votação. Bastam os pelotões que lotam essas galerias. || : Estas são as circunstâncias, Srs. Congressistas, em que estamos votando. : ||

[embate/oposição seguidora x ismene]

Ismene:

(falando sozinha) o cetro quebrado de Creonte.

(para a seguidora)

Como queriam que ela tivesse o cetro nas mãos, se o cetro continua onde sempre esteve, nas mãos de Creonte?

Vocês não conseguem ver, na pedra que forma a estátua, a marca da mão dele? Não conseguem ouvir, na voz deste inaugurador, o timbre abafado da voz de Creonte?

Você realmente acha que seria possível que esse memorial tivesse o cetro quebrado de Creonte? Por que você acha que levamos tanto tempo para conseguir construí-lo?

Seguidora: Creonte já não reina mais faz tempo, Ismene. Você fala tanto de Creonte, é porque você leva ele consigo. É no seu rosto que eu vejo a mão dele, como uma sombra. Não na estátua, mas em você.

Este memorial, dessa forma, não é nosso. É deles.

Ismene: *(em desespero)* Não, não é. Esse memorial não é um presente deles para nós. É uma conquista. Foram anos de batalha, de discussões, de articulações. Foram milhares de pessoas. Homens e mulheres, que encamparam essa luta. Esse monumento é uma conquista nossa. A conquista possível. E é isso que ele homenageia: homenageia o possível. Homenageia aquilo que conseguimos construir. Os caminhos silenciosos do tempo. Homenageia uma luz de esperança pras gerações futuras. Pra que quem sabe tenham mais sorte que a nossa, condenada a viver tempos tão duros.

Seguidora: *(para Ismene)* Sim, você tem razão. Claro, é importante que esse memorial seja construído. É melhor um memorial falso do que nenhum memorial. Mas ele é só o primeiro. Algum dia, vocês vão ver, vamos construir o nosso, o verdadeiro memorial de Antígona. De Antígona e de Polinices. E de todos os mortos. Lá estarão os ossos, lá estará o cetro – não restará nenhuma dúvida, então, sobre a queda de Creonte. Isso daqui é pouco, muito pouco. E lá estará escrito: *Para que nunca mais se esqueça: Passado abandonado não se torna passado.* *(para Ismene)* Você se esqueceu de tudo.

Ismene: Não. Eu não me esqueci. Tudo isso, em mim, ainda dói. Dói muito.

Quanta infâmia, ter de louvar a irmã esquecendo o irmão.

Logo serei eu a discursar, direi da importância que Antígona teve nessa cidade, e nenhuma palavra sobre Polinices.

Ah, se Antígona estivesse viva morria outra vez ouvindo essas palavras.

A ironia de morrer por ter enterrado o irmão, e ter uma estátua erguida sobre ele.
(*se volta pra estátua*) Sim, minha irmã. Onde caiu Polinices, o grande guerreiro, hoje já esquecido, apenas o teu nome é que floresceu. Você finalmente cobriu o corpo dele, não com a terra que queria, mas com esse frio mármore branco.

Sim, todos os tempos são cretinos por igual.

(*para a seguidora*)

Eu disse a ela que havia outro jeito.

Antígona sempre quis girar os ponteiros do relógio ao contrário.

Mas era disso que eu falava. Da espera. Do tempo. Desse memorial.

É pouco, sim, muito pouco. Mas foi o possível.

Cravar seu rosto em pedra, contar a sua história, e assim, de algum modo, a de Polinices.

“Com a mão que solta a terra, sepultando o passado”.

Me dói o estômago, também.

Mas por hoje, prefiro adormecer sem pensar no pouco que foi, mas no tanto que conseguimos.

Nós a enterramos. Escrevemos seu nome nessa parede de mármore. Nós sobrevivemos. Nós estamos aqui, agora, lembrando de Antígona.

MARCOS FREIRE MDB

Não, Sr. Presidente, violência houve muita neste País, para desdita nossa mas agora queremos a paz. E, para isto, quando o regime militar começa a ceder terreno e cede esse terreno por conquista do povo, não se pense que esta anistia que aí está, restrita, insuficiente, ela seja do desejo e dos amores do Governo. Não, esta anistia que vai trazer ao País dezenas de exilados, esta anistia que aí está vai trazer o ex-Governador Miguel Arraes, Leonel Brizzola, Márcio Moreira Alves, esta anistia que trará um educador do renome de Paulo Freire ou um homem idealista que sacrificou a sua carreira de militar e viveu anos no exílio e na prisão, como Luís Carlos Prestes, esta anistia, Srs. Congressistas, não é a anistia que a ARENA quer, a ARENA vai ter que engolir esta anistia da garganta para dentro, porque o povo brasileiro conquistou mais um passo no rumo da redemocratização brasileira.

O som cresce

Inaugurador: Senhoras e senhores, mais um minuto de sua atenção, por favor. Vocês, aí ao fundo. Por favor. Que as velhas chagas sejam postas de lado, que os crimes e as misérias, os erros provocados pela impetuosidade dos mais moços, que tudo isso seja posto para lado, pelo menos por um instante: que todos nós ergamos nossos copos acima da cabeça e brindemos à Antígona. Uma mulher digna, que pagou com a própria vida a indignidade dos tempos.

(*ergue o copo*)

A inauguração deste memorial revela, sem dúvida alguma, que estamos vivendo novos tempos políticos.

Em nome de Antígona, aquela que nos ensinou a continuar em frente!

[*fade out*]

Todos brindam, e o som começa a se afastar, como se a inauguração se afastasse da estátua.

*O coro se desfaz, permanecendo apenas a figura de Antígona. Os ossos.
Um dos membros do coro fala em tom épico:*

A noite cai sobre Tebas. O céu está nublado e não deixa ver a lua no céu. Foi no escuro, portanto, que eles caminharam pelas vielas estreitas da cidade, e atravessaram as muralhas. Eram vários, e tinham os rostos cobertos. Invadiram a vala, e saquearam a caixa com os ossos que restaram daqueles que combateram ao lado de Polinices. Eles não tinham luvas nas mãos, e não tiveram nojo de tocar os ossos com a própria pele.

Enquanto ele fala, os outros membros do coro vão espalhando os ossos pelo cenário.

(OSSOS)

O sol nasceu, e o monumento em homenagem a Antígona estava depredado. Em seu entorno estavam espalhados os ossos dos guerreiros de Polinices. E o mármore, outrora branco, agora trazia um escrito, pichado de forma brusca: *Nenhuma sepultura aos que guerrearam contra a cidade. Em nome de Etéocles, a gente não esquece.* Tebas amanheceu confusa. As pessoas se acotovelavam em frente ao monumento para tentar ver. A polícia chegou e fechou a passagem. Pessoas foram chamadas, discursos foram feitos, palavras repetidas. Pediam calma, moderação. Pediam que as pessoas deixassem o passado para trás. Somente Ismene, a irmã da homenageada, foi autorizada a entrar no monumento. Ela quis ver com os próprios olhos, os ossos insepultos que mais uma vez mancham a terra com seu cheiro ácido. Ismene se senta aos pés da estátua, os olhos bem abertos, catatônica. Mais uma vez, Antígona e Ismene, se encontram diante da mesma imagem repetida: as mãos estendidas diante da ruína - os ossos sobre a terra.

**As irmãs conversam, como em outra cena, anos atrás.
As irmãs conversam, corpo e estátua. A velha e a morta, palavras repetidas.
Os gritos ressoam no ar.
~~Cai a luz. Tempo.~~**

Antígona (estátua): Fiz o que fiz para que vocês não se esqueçam, jamais, de meu irmão Polinices. Fiz o que fiz porque os nossos mortos têm que ser enterrados, porque passado abandonado não se torna passado.

Ismene: Estendi minha mão ao assassino de minha irmã, e trouxe seu corpo de volta.

