

## Representando o Irrepresentável: Encenações de Tortura no Teatro Brasileiro da Ditadura Militar

### Severino João Albuquerque

Dentre os muitos segmentos da sociedade brasileira afetados pelo golpe militar de março de 1964, a classe artística se inclui entre as que enfrentaram os mais difíceis impecilhos. A ação imediatamente paralisante de uma censura prepotente e intolerante aliou-se a outras medidas arbitrárias, como a perseguição e prisão de algumas figuras de destaque, ou a decisão do governo de somente subvencionar um tipo de arte que não o ousasse desafiar. Dentre as artes, o teatro foi a que mais sofreu restrições no período em pauta, tanto devido ao considerável envolvimento político dos seus praticantes antes e depois do golpe, como devido à sempre presente possibilidade, durante a apresentação de uma peça teatral, de improvisação e adição de falas não incluídas no texto previamente aprovado pelos censores.

Seguindo sua tradição de engajamento sócio-político na década de 50 e nos primeiros anos da década seguinte, o teatro brasileiro, após o golpe de 1964, se viu colocado, junto com os operários, clero, e estudantes, em posição frontal de denúncia dos abusos do poder então estabelecido, seja na primeira fase do regime (até 1968), seja no período de endurecimento, durante a administração do general Médici. Foi nesse período de extrema linha dura (1969-1974) que o teatro brasileiro passou por uma das mais difíceis fases de toda sua história, um período no qual veicular qualquer tipo de vitalidade igualava-se a "transmitir sinais de dentro das chamas" (Peixoto, "Como Transmitir Sinais" 91).

Entre os inúmeros abusos do poder cometidos pelo regime militar, a detenção ilegal e a tortura de prisioneiros figuram entre os mais repugnantes.<sup>1</sup> Os dramaturgos do período reagiram a essas práticas através da veiculação em forma artística do seu repúdio e protesto. As cenas de tortura examinadas neste trabalho fazem parte de peças

escritas e publicadas durante o regime militar, não estando aqui incluídos trechos de obras escritas ou publicadas desde o início da Nova República, com a volta dos civis ao poder, em março de 1985. As cenas a seguir estudadas fazem parte das seguintes peças: *O Abajur Lilás*, de Plínio Marcos, *Patética*, de João Ribeiro Chaves Neto, *Papa Highirte*, de Oduvaldo Vianna Filho, *Milagre na Cela*, de Jorge Andrade, e "Torquemada," de Augusto Boal. Com a exceção de *Papa Highirte*, cuja edição, ironicamente produzida pelo Ministério da Educação e Cultura, foi todavia imediatamente apreendida pela Polícia Federal, as obras teatrais que incluem encenações de tortura durante a ditadura militar somente começaram a aparecer com a chamada "abertura" do regime nos fins da década de setenta. Por outro lado, "Torquemada," iniciada enquanto Boal estava encarcerado no presídio Tiradentes em São Paulo, e terminada no exílio em Buenos Aires, ainda está por ser publicada em português, somente existindo em versão espanhola.

Ao enfrentar o desafio de dar representação cênica a uma experiência, como é a tortura, reconhecidamente difícil, se não impossível de ser duplicada, os autores das obras aqui examinadas adotam uma variedade de abordagens, desde o mais fiel realismo até o recurso da mera sugestão. Em *Abajur Lilás*, como de resto em toda a sua produção teatral, Plínio Marcos dispensa recursos simplesmente sugestivos para poder mais cruamente retratar o mundo de desespero e miséria em que se movem suas criaturas marginalizadas. Apesar de limitar o tempo e o lugar (cerca de 24 horas em um quarto de bordel de última categoria) em que decorre a ação dos cinco curtos quadros da peça, Marcos adiciona maior complexidade ao conflito cafetão-prostituta ao desdobrar cada lado da oposição. Assim, a figura do cafetão passa a ter um componente mental, Giro, que planeja e dirige a opressão, e outro físico, Osvaldo, que executa as ameaças e ordens de Giro. A figura oprimida, por outro lado, é dividida inicialmente em duas (Dilma e Célia) e, a partir do terceiro quadro, em três mulheres (Dilma, Célia e Leninha) que não conseguem escapar às malhas através das quais a manipulação de Giro as mantém imobilizadas. Contudo, se por um lado o desdobramento da figura masculina aumenta a força do opressor, o fracionamento do lado feminino somente reduz sua capacidade de resistência frente ao controle do explorador. Não obstante terem uma percepção pelo menos parcial da natureza e gravidade de sua vitimização (25-27), as mulheres não chegam a concordar sobre uma tática conjunta de defesa (50-51), em grande parte graças à eficácia dos métodos de intimidação usados pelo agressor. O elemento masculino apega-se a tais manobras para neutralizar potenciais investidas contra duas de suas características perigosamente comprometedoras: o homossexualismo de Giro e a impotência de Osvaldo. É certo que o primeiro fator é compensado pela relativa

acumulação de capital (18-19, 53) e o segundo pela brutalidade malcontida (38, 45, 46). Contudo, em uma situação de disputa de poder, ressalta-se que, conquanto isoladamente cada um desses fatores somente aumentaria a vulnerabilidade do disputante, em conjunto os dois atributos se conjugam para, ironicamente, amplificar-lhe o poder.

Para dobrar a vontade de cada uma de suas vítimas, Giro utiliza ou promessas de pequenos favores materiais como a troca de roupa de cama para Leninha (47), ou recursos debilitadores, como a verdadeira tortura mental em que se convertem suas insistentes sugestões a Dilma de que o filho pelo qual ela tanto se sacrifica vai ser um homossexual (22-23, 54-56). Para evitar a união das três mulheres, Giro lança mão de estratégias fundamentalmente divisórias, como a acusação de que uma das três sofre de tuberculose (17, 29, 44, 48). Conseguindo assim subjugar suas vítimas, Giro tem assegurada a continuidade da exploração econômica das mulheres. A ameaça de interrupção ou diminuição do ganho econômico do opressor, representada pela quebra do abajur por parte de Célia, desencadeia uma violenta represália, em tudo desproporcional à provocação, que resultará na destruição do arranjo exploratório até então vigente. O incidente do abajur, somado à malévola quebra de outros objetos por parte de Osvaldo para inculpar as mulheres, ocasiona a ação punitiva das três vítimas na longa cena de tortura (52-60) que funciona como o clímax da peça.

Ao iniciar-se o quinto e último quadro, ocorre mais um desdobramento em *Abajur lilás*, com a transformação do sórdido quarto em câmara de tortura. Quando se acendem as luzes, vê-se que "*as mulheres estão de mãos e pés amarrados, sentadas em cadeiras; Giro anda nervosamente pelo quarto [e] Osvaldo está parado, sem expressão alguma no rosto*" (52). Enquanto Osvaldo acusa as três mulheres pela destruição, Giro só está interessado em poder castigar "quem teve a idéia" (54). A princípio Giro tenta convencer Dilma a incriminar Célia pelos prejuízos a ele causados. Não o conseguindo, Giro aciona Osvaldo, que "*chega perto de Dilma, [e] como quem não quer nada, encosta o cigarro aceso nela*" (56). Apesar disso, Dilma não colabora, e continua a negar-se a denunciar a companheira mesmo quando Osvaldo "*pega um alicate e vai apertando o seio de Dilma*" (56), assim resistindo até desmaiar de dor. Giro desvia então a atenção para Leninha, que jura inocência e professa não ser cagüete. Ao ver que Osvaldo "*começa a montar o cambau. . . duas cadeiras com um pau no meio*" (57), Leninha, "*chorando, desesperada*" (58), acaba por acusar Célia. Não satisfeito nem com a lição às suas três vítimas de que "não podem se fiar umas nas outras" (58), nem com a promessa de Célia de pagar pelos danos materiais, Giro continua a atormentar a mulher, e permite que Osvaldo leve a sessão de sevícias até a última conseqüência, "*atira [ndo] em Célia até acabar a carga do revólver*" (59). Depois da longa

pausa que segue a tentativa de Giro de reconfortar Dilma e Leninha, as duas mulheres parecem prestes a voltar a sua sina sem saída. O opressor, por sua vez, tendo reforçado o seu jugo com a eliminação do foco de contestação através da tortura, retoma, aliviado, as rédeas do poder.