Antígona (estátua): Fiz o que fiz para que vocês não se esqueçam, jamais, de meu irmão Polinices. Fiz o que fiz porque os nossos mortos têm que ser enterrados, porque passado abandonado não se torna passado.

Ismene: Foram anos de batalha, de discussões, de articulações. Foram milhares de pessoas. A conquista possível. E é isso que ele homenageia: homenageia o possível.

respiração aspirada

TABLE 1

Dinâmica (volume):

pp pianíssimo

p piano

mp mezzo piano

mf mezzo forte

f forte

ff fortíssimo

JULIA PEDREIRA:

Falar sobre esse processo pra mim é falar sobre rompimento e continuidade, porque se de um lado ele era uma continuação de um encontro de pessoas que vinha desde o Terra, e que eu tinha decidido me afastar por hora, por outro quando fui assistir a primeira abertura ele era já algo completamente novo - com novos atores e novas dinâmicas sendo propostas, ao mesmo tempo sendo (ainda) uma radicalização da nossa pesquisa do Terra. Acho que a força do que vi envolvia tanto o reconhecimento de que sim eles estavam debruçados sobre questões que levantamos anteriormente - como a dinâmica sinfônica de vozes para lidar com a matéria documental concreta de um período histórico do país - mas também havia um aprofundamento nisso. De que forma o corpo voz como instrumento sonoro cria uma camada dramatúrgica para aquilo que está sendo exposto de forma concreta e direta? Através da enunciação de um documento o que a voz pode gerar de camadas críticas? O jogo entre som e palavra ganha uma dimensão de grande peso aqui – vejo a potência dessa exploração entre o dizer e o como dizer: como ser um instrumento sonoro de ruídos e expressões.

Se no Terra tentávamos rasgar os documentos, agir sobre eles, como se pudéssemos delirar na própria história política e presente do país – e isso envolvia dinâmicas tanto textuais como corporais; aqui me parece que a busca está em criar uma camada sonora que dê conta de gerar uma fissura nesses documentos históricos. Se no Terra, o mote era: delirar é um ato político. Aqui em Antígona, talvez o ato político seja rasgar a voz que entoa esse passado histórico - distorcer - chegando a denúncia de um esquecimento forjado.

E agora, não mais me dividindo entre a dramaturgia e a cena, o que mais tem sido meu foco neste processo é o lugar da atuação. E isso tem sido um alívio – fazia tempo que não me via diante de um “personagem” em situação, acho que desde do meu período de formação na Escola Livre de Teatro de Santo André.

Aqui, como lidar com um texto que é ao mesmo tempo uma atualização de uma tragédia grega - que envolve fragmentos de documentos históricos e dinâmicas sonoras específicas – e um “drama” - há personagens e situações dramáticas concretas. Às vezes embates dialógicos, às vezes momentos depoimentais... muitas chaves de interpretação distintas numa mesma encenação. Eis nosso grande desafio.

Como abordar esses planos distintos de interpretação?

Como já disse, estamos vindo de um último projeto em que éramos atores agentes de uma sinfonia de documentos sobre o Brasil. Uma pesquisa que envolvia muito mais uma dinâmica de atuação enquanto ato performativo do que dramático.

E de repente me deparo com Ismeni, irmã de Antígona, que carrega toda uma trajetória de ressentimentos e que está em cena refletindo sobre isso. Com quem ela fala? Consigo mesma? Com a irmã? Com aquela que carrega as ideias e força da irmã - a seguidora? Com o público que está ali diante da inauguração?

Para onde direcionar minha voz? Ismeni deseja reconhecimento de tudo que fez pela irmã - mas o que mais parece estar impresso nela é sua culpa por ter recusado a ajudar a irmã a enterrar Polinices. Ismeni vive com o peso da sua própria escolha e da escolha de sua irmã. É como se ela pudesse corrigir o erro de sua irmã - que agiu para ela precipitadamente. Ismeni se orgulha de ter conseguido enterrar a irmã e construir o memorial - mas não consegue se livrar da máscara de traidora que carrega em seu semblante diante de toda a cidade.

O peso de ter feito um acordo com Creonte ainda lhe ronda, como se suas mãos estivessem manchadas para sempre com o sangue da morte de seus irmãos, no entanto, ela grita que ela é a única que carrega terra debaixo das unhas até hoje - afinal enterrou Antígona sozinha. Mas talvez ela mesma só enxergue o sangue e a marca de Creonte em suas próprias mãos. Nessa contradição entre orgulho e ressentimento, passado e presente, lembrança e esquecimento, ela caminha na corda bamba – tentando desesperadamente falar a estátua de Antígona, como se fosse ela tivesse reencarnado em pedra e pudesse ouvi-la.

Tenho nessa busca de entendimento do lugar da atuação nesse processo, tentado retornar a algo que não fazia há muito tempo que é justamente esse estudo sobre uma personagem - ler textos da Maria Knebel, pesquisar em cena o lugar de ação e de acontecimentos. É interessante, e às vezes desanimador... como se não fizesse mais sentido isso – como se fosse na contramão do que acredito ser o teatro. Como então trazer Ismeni sem contradizer com o que acho que deveria ser sua ação em cena? Será que sua voz não é também um documento que entoa diante de todos, do mesmo modo que o coro entoa os documentos históricos? Quais gestos ela pode produzir para lhe dar concretude e contorno?

Me encontro nessa batalha, no campo de luta de me ver muito mais como intérprete de uma voz, do que como um corpo – personagem; e ao mesmo tempo instigada em *encarnar (dar corpo)* a essa voz contraditória e densa de Ismeni.

GIOVANNA MONTEIRO:

Memória

Quando o Vicente me convidou para fazer a iluminação do projeto de Direção I, em setembro de 2016, eu tampouco sabia algo sobre iluminação e imagino que ele sobre direção. Eu estava prestes a começar a pesquisa do meu TCC e este encontro foi o início do que eu gostaria de chamar de trajetória de formação compartilhada. Depois desse primeiro convite, surgiram outros. Eu participei como atriz do processo de Direção II e Direção III, ele foi dramaturgo de “É assim que vivem os czares”, meu projeto de conclusão de curso, fizemos uma peça fora da Universidade (Terra Tu Pátria) e depois de três temporadas com este espetáculo, veio o convite para participar do projeto de formatura dele. Quando penso no meu processo formativo dentro do âmbito universitário, é impossível não pensar em um coletivo, é impossível não citar Julia, Maíra, Vicente, Rafael, Danilo e Matheus Brant. Essas pessoas estiveram comigo durante os três últimos anos criando, quebrando a cabeça, ensaiando de madrugada, vendendo camiseta, fazendo performances pela cidade, um esforço gigantesco para levantar os projetos que decidimos criar juntos. Acredito que tem a ver com isso, quando falo sobre trajetória compartilhada. É como se cada um chegasse com sua bagagem de mão e dissesse “eu tenho isso aqui comigo, o que podemos construir juntos?”. E hoje, tantas outras parcerias apareceram.

Ao acompanhar o processo de formação do Vicente enquanto diretor, pude perceber que o ofício vai muito além de criar um espetáculo, é também sobre agregar pessoas, agenciar as vontades, fazer o papel de um regente de ânimos. E não digo isso por achar que há uma hierarquia muito bem definida em nossos processos criativos, mas pelo fato de que é uma função necessária para seguir caminhando. Para não se perder nas infinitas discussões teóricas ou na incompatibilidade de agendas. Não foram poucas as vezes em que ouvi desabafos do Vicente sobre o quão difícil é desmembrar a função do diretor em tantas outras. O cansaço é inevitável, mesmo que esse seja só o começo.