Certamente uma das obras teatrais que mais objeções levantaram da parte dos censores nas duas décadas do regime militar (Khéde 155-56; Michalski 90, 91, 94; Peixoto, "São Nuvens" 7-8), *Patética* enfrentou tais atribulações em grande parte porque, nas palavras do autor, não se alinhava à corrente de dramaturgos que praticavam um "teatro de metáforas" à procura de "uma forma de criar para que os canais mais competentes deixassem a produção escoar" mas, pelo contrário, constituía "um teatro totalmente realista, despido, . . . um grande contraste em relação à produção que se encenava" (Khéde 156). Valendo-se eficazmente da interação entre diversos níveis da experiência, a obra de Chaves Neto nos mostra atores de um circo quase falido representando em épocas diferentes uma família de imigrantes judeus cujo filho, Glauco Horowitz, um profissional de imprensa, em certo ponto entrevista para a televisão a atriz principal do circo, Joana da Criméia. A família Horowitz dolorosamente aprende que ao fugir para o Brasil não haviam de todo se livrado da situação que os oprimia na Europa (89-90). Intimado a comparecer perante uma delegacia militar para esclarecer vagas alegações que o envolviam, Glauco é detido, interrogado, torturado e assassinado nas dependências da repartição militar, uma situação que reflete o acontecido na vida real ao jornalista Wladimir Herzog em outubro de 1975 no Departamento de Operações Internas do II Exército em São Paulo.<sup>2</sup> Ao estabelecer, nesse incidente específico, uma duplicação da realidade histórica, a peça de Chaves Neto imediatamente adquiriu uma indiscutível urgência cênica. Sua qualidade teatral, que poderia ter sido contundente se a encenação tivesse sido então permitida, perde, contudo, parte de seu impacto em uma simples leitura do texto ou até mesmo, como o próprio autor admite, em uma produção posterior à abertura (Khéde 156). No entanto, as cenas de sevícias permanecem como testemunhos eloqüentes, lançados por um teatro vigorosamente comprometido, contra uma prática sinistra e de efeitos devastadores sobre a validez e coesão da estrutura social.

Depois de um longo interrogatório durante o qual Glauco recusa-se a assinar declarações falsas que termina por rasgar, a Cena VII se encerra com a última palavra ("não" 81) pronunciada por Glauco, e dá lugar à sessão de tortura que levará à morte do prisioneiro. Durante a primeira parte da Cena VIII, justapostos às falas dos pais, que contraem em uma época histórica anterior, ouvem-se os gritos de Glauco provocados pelos ataques do "Homem de Botas" (81-83). Como a vítima

nada diz, suas reações nos são veiculadas indiretamente, através da única fala do "Homem de Botas" em toda a peça:

*(A mão direita sobre uma chave elétrica.)* Como é? Vai falar ou não?... Olha aqui, amizade, sou bom no negócio. E não tô a fim de perder tempo. Sacou?... Sacou, meu?!... Quer mais ou chega?... Tá bem. OK. Você é quem manda.... Diz. Diz aí, judeu filho da puta! *(Aciona a chave. O corpo inteiro de Glauco se estremece, mediante um derradeiro gemido.)* (84-85)

Após a morte de Glauco e o inquérito tendencioso aberto pelos militares para dar uma ilusão de legalidade, os atores do circo saem de situação e retornam às suas preocupações do dia-a-dia da sobrevivência econômica. Porém, ao retirar-se de cena, fixando-se no cadáver que permanecia no palco, todos cantam juntos os versos de Bororó sobre o dia em que o sol voltar e vento novo soprar (99).

Em sua primeira obra-prima, *Papa Highirte*, Vianinha já dominava tão bem a utilização do espaço teatral que ao compor as cenas de tortura pôde manter-se à distância de meras reproduções realistas. Se bem que haja em *Papa Highirte* cenas que reproduzem atos de tortura física, em vez de fiéis documentações da violência estabelecida, tais trechos incluem fatores como flashbacks, distorção musical, ou iluminação reduzida, que atenuam consideravelmente o enfoque realista. Em substituição, então, a uma abordagem estritamente preocupada em retratar sessões de tortura fielmente, Vianinha lançou mão das estratégias sugestivas às quais esta peça deve grande parte de seu impacto cênico. Há, inicialmente, o recurso de um personagem contar seus tormentos a outro personagem. Assim, ao ouvir de Mariz o relato das sevícias por ele sofridas, Graziela, e o leitor ou o espectador, podem então imaginar a violência sofrida pelo amigo de Manito e vingador de sua morte. Segundo o longo e detalhado relato que Mariz faz a Graziela sobre os motivos que o trouxeram a Montalva à procura do ditador exilado de Alhambra,

eles começam aos poucos e vão aumentando, vêm vindo, vêm vindo, você fica pedindo prá morrer porque não pode reagir, a cela tinha água, um palmo de água, me punham descalço lá dentro, eu me encostava na parede, dormia assim, de vez em quando a porta abre, são eles, no começo me batiam e gritavam, gritam no ouvido, todos mascarados, prá você nem saber onde está... me batiam no pescoço, eu nem conseguia mais engulir comida, entrei lá com setenta e três quilos, saí com cinqüenta,... fiquei dois dias, três dias sem ver água,

vem ferida no lábio, a língua pesa na boca, dói respirar, foram aumentando, punham barra de gelo no meu peito,... depois vem choque elétrico, sabe? Na cara, está vendo essas marcas? Aí eu comecei a chorar, pelo amor de Deus, aí eles sabem que você está fraquejando e vêm em cima,... e choque elétrico e pancada de sabre no baço, e me davam injeção de álcool na veia, a gente fica bêbado e choque no ouvido, fica zumbindo, zumbia tudo, aí aqui embaixo, choque aqui, juru! (43-44)

Logo a seguir, quando Mariz revela ter falado "tudo que sabia, o nome de todos," inclusive o de Manito, reaparecem ao fundo os dois torturadores encapuzados, referidos na peça como Coberto 1 e Coberto 2. Repetindo falas já ditas anteriormente (44), os dois homens, vindos do fundo do palco, vão se aproximando de Mariz mas sem chegar a tocá-lo. A grande força desta cena origina-se do fato de que apesar de estarem situados em planos temporais diferentes, torturado e torturadores se encontram e, sem reproduzir realisticamente uma sessão de tortura, veiculam todo o horror experimentado por Mariz. A violência dos algozes sobre a vítima adquire maior amplitude não só por estarem os dois torturadores em plano temporal diferente do da vítima, como também pelo jogo proxêmico por eles efetuado ao redor de Mariz, aumentando a agressão com a postura de ameaça e a reduzida distância relativa entre os corpos. A representação dos movimentos dos cobertos perto de Mariz, aliada à ameaça verbal de aplicarem choques elétricos, torna desnecessário haver contato físico entre agressores e agredido no palco, mas transmite, mesmo assim, toda a acumulada impressão da sessão de tortura. Essa noção é reforçada pelo fato de que o rosto dos agressores não é revelado em *Papa Highirte*, a única das obras aqui estudadas que faz uso de máscaras. As instruções do autor sobre esses acessórios são bastante simples ("*caixa de papelão na cabeça, com dois furos para os olhos*," 20) e, na verdade, podem ter sido assim escritas deliberadamente para permitir maior flexibilidade ao encenador. Essas caixas de papelão são evidentemente variantes de máscaras teatrais, usadas aqui com rara eficácia na veiculação do terror associado à tortura. Em uma gradação de mobilidade para imobilidade, a expressão facial de um rosto sem máscara constitui o extremo mais mutável, enquanto a máscara representa o outro extremo, o da imobilidade expressiva, com a maquiagem ficando em uma posição equidistante (Kowzan 66). Por imobilizar a expressão e negar qualquer identidade àqueles que os vestem, esses capuzes amplificam grandemente a brutalidade de uma cena de tortura. A mera aparição de um coberto à frente de um prisioneiro desperta enorme pavor e imediatamente sugere tormentos insuportáveis. Em uma encenação teatral

eficaz, como tem sido o caso de *Papa Highirte*, essas sensações são artisticamente transmitidas ao espectador, que pode então refletir sobre as atrocidades cometidas à sua volta e à sua revelia por uma estrutura ilegítima de poder. Por outro lado, não se pode negar a validade da corrente--à qual parecem pertencer os autores das outras obras aqui analisadas--oposta ao uso de máscaras em representações cênicas de tortura, pois mostrar ao espectador os rostos nus e humanos dos torturadores chama a atenção--e denuncia--a naturalidade com que a violência é encarada pelos que a praticam.

É importante compreender como, em *Papa Highirte*, se dá a passagem do "presente"--na casa do caudilho exilado em Montalva--para o passado em Alhambra, o tempo e o lugar em que Diego fora torturado para denunciar seu companheiro, Manito, logo depois assassinado pelas forças do ditador. Assumindo o nome falso de Pablo Mariz, Diego vai a Montalva para' vingar a morte do amigo. Em uma longa cena em que se alternam os dois tempos, a mudança do presente para o passado é atingida através do paralelismo entre falas nos dois planos temporais. Assim, a situação do presente em Montalva nos mostra Morales, o ajudante de Highirte, apresentando ao ex-ditador o novo motorista, Pablo Mariz, que, não respondendo imediatamente às perguntas de Papa, deixa Morales fazê-lo em seu lugar:

*Papa Highirte*: Me conhece?

*Morales*: De nome, senhor.

*Papa*: Papa Highirte é um nome muito conhecido. Lembra o quê?

*Morales*: Ele não conhece e. . .

*Papa*: Ele responde, Morales. (20)

A palavra "responde" funciona como um sinal de alternância de tempos, pois ao ser pronunciada por Papa, uma mudança na iluminação revela no fundo do palco a tortura de Diego no plano do passado em Alhambra. A mesma palavra também funciona como elo de ligação entre os dois tempos, já que ao torcer o braço e forçar para baixo a cabeça da vítima, os torturadores gritam:

*Coberto 1*: Responde!

*Coberto 2*: Responde!

*Coberto 1*: Responde, comunista, responde, comunista!