Agora, em 2020, estamos em Antígona e também sobre isso quero falar. Sobre a escolha de através do mito, saltar na história do nosso

país. Acredito que durante este processo, tivemos a possibilidade de aprofundar uma pesquisa com documentos que iniciamos em *Terra Tu Pátria*. Antes, nós queríamos fazer uma peça para falar do Brasil, sobre estar no epicentro de mudanças políticas. Neste caso, escolher documentos na tentativa de criar um panorama da história recente do país, foi um caminho irregular e desconhecido. Não é uma tarefa fácil levar para a cena o universo político brasileiro com um breve recuo histórico, pois ainda estamos fazendo a digestão disso tudo o que aconteceu.

Contudo, em *Antígona*, nós tínhamos o objeto, ou melhor, o documento de partida. Ainda nos primeiros meses de ensaio, o Vicente trouxe o texto com os discursos da Comissão Mista que votou o projeto da Lei da Anistia, em 1979. Alguns procedimentos que havíamos experimentado em *Terra Tu Pátria*, puderam ser aprofundados durante o processo. Por exemplo, as experimentações sonoras com o coro. Como atriz, acredito que esse tenha sido um dos desafios mais interessantes para mim. Quando fizemos a divisão de personagens, eu já sabia que *Antígona* seria o monumento. E eu realmente tinha vontade de investigar esse lugar, onde não era necessário sustentar uma personagem dramática durante toda a peça. Apesar da presença de uma dramaturgia que é motor e da densidade do texto/tema, fui entendendo a nossa pesquisa como uma composição musical. Como se estivéssemos investigando uma peça de teatro-documentário musical. A sonoridade aqui foi um farol. Pra mim, o coro-monumento é como uma engrenagem trágica que perpassa todo o espetáculo. O monumento à *Antígona* é causa e também consequência, é como se ele atravessasse os tempos e pudesse hoje nos permitir a memória daquilo que escolhemos esquecer.

VICTOR ROSA:

Um Teatro de Ruínas

Um Ensaio sobre Processo

Sala de Ensaio. Sofá. Madeira. Sol. 3 Pessoas se aquecem. 1 comanda. 1 pessoa deitada. Lendo. Anotando. 1 pessoa assiste. Outra pessoa lê. Lembro - me mais ou menos assim, minha primeira entrada no espaço de ensaio desse processo, espectador ativo que não sabia quase de nada.

quase.

de nada.

Não vale, aqui descrever o que vi ou sentir - tão pouco me lembro. Vale tentar chegar a síntese da experiência: "O corpo - voz é canal que resgate memórias concretas, da mais recente 'Comissão da Anistia' e a mais antiga 'Antígona'".

Hoje, quase um ano depois, ainda levo essa síntese comigo. Um Teatro de Som, de Voz, de Ruínas, que se dá, se deu e se dará em processo.

em caos.

em erro.

Criar era pensar sempre e sempre o som. As possibilidade sonoras eram nossa busca total e absoluta. "Pensem que lançaremos um CD ao final do processo", ouvi em um dos ensaios.

quebrar

q u e b r a r

q u e b r a r

O atuante que sou. Que era. Que estou. Pensar corpo era para mim a primeira coisa a se fazer no teat(r)o, mas, a virada foi começar a pensar um outro corpo. O corpo fala. O corpo rádio. O corpo dos sons com sons. E quantos sons?

A cada dia a escuta era necessária com o outre, com o espaço, interno, externo, espaço de universidade, academia falante de carros, pássaros, pessoas, aviões, helicópteros.

E dos sons urbanos contemporâneos, começamos a voltar, viagem no tempo em si, achar a ditadura, a Anistia do agora, a redemocratização sem nenhuma ação. Cavamos mais.

Encontrar, procurar Antígona, entrar no meio da guerra de irmãos, sala de ensaio tebana.

C

O

R

O U R O

Achar o coro (fato que já havia acontecido antes de minha chegada) foi é o ouro do nosso trabalho. Fazer Antígona entrar na comissão de Anistia. Um coro que fala e ecoa e discute e repercute a "conciliação brasileira". Estar no coro, neste coro em específico é estar todo momento pronto, corpo atento, tensão, tensão para o voto de outre, para o som daquele, tensão pois as bombas que estouram no congresso aqui se chama silêncio. Como se cria um corpo pronto a falar? E mais pronto a silêncio.

Coluna encaixada e pés plantados no chão, na terra, na nossa borracha que guarda os corpos enterrados. Mortos.

Em 2019-2020, fazemos Antígona? Decidimos comer Antígona.

E devolver ao mundo,

nossa I N A U G U R A Ç Ã O

repleta de A Ç Ã O.

O que acontece em Tebas pós Antígona? Após anos. Muito anos. O que acontece?

Tebas - Brasil

Conciliações de ambos os tempos e territórios.

Brasil - Tebas

Corpos escondidos em todas as terras.

Estamos em cena ao mesmo tempo nesses tempos e lugares. Que explodem a binaridade de dois e viram:

Brasília Tebana Tebas Brasilis Tebras Brabas

Como atuante, corpo vivo e presente minha pergunta mais provocadora e que me faz vivo em chamadas nesse processo:

"Como atuar sabendo que falamos dos corpos embaixo dos nossos pés? Como dar voz ao político que apaga as vidas mortas no seu voto

contra ou a favor da Anistia? Como acreditar e inaugurar um monumento que apoia o esquecimento?"

Termino me aliando a Antonin Artaud, pois em nosso trabalho (e em minha personagem) temos o cru da crueldade, temos as fissuras sujas da história brasileira (e talvez tebana).

Porque temos e conseguimos um teatro que explode na epidemia pestilenta do esquecimento e apagamento histórico, porque carregamos imagens, vozes, texto, luz, cenografia, figurino, direção e atuação condizente com o Brasil: em ruínas.

JOY CATHARINA:

Quando Vicente me convidou pra fazer parte do seu TCC eu aceitei de cara, sem saber o tamanho da “bucha” que estava pegando.

Primeiro fiz a leitura de Antigona de Sófocles, por que faziam muitos anos desde a primeira leitura que tinha feito na Escola Livre de Teatro. Depois fui ler o Texto que o “Vi” me encaminhou, o texto proposta da peça. Na sequência vieram os ensaios, e achei tão confuso todo aquele texto e aquelas cenas. Era tanto texto e tanto documento que pensei “ as pessoas vão dormir, é muito material”. E pra além disso, tudo e todos eram novos pra mim, a primeira experiência de trabalho com aquelas pessoas. Ah, e tinha outra coisa. Vicente fazia abertura de processo quase toda semana e eu também não entendia o por que.

Os dias foram passando e eu acho que comecei a entender a cabeça do Jovem diretor. Especificamente no dia em que paramos os ensaios para uma análise do texto. Agora, tudo fazia sentido pra mim. Cada documento se encaixava perfeitamente ao texto de Antígona. Comecei a gostar mais do projeto, e agora quando perguntavam pra mim sobre o que era a peça, eu sabia dizer com propriedade.

Em um outro momento Vicente trouxe algumas palavras do Livro de Maria Knébel e também me fizeram muito sentido, ele pediu pra fazermos uma história em quadrinhos das cenas e que isso ajudaria a entender as ações. Vou levar isso comigo pra vida. Esse dia foi aprendizado.

Pra concluir diria que esse projeto tem me feito feliz e acredito no resultado que virá. E como bem já disse ao Jovem Vicente, acredito que ele será um grande diretor.

ISABELA BUSTAMANTI

Ao longo dos ensaios, houve um processo muito tranquilo de me entender dentro da dinâmica de um grupo que já trabalha junto há algum tempo, e o que se estabeleceu ao longo desses meses foi um processo de trocas e aprendizado em que senti que as bagagens diferentes de cada artista envolvido vêm contribuindo de maneira catalisadora para o projeto. Já havia algum tempo que eu não passava por um processo de construção colaborativa que, de fato, se propusesse a executar isso e, ao mesmo tempo, não perdesse uma linha de chegada, uma coerência essencial à proposta do projeto, de vista. Isso muito se deve à condução cuidadosa do Vicente e as escolhas feitas ao longo do caminho, que têm permitido um espaço de experimentação e de confiança que funciona de maneira muito horizontal e, justamente por isso, funciona — desde os levantamentos temáticos, às propostas dramatúrgicas e de encenação e tudo mais que isso envolve. Fico feliz de poder estar dentro de um projeto que me permite contribuir a uma discussão que é tão urgente ao nosso momento e que me vem me acrescentando muito enquanto atriz, e isso junto a um coletivo de pessoas que se tornaram queridas além companheiros artísticos ao longo desse trajeto.