*Coberto 2*: Responde, comunista, responde! (21)

Ainda outra vez, a mesma palavra, com uma nova mudança de iluminação, vai assinalar a volta para o presente, quando Papa repete: "Ele responde, Morales!" (21). Um pouco mais tarde, quando Morales, dando instruções a Mariz e mostrando ao recém-contratado chofer seu novo

quarto, lhe entrega coisas, é exatamente a palavra "entrega" que vai funcionar como conexão com a tortura no passado. A ambigüidade lingüística de "entregar" (dar; denunciar) se presta bem ao reaparecimento e exigências dos torturadores:

*Coberto 1:* Entrega. Entrega.

*Coberto 2:* O nome deles todos.

*Coberto 1:* O nome deles todos.

*Coberto 2:* Entrega. Entrega.

*Coberto 1:* O nome. Um por um, o nome.

*Coberto 2:* Um por um, o nome, um por um. (23)

Porém, desta vez a mudança de volta para o presente não se efetua através da iluminação e conseqüente desaparecimento dos torturadores, mas sim pela entrada da empregada de Papa, Grissa, que "*traz dois ou três uniformes, chapéus de chofer, botas*" (23) para Mariz experimentar. Os dois cobertos permanecem em cena, ao lado de Mariz, enquanto este se prepara para escolher um uniforme. O ato de despir-se por parte de Mariz é que agora introduz o paralelismo com as sevícias do passado:

*Mariz levanta. Grissa lhe estende um uniforme.*

*Coberto 2:* Tira a roupa, comunista.

*Coberto 1:* Tira a roupa, comunista.

\* \* \* \* \*

*Grissa:* Olha a bota.

*Mariz...tira o sapato. Experimenta a bota sentado.*

*Coberto 1:* Tira o sapato, comunista.

*Coberto 2:* Tira o sapato, comunista. (24)

Esta interação difere ainda mais acentuadamente das anteriores porque enquanto Mariz experimenta o uniforme e as botas, os torturadores, transpondo a separação entre os planos temporais, passam a agredir Mariz fisicamente. Ao passo que recordam um ao outro a necessidade de não deixar evidência no corpo do prisioneiro (24), os agressores repetem para o torturado:

*Coberto 1:* Fala, fala que não deixa marca.

*Coberto 2:* Sou pago prá não deixar marca.

*Coberto 1:* Fala que não deixa marca.

Exasperados com a tenaz recusa do prisioneiro que por quinze dias se recusou a falar (27), os torturadores recorrem ao uso do choque elétrico e eventualmente à série de sevícias acima citadas, que Mariz



relata a Graziela (43-44) ao confessar-lhe ter denunciado Manito às forças da repressão.

A preocupação dos algozes de "não deixar marcas" traz à baila o pretenso contraste entre o "bom" profissional--aquele que consegue extrair informações da vítima sem deixar evidências corporais--e o "mau" torturador, que não sabe evitar lesões e, para obter a confissão do torturado, pode, levado por seu sadismo, chegar ao extremo de matar o prisioneiro. É desnecessário ressaltar a falsidade do contraste haja visto a essencial malignidade da instituição da tortura. Marcas sempre hão de ficar, quer sejam físicas ou psicológicas, quer sejam em indivíduos ou na sociedade que admite ou corrobora sua perpetração.

Em *Milagre na cela*, Joana de Jesus Crucificado, a freira ilegalmente detida pelas forças da repressão, depois de recusar-se a colaborar com o delegado Daniel--que se considera um "bom" profissional--é levada pelos algozes à sala do interrogatório. Apesar dos palavrões e vulgaridades de Daniel, esta cena é dominada pela violência não-verbal, estabelecida, desde a entrada de Joana na sala, pela presença de "*seis homens...parados em volta da sala [que] não fazem nenhum movimento [e] mantêm os olhos fixos em Joana,*" e pelos sons, vindos de salas vizinhas, "*de latidos de cães e de pessoas praticando karatê*" (34-35). Irritado por não conseguir extrair nenhuma informação de Joana, Daniel põe em ação os lutadores de karatê:

*De repente, Daniel faz um sinal. Instantaneamente, os homens começam a simular uma luta de karatê em volta de Joana. Eles saltam no ar, jogando pés e punhos na direção do rosto de Joana, ao mesmo tempo que gritam. Os pés e os punhos fechados passam a um palmo do corpo e do rosto de Joana.... A luta simulada se transforma num bailado sinistro. Os rostos dos homens são máscaras odientas... De repente, os homens param e voltam aos seus lugares, estáticos. Olham Joana com um desejo assassino. (37)*

Convém notar que ao lançar mão dessa série de movimentos estilizados, mecânicos, repetitivos (Unruh 50), Andrade afasta-se consideravelmente do realismo cênico ao reproduzir sessões de tortura. Para dar maior impacto à encenação da violência, o autor de *Milagre na cela* não somente exclui qualquer contato físico direto entre os lutadores de karatê e Joana como também recorre à multissignação através do uso virtualmente simultâneo de expressão facial, postura corporal, movimentação de braços e pernas, e sons de latidos de cães e gritos de lutadores.

Depois de aplicar sem sucesso as chamadas Fórmulas 1 e 2 (não deixar o prisioneiro dormir nem comer), e antes de aplicar a Fórmula 3

(ameaçar afogar o prisioneiro numa represa), Daniel submete Joana a várias sessões de tortura, nunca mostradas diretamente mas sim sugeridas de três maneiras. Primeiro, pelo carcereiro indo e vindo à cela para buscar e trazer a prisioneira; segundo, pelas luzes que se abaixam e logo tornam a se elevar, sugerindo passagem de tempo; e terceiro, pelo aspecto físico de Joana ao voltar à cela depois de cada período de sevícias. Como Joana continua recusando-se a colaborar, ela é posta numa solitária, uma cela de um metro por dois, com uma privada entupida cuja descarga fica fora da cela, para assim adicionar a tortura olfativa aos tormentos da vítima. O sofrimento de Joana é também auditivo devido aos tiros e gritos vindos da televisão que o carcereiro Cícero mantém ligada no mais alto volume, pois ele assiste sem cessar a programas de conteúdo violento. Porém, a força da religiosa já começando a dobrar Daniel, este a retira da solitária, e tenta outra vez intimidar Joana com a ação dos lutadores de karatê na sala do interrogatório:

*Os homens continuam em volta da sala, parados e imóveis. Daniel é o único que se movimenta. Porém, os movimentos de cabeça e de braços de Daniel são reproduzidos exatamente iguais pelos seis homens que o rodeiam. É como se fosse apenas um corpo comandando sete cabeças e quatorze braços. Os movimentos de braços são lentos, lembrando tentáculos que se agitam. (51)*

Apesar da violência cinética (causada pelos movimentos dos lutadores) e proxêmica (resultante da distância cada vez menor entre as mãos e pés dos agressores e o corpo da vítima) de que é alvo Joana, sua resistência permanece inalterada. O enfraquecido Daniel recorre então à tentativa de estuprar Joana com um cabo de vassoura na cena climática em que, através do poder da persuasão e armada somente com sua dignidade, a torturada subjuga o torturador e passa a controlá-lo até o final. A sobrevivência de Joana, ressaltada no frenético samba final ("É preciso sobreviver/Para o amanhã que virá!" 93), nos fornece um caso único, entre as obras aqui examinadas, em que a vítima assume superioridade sobre o algoz enquanto ainda na prisão. Preocupado em não deixar dúvida de que o torturador é moralmente inferior ao torturado, e que mais cedo ou mais tarde, quer este sobreviva ou não, suas crenças prevalecerão, Jorge Andrade desvia-se dos outros dramaturgos aqui focalizados--os quais preferem apresentar uma visão mais crua e sem redenção da experiência da tortura--e opta por desmentir a imagem do torturado como simples vítima impotente, ao mesmo tempo que não deixa de denunciar a intensa crueldade dos agentes da violência institucionalizada.

É exatamente este aspecto da tortura como instituição e como lastro de um regime autoritário que forma o centro da vigorosa denúncia de Boal em "Torquemada." Como em *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, aqui também Boal recorre a uma figura histórica e a uma outra época para analisar problemas contemporâneos. Neste caso, o Grande Inquisidor Tomás de Torquemada, membro da ordem dominicana, que viveu entre 1420 e 1498, aplica seus conceitos de "justiça proporcional" e "tortura necessária" a todos os segmentos de uma sociedade que não quer ou não pode reagir, resultando que seus métodos tornam-se o Sistema e, segundo Bissett, o próprio Torquemada passa a ser "o único poder na estrutura política" (31; minha tradução).