MARIANA CARVALHO:

O processo tem me provocado um grande aprendizado e engajamento. Apesar de já ter trabalhado com teatro antes - como musicista -, é a primeira vez que sou responsável pela parte sonora, tanto no que diz respeito à composição, quanto à direção musical das atrizes e atores. Também é novidade para mim acompanhar o processo de uma peça tão de perto e em suas várias etapas, ainda que eu tenha entrado no grupo um pouco depois, o que tem sido uma experiência muito rica.

Assisti o *Terra Tu Pátria* duas vezes, e saí bastante impactada. Gostei muito da pesquisa do grupo, principalmente pela experimentação de linguagens, o trabalho sonoro do Paulo Sampaio, e também por tratar de um assunto político e necessário. Por isso, desde o começo fiquei interessada pela peça de agora. Além de abordar uma discussão fundamental sobre a memória que remete a um passado - não tão passado - do Brasil friccionado com a mitologia/ficção, vi no grupo uma abertura para experimentar coisas diversas, inclusive com o som. Há um atravessamento de disciplinas que busco e é muito estimulante conviver intensamente com gente de outras áreas, trocar referências e sair um pouco do universo tão autorreferente e abstrato como o da música (incluindo a música experimental e a arte sonora).

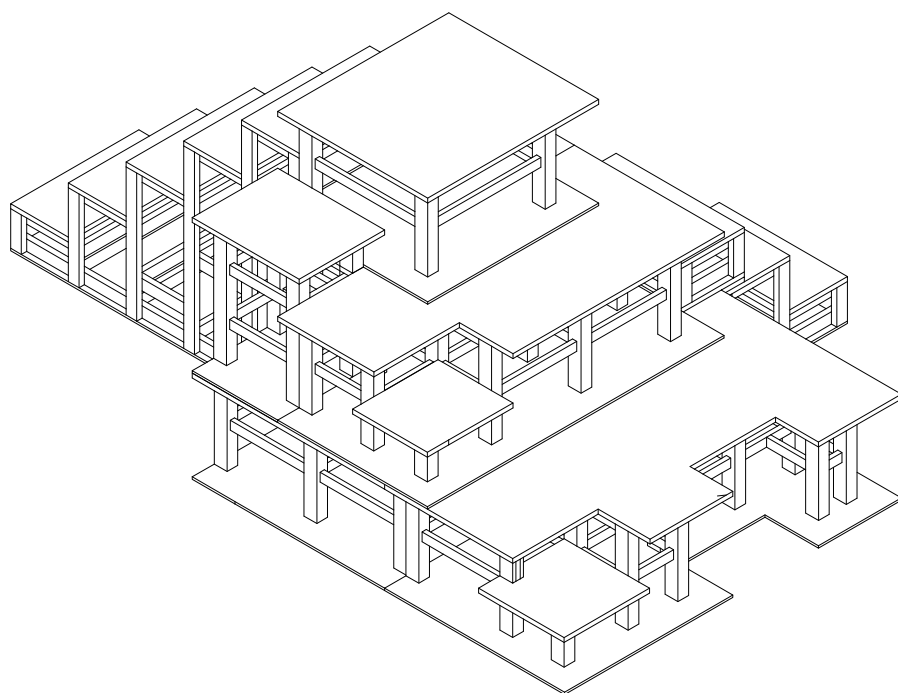
Nesse sentido, tenho encarado com entusiasmo o desafio de sobreposições que a peça propõe: ficção/mito x documentos históricos e som x palavra. Talvez o segundo seja o aspecto que me concerne mais, e acho que é uma questão para o processo fazer o texto chegar junto com uma pesquisa sonora que se propõe à experimentação. Sinto que, por trabalharem muito com *o som em si*, muitas vezes a música experimental e arte sonora acabam indo para outros lugares que não o do sentido das palavras. Dar ênfase no som mobiliza muito visceralmente os afetos, o som opera em outra esfera que não a das palavras. E, se palavra é também som, como então conciliar essas duas coisas, trazer a experimentação sonora (e estética) sem perder a dimensão do sentido (e política) que o texto tem?

Com essa questão-chave colocada - e num tempo onde se fala em virada sônica, pelo menos dentro dos ambientes da arte sonora e música experimental -, tem sido muito bom fazer parte do processo de perto. Estamos compondo coletivamente e a música tem vindo muito junto com a encenação, os gestos, projeção etc. Meu trabalho tem sido o de, principalmente, dar ferramentas para o grupo e organizar um pouco algumas dinâmicas de ensaio, especialmente do coro. Tenho trabalhado conceitos musicais, improvisação livre, escuta, materiais vocais, técnicas estendidas, regência para improvisação e também passado referências. Aos poucos temos construído um léxico comum. Aprendo muito desenvolvendo estratégias para explicar e trabalhar essas coisas com as atrizes e atores, que têm uma formação diferente da minha, e fico surpresa com como eles se entregam pras atividades e ideias que proponho de jeitos muito musicais e sensíveis.

C

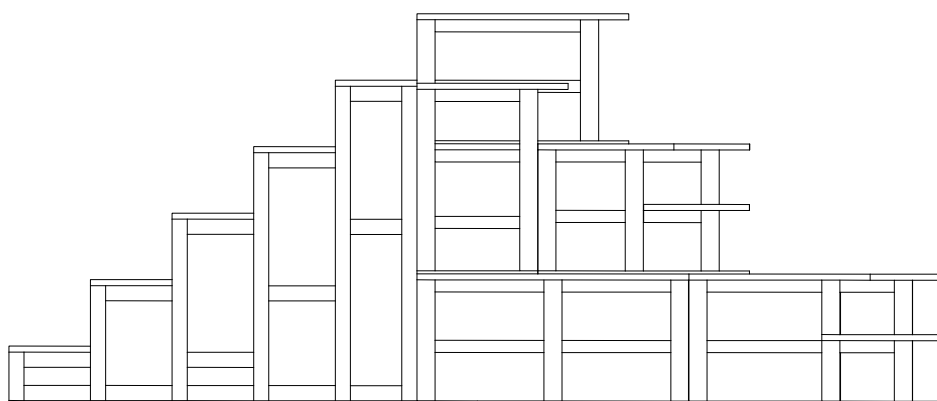
Perspectiva isometrica

D



E

F



G

MONUMENTO PARA ANTIGONA rev.1

PROJETO

CONJUNTO DE PRATICAVEIS

DESENHISTA

ARTHUR HIDEKI OKUTANI

ASSUNTO

MARCENARIA / SERRALHERIA

ANOTACAO

FASE:

PROJETO

ESCALAS

1/25

H

FOLHA:

01/12

C

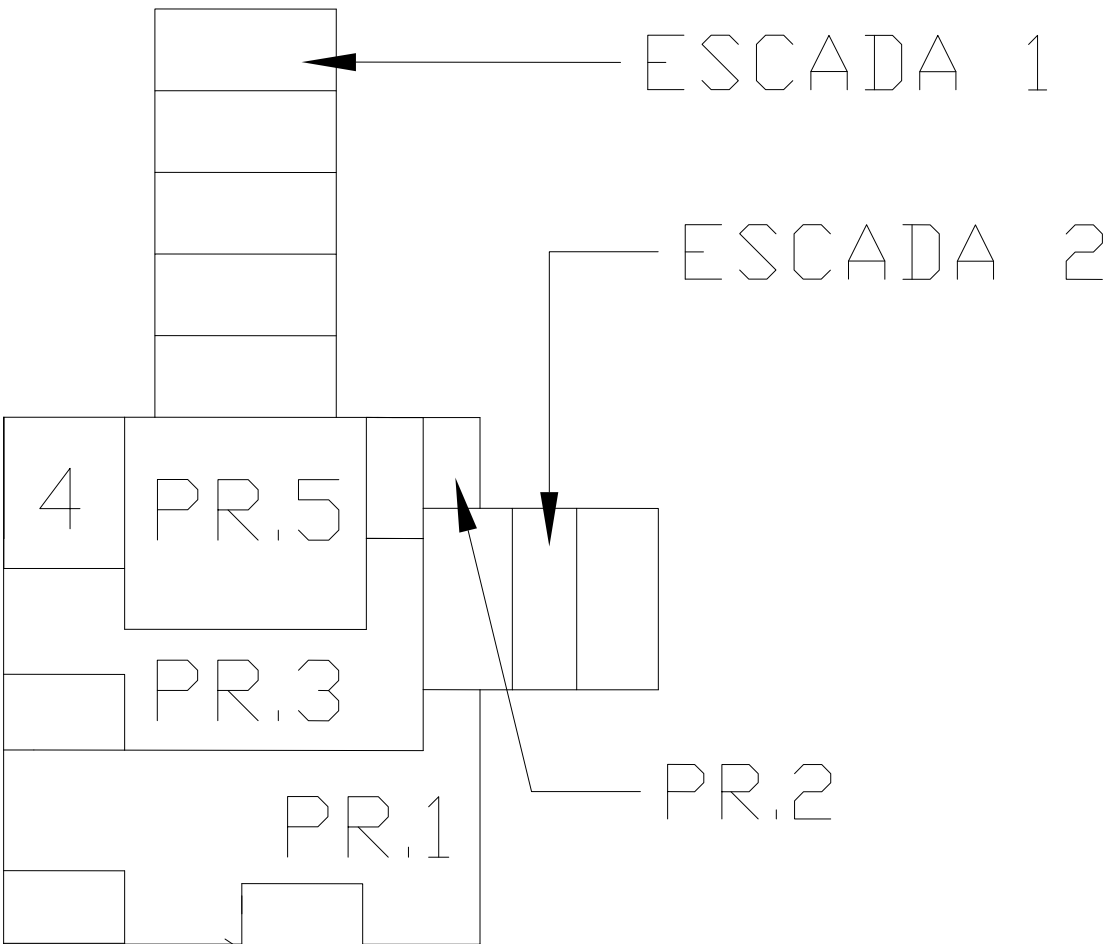
D

E

F

G

H



5 PRATICAVEIS
E 2 ESCADAS

MONUMENTO PARA ANTIGONA rev.1

PROJETO
CONJUNTO DE PRATICAVEIS

DESENHISTA
ARTHUR HIDEKI OKUTANI

ASSUNTO
MARCENARIA / SERRALHERIA

ANOTACAO

FASE:
PROJETO

ESCALAS
1/25

FOLHA:
02/12

C

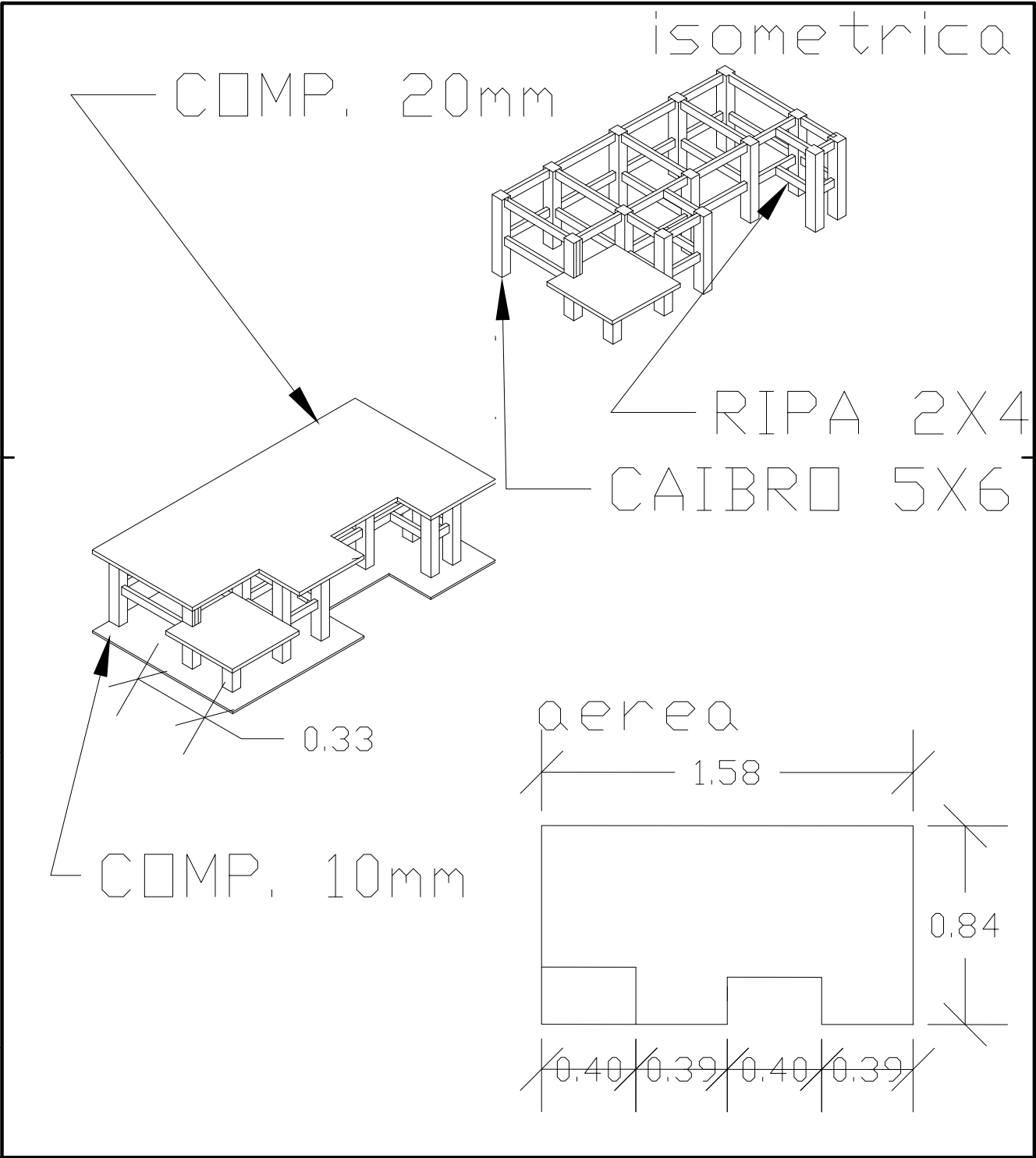
D

E

F

G

H



MONUMENTO PARA ANTIGONA rev.1

PROJETO

PRATICAVEL 01

DESENHISTA

ARTHUR HIDEKI OKUTANI

ASSUNTO

MARCENARIA / SERRALHERIA

ANDTACAO

FASE:

PROJETO

ESCALAS

1/25

FOLHA:

03/12

C

D

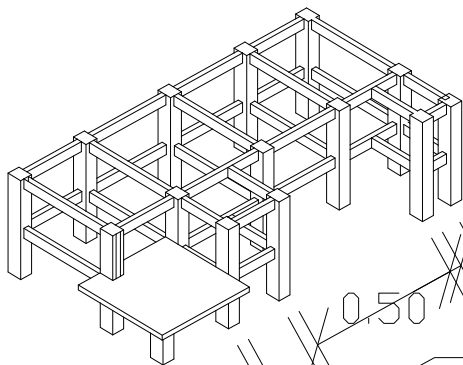
E

F

G

H

isometrica



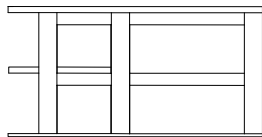
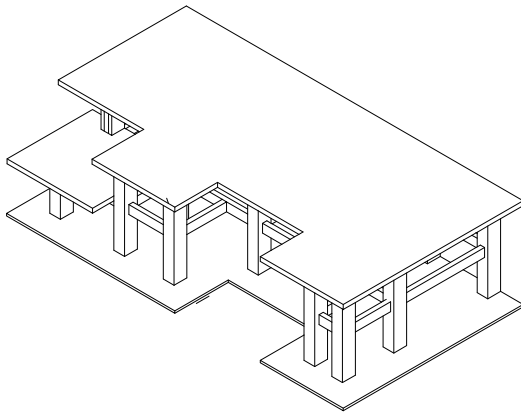
0.07

0.50

0.15

0.21

Lateral



0.18

0.38

0.43

frontal

0.23

MONUMENTO PARA ANTIGONA rev.1

PROJETO

PRATICAVEL 01

DESENHISTA

ARTHUR HIDEKI OKUTANI

ASSUNTO

MARCENARIA / SERRALHERIA

NOTACAO

FASE:

PROJETO

ESCALAS

1/25

FOLHA:

04/12

C

D

E

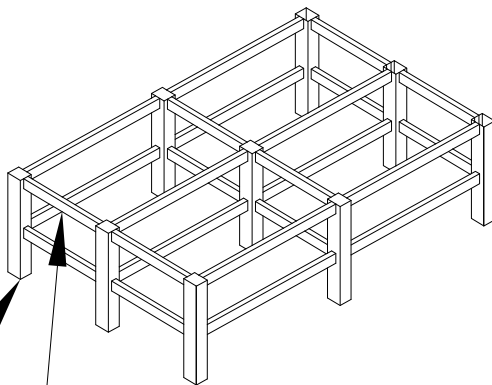
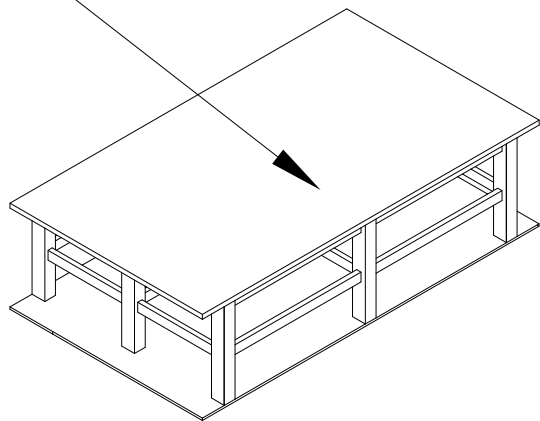
F

G

H

COMP. 20mm

isometrica



RIPA 2X4
CAIBRO 5X6

aerea

1.58

0.90

MONUMENTO PARA ANTIGONA rev.1

PROJETO

PRATICAVEL 02

DESENHISTA

ARTHUR HIDEKI OKUTANI

ASSUNTO

MARCENARIA / SERRALHERIA

ANDTACAO

FASE:

PROJETO

ESCALAS

1/25

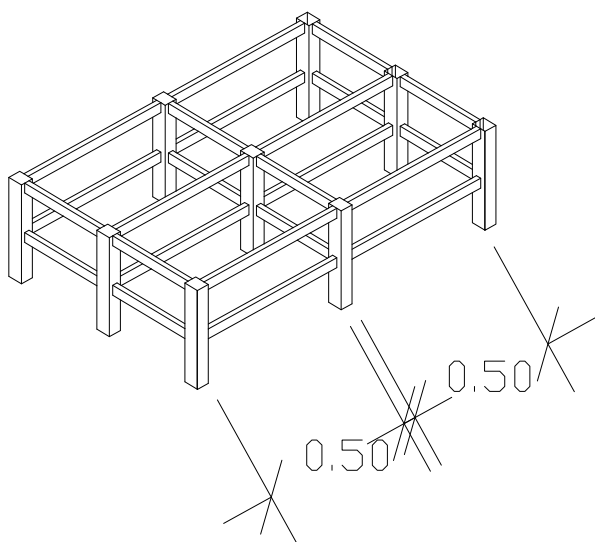
FOLHA:

05/12

C

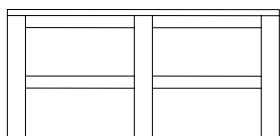
isometrica

D



E

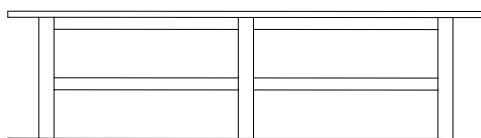
Lateral



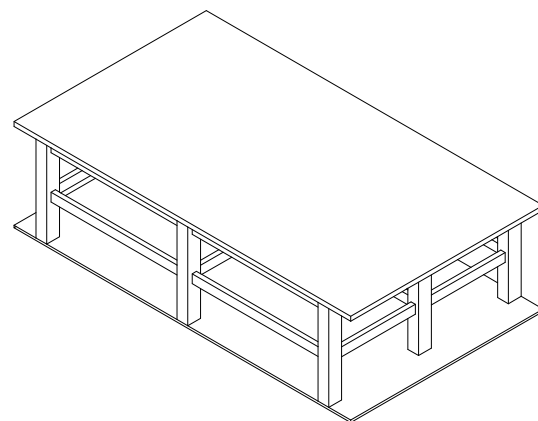
0.36 0.36

F

frontal



0.43



G

MONUMENTO PARA ANTIGONA rev.1

PROJETO

PRATICAVEL 02

DESENHISTA

ARTHUR HIDEKI OKUTANI

ASSUNTO

MARCENARIA / SERRALHERIA

AUTACAD

FASE:

PROJETO

ESCALAS

1/25

H

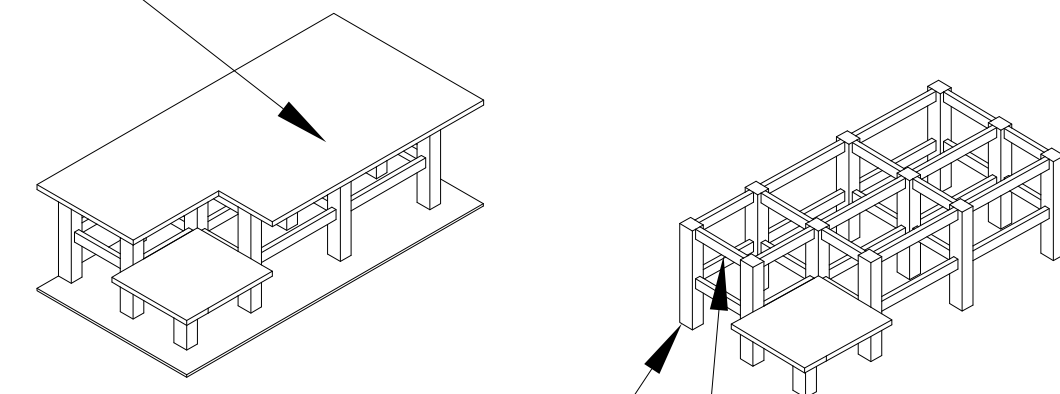
FOLHA:

06/12

C

COMP. 20mm isometrica

D

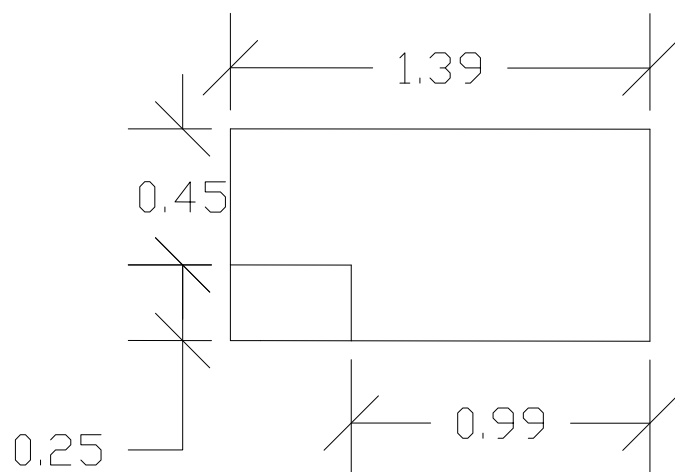


E

RIPA 2X4
CAIBRO 5X6

aerea

F



G

MONUMENTO PARA ANTIGONA rev.1

PROJETO

PRATICAVEL 03

DESENHISTA

ARTHUR HIDEKI OKUTANI

ASSUNTO

MARCENARIA / SERRALHERIA

ANOTACAO

FASE:

PROJETO

ESCALAS

1/25

H

FOLHA:

07/12

C

D

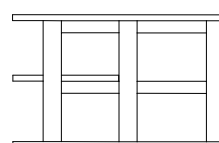
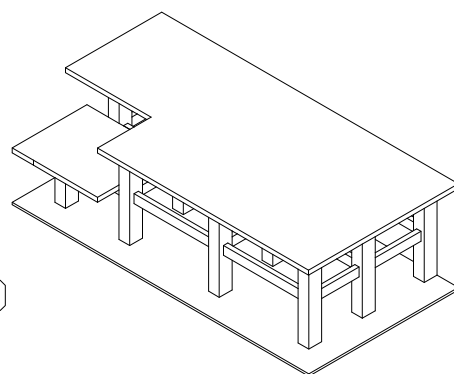
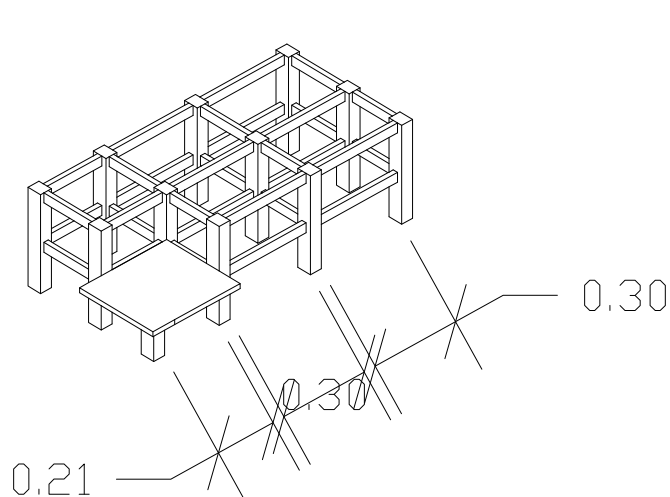
E

F

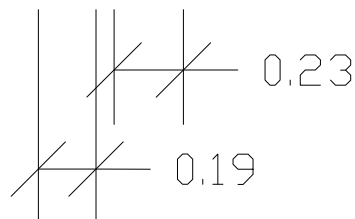
G

H

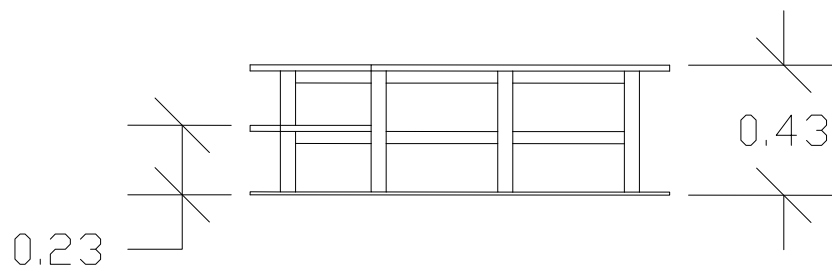
isometrica



Lateral



frontal



MONUMENTO PARA ANTIGONA rev.1

PROJETO

PRATICAVEL 03

DESENHISTA

ARTHUR HIDEKI OKUTANI

ASSUNTO

MARCENARIA / SERRALHERIA

ANOTACAO

FASE:

PROJETO

ESCALAS

1/25

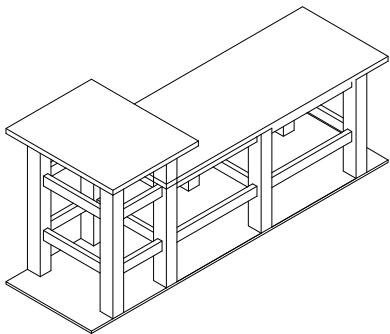
FOLHA:

08/12

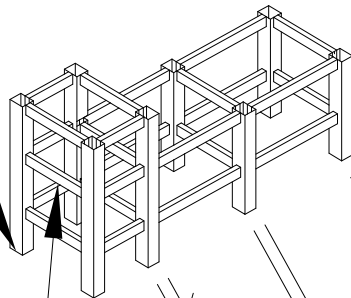
C

isometrica

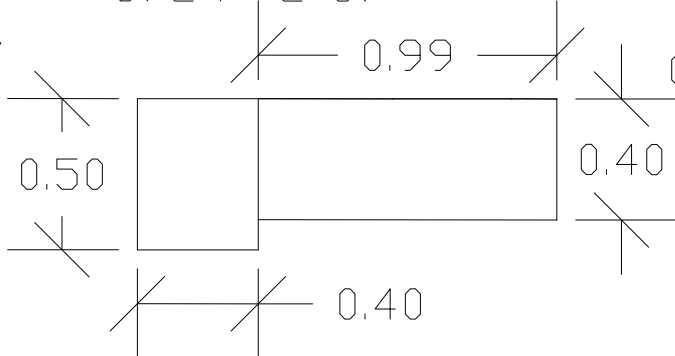
D



CAIBRO 5X6



aerea

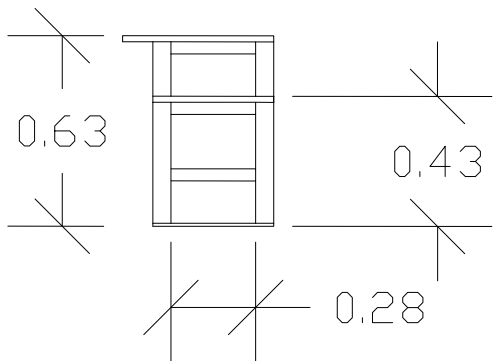


E

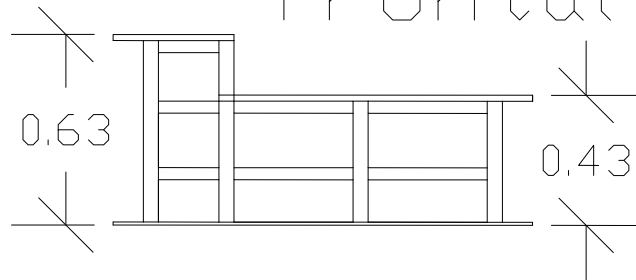
RIPA 2X4

F

Lateral



frontal



G

MONUMENTO PARA ANTIGONA rev.1

PROJETO

PRATICAVEL 04

DESENHISTA

ARTHUR HIDEKI OKUTANI

ASSUNTO

MARCENARIA / SERRALHERIA

ANDTACAO

FASE:

PROJETO

ESCALAS

1/25

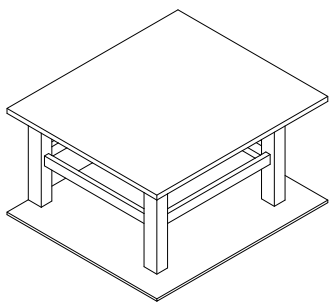
H

FOLHA:

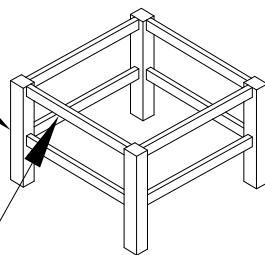
09/12

C

isometrica



CAIBRO 5X6



RIPA 2X4

D

aerea

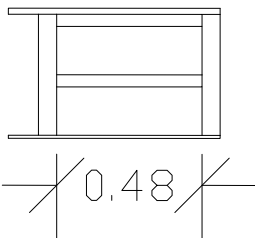


0.80

0.70

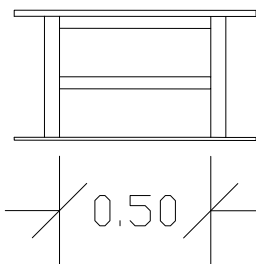
E

Lateral



0.48

frontal



0.43

0.50

F

G

MONUMENTO PARA ANTIGONA rev.1

PROJETO

PRATICAVEL 05

DESENHISTA

ARTHUR HIDEKI OKUTANI

ASSUNTO

MARCENARIA / SERRALHERIA

ANDACAO

FASE:

PROJETO

ESCALAS

1/25

H

FOLHA:

10/12

C

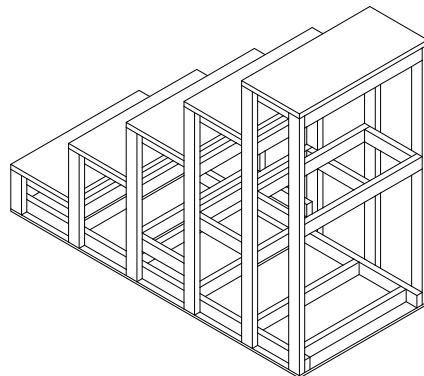
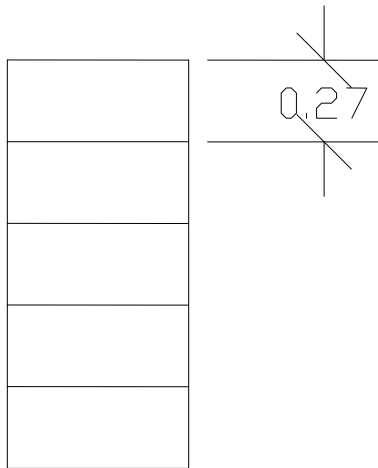
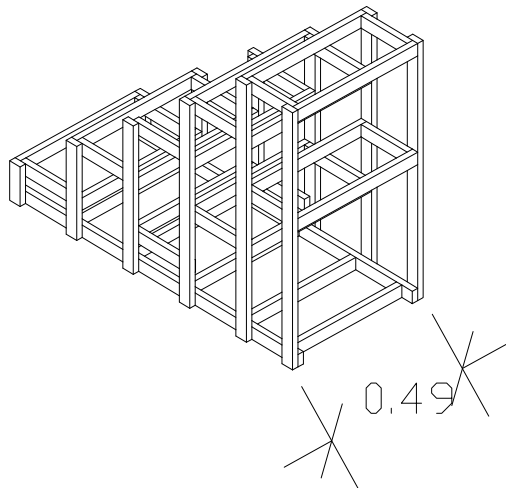
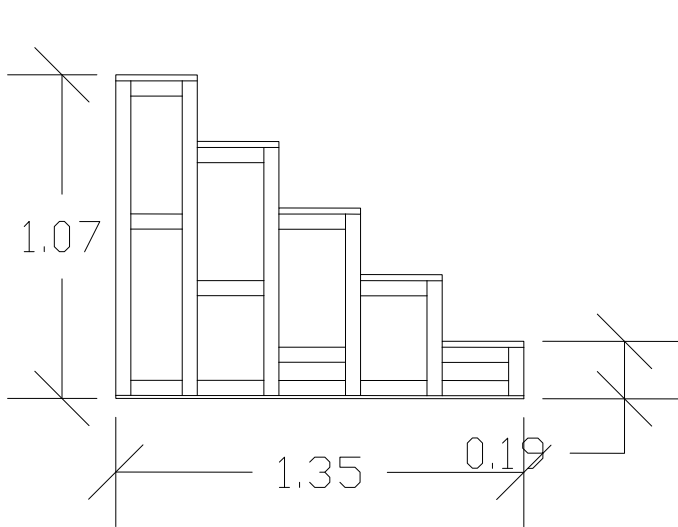
D

E

F

G

H



MONUMENTO PARA ANTIGONA rev.1

PROJETO

ESCADA 1

DESENHISTA

ARTHUR HIDEKI OKUTANI

ASSUNTO

MARCENARIA / SERRALHERIA

ANOTACAO

FASE:

PROJETO

ESCALAS

1/25

FOLHA:

11/12

C

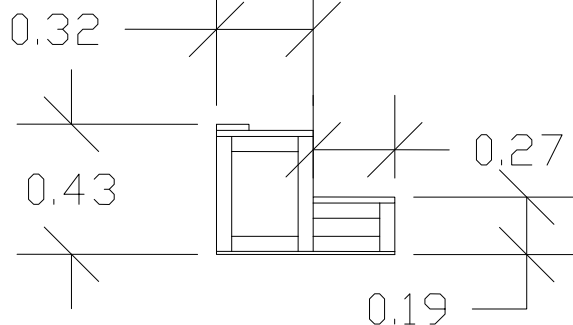
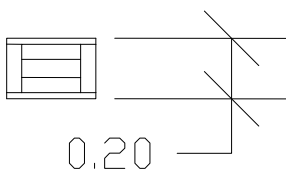
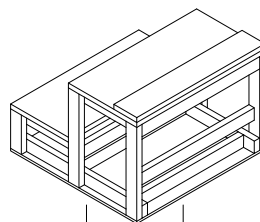
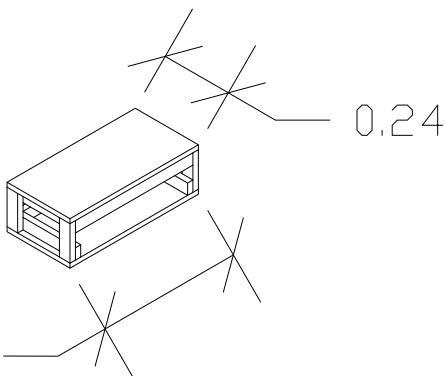
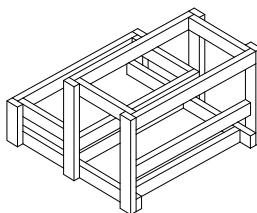
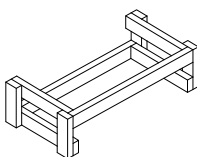
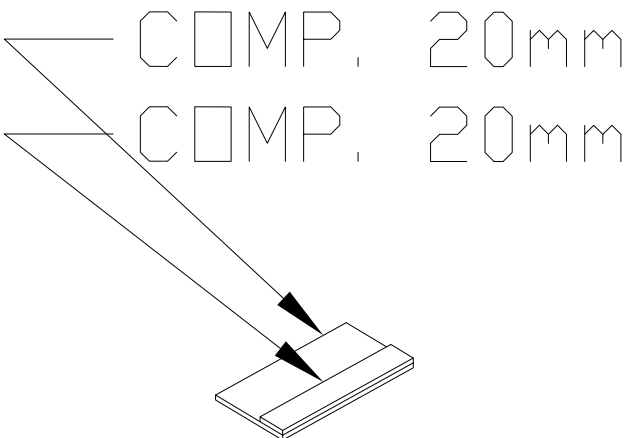
D

E

F

G

H



MONUMENTO PARA ANTIGONA rev.1

PROJETO

ESCADA 2

DESENHISTA

ARTHUR HIDEKI OKUTANI

ASSUNTO

MARCENARIA / SERRALHERIA

ANDTACAO

FASE:

PROJETO

ESCALAS

1/25

FOLHA:

12/12