Grande parte do impacto de "Torquemada" origina-se da gradual descoberta, por parte do espectador, de que na peça os monges, tradicionalmente associados com o amor ao próximo e com a busca da virtude e da santidade, são na verdade impiedosos torturadores, e que eles pertencem não a uma época remota mas sim ao período contemporâneo. Logo ao subir o pano, vêem-se alguns monges no palco, aparentemente envolvidos em ocupações normais, *"um quase adormecido, sentado em uma cadeira, com a cabeça sobre a mesa, e dois ao fundo, em meio a uma conversa interrompida"* (67-68; minha tradução). Quando se vê o quarto monge, manuseando *"um aparelho elétrico, como um reostato, adaptado de um televisor,"* o espectador tem a primeira sensação de estranheza, o que se confirmará quando for visto um quinto monge, barbudo como os seguidores de Torquemada, movimentando-se à vontade em meio a uma autêntica câmara de tortura do século vinte. A simples visão deste cenário, representando realisticamente uma câmara de tortura por si só já veicularia enorme violência. Mas, como foi sugerido acima, sua gradual revelação aumenta sua força. É aí nessa câmara que acontece a primeira sessão de sevícias do personagem autobiográfico chamado simplesmente de "Dramaturgo." Forçado pelos monges-torturadores, o "Dramaturgo"

*se senta no chão e encolhe as pernas. Barba e Atleta põem um pedaço de pau por sob os joelhos e as mãos, que estão amarradas uma à outra. O "Dramaturgo" fica em posição mais ou menos fetal.... Dois monges o levantam nessa posição. O "Dramaturgo" fica então de cabeça para baixo, suspenso pelos joelhos. O pau se apoia nas extremidades de duas mesas. O Atleta faz a conexão elétrica com um fio num dedo da mão e outro no dedo mínimo do pé, e liga o aparelho elétrico na tomada da parede. (70; minha tradução)*

Como se sabe, este método de tortura usado pelos militares brasileiros

é chamado de "pau-de-arara." O instrumento de tortura mais empregado no Brasil, segundo Antônio Carlos Fon, o pau-de-arara consiste de

dois cavaletes de madeira, com cerca de 1,5 metro de altura e uma ranhura na parte superior, onde se encaixa um cano de ferro. A vítima, geralmente nua, tem os pulsos e tornozelos envoltos em tiras de cobertores ou pano grosso e amarrados com cordas. Em seguida, o interrogado é obrigado a sentar-se no chão, de tal forma que os joelhos dobrados sejam abraçados. No espaço sob os joelhos--e entre os cotovelos--introduz-se a barra de ferro, por onde se levanta o prisioneiro para pendurá-lo entre os dois cavaletes. Nesta posição, o supliciado, além das dores provocadas pelo próprio "pau-de-arara"--devido à tração e à paralisação da circulação nos membros inferiores e superiores--fica completamente à mercê dos interrogadores para ser submetido a outros tipos de tortura....O tempo máximo possível de se "pendurar" alguém é de quatro horas. Mas este limite dificilmente é alcançado porque, submetida a espancamentos, a vítima morre antes. (*Tortura* 78)

Contudo, o impacto da peça de Boal não resulta somente de reproduzir fielmente no palco um tipo de tortura como a descrita por Fon. A acumulação de elementos fortemente contrastivos a essas cenas amplifica sua eficácia cênica. Assim, enquanto Barba tortura o Dramaturgo na sessão de sevícias acima descrita, ele acusa sua vítima de difamar o país porque quando vai ao exterior denuncia a existência de tortura. Igualmente contrastiva é a seqüência em que, enquanto quatro vítimas estão, ao fundo, suspensas de paus-de-arara, Torquemada faz o sinal da cruz, ajoelha-se e inicia o longo sermão sobre o que é a Justiça:

Alguns dizem que [a Justiça] é a igualdade, mas estão enganados: a Justiça é a proporcionalidade. Seria injusto dar partes iguais a pessoas desiguais. Seria igualmente injusto dar partes desiguais a pessoas iguais.... Não se pode dar partes iguais a um senhor e a um escravo, a um homem e a uma mulher, a um rico e a um pobre. Não. Ao senhor, ao homem, ao rico, já que é deles a maior parte, para eles faremos nossa justiça. (108-09; minha tradução)

Finalmente, há a cena em que o comerciante Paulo, suspenso de um pau-de-arara, é torturado por monges armados enquanto Torquemada

janta. Os mesmos monges que torturam Paulo servem vinho e a comida a Torquemada. É a simultaneidade das situações conflitantes que proporciona a esta cena seu grande impacto: a justaposição do tom calmo de Paulo com a violência do que diz Torquemada é tão contrastiva como a simultaneidade de duas atividades tão distintas como uma tranqüila e reconfortante refeição, e uma violenta e exaustiva sessão de tortura.<sup>3</sup>

Este trabalho oferece uma análise do tratamento teatral dado por autores do período em pauta a um fenômeno que comporta múltiplas possibilidades de exploração cênica e temática. Examinando o uso da linguagem verbal e não-verbal na veiculação teatral de sessões de tortura em obras que, refletindo sobre "um tempo ruim" (*Patética* 94), apresentam situações controladas seja por um estado policial-militar contemporâneo (*Milagre na cela; Patética*) seja por figuras ditatoriais (verídicas, como em "Torquemada," ou compostas e ficcionais, como em *Papa Highirte* e *Abajur lilás*), tenta-se aqui compreender melhor a interação dos dois tipos de linguagem e o seu conseqüente impacto em uma representação teatral. Mesmo uma peça como *Abajur lilás*, cujas sevícias representadas não envolvem presos políticos, oferece uma denúncia não menos contundente da conjuntura de opressão somente possibilitada pela existência da ditadura. Ao testemunhar o microcosmo de terror comandado por Giro na obra de Plínio Marcos, nos damos conta da eficácia da propagação do modo operativo de um estado policial-militar até mesmo por entre as camadas sociais mais anônimas, miseráveis e distantes dos centros de tomada de decisões. Quanto às vítimas, quer sobrevivam à tortura (como Joana em *Milagre na Cela* e Mariz em *Papa Highirte*) quer morram em conseqüência (como Célia em *Abajur Lilás* e Glauco em *Patética*), sempre sucumbem à fúria e à brutalidade, enquanto que cada agressor, distanciado do sofrimento causado ao agredido e apesar de temporariamente dispor de total controle e poder, eventualmente assistirá à vitória dos ideais defendidos pela vítima. Das suas interações origina-se um painel de dor e opressão cuja eficácia teatral se atribui ao domínio cênico e à visão humanitária dos autores das obras aqui examinadas.

*University of Wisconsin, Madison*

## Notas

1. Sobre a ocorrência de tortura no Brasil durante o regime militar, ver Brasil: *Nunca Mais*; Fon 1979 a; Fon 1979 b; *Report on Torture* (198-201); *Torture in the Eighties* (64, 148-50); *Pau-de-arara*; "O tamanho do porão"; e *Torture and Oppression in Brazil*.

2. Ver a transcrição do depoimento juramentado do jornalista Rodolfo Oswald Konder, testemunha das torturas sofridas por Wladimir Herzog no DOI (*Brasil*:

*Nunca mais* 257-59); ver também *Vlado* (135-48).

3. Parte da análise de "Torquemada" apresentada acima aparece, em forma modificada, no meu artigo, "Conflicting Signs of Violence in Augusto Boal's 'Torquemada'," *Modern Drama* 29:3 (September 1986) 452-59.

## Obras Citadas

- Andrade, Jorge. *Milagre na Cela*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- Boal, Augusto. "Torquemada." *Teatro latinoamericano de agitación*. La Habana: Casa de las Américas, 1972: 65-176.
- Bissett, Judith I. "Victims and Violators: The Structure of Violence in 'Torquemada'." *Latin American Theatre Review* 15.2 (Spring 1982): 27-34.
- Brasil: Nunca Mais*. Pertópolis: Vozes, 1985.
- Chaves Neto, João Ribeiro. *Patética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- Fon, Antônio Carlos. "Descendo aos Porões." "Um Poder na Sombra." *Veja* (21 de fevereiro 1979): 60-68.
- \_\_\_\_\_. *Tortura: A História da Repressão Política no Brasil*. São Paulo: Global, 1979.
- Khéde, Sonia Salomão. *Censores de Pincenê e Gravata: Dois Momentos da Censura Teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- Kowzan, Tadeusz. "The Sign in the Theatre." Trans. Simon Pleasance. *Diogenes* 61 (1968): 52-80.
- Marcos, Plínio. *O Abajur Lilás*. São Paulo: Brasiliense, 1975.
- Michalski, Yan. *O Palco Amordaçado: 15 Anos de Censura Teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.
- Org. Paulo Markum. *Vlado: Retrato da Morte de um Homem e de uma Época*. São Paulo: Brasilienses, 1985.
- Pau-de-arara: La violence militaire au Brésil*. Paris: Maspero, 1971.
- Peixoto, Fernando. "Como Transmitir Sinais de Dentro das Chamas." *Latin American Theatre Review* 7.1 (Fall 1973): 91-98.
- \_\_\_\_\_. "São Nuvens. São Nuvens que Passam." *Patética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978: 7-13.
- Report on Torture*. 2nd. ed. London: Amnesty International Publications/Duckworth Press, 1975.
- "O Tamanho do Porão." *Veja* (10 de setembro 1986): 42-46.
- Torture and Opression in Brazil*. Hearing before the Subcommittee on International Organizations and Movements of the Committee on Foreign Affairs of the House of Representatives. Washington, D.C.: U.S. Government Printing Office, 1975.
- Torture in the Eighties*. London: Amnesty International Publications/-Martin Robertson, 1984.
- Unruh, Vicky W. "Andrade's *Milagre na Cela*: Theatrical Space and Body Movement." *LATR* 15.1 (Fall 1981): 45-51.