



HAL
open science

Teatro e direito à memória

Marta Haas

► **To cite this version:**

Marta Haas. Teatro e direito à memória. Conceição/Conception, 2019, 8 (1), pp.3-29.
10.20396/conce.v8i1.8654551 . hal-04357042

HAL Id: hal-04357042

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-04357042v1>

Submitted on 1 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Teatro e direito à memória: Yuyachkani (Peru) e Ói Nóis Aqui Traveiz (Brasil)¹

Theater and right to memory: Yuyachkani (Peru) and Ói Nóis Aqui Traveiz (Brazil)

Marta Haas²

Submetido em: 22/02/2019

Aceito em: 17/07/2019

Publicado em: 29/08/2019

Resumo

O presente trabalho procura refletir sobre a prática artística de dois grupos teatrais latino-americanos, o *Grupo Cultural Yuyachkani* (Peru) e a *Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz* (Brasil). Busca analisar o compromisso ético e político assumido pelos coletivos com a defesa dos direitos humanos, ao lidar com a memória e traumas do passado, como o conflito armado interno no Peru ou a ditadura civil-militar no Brasil.

Palavras-chave: Teatro latino-americano. Memória. Direitos humanos.

Abstract

The present work seeks to reflect on the artistic practice of two Latin American theater groups, the Grupo Cultural Yuyachkani (Peru) and the Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz (Brazil). It seeks to analyze the ethical and political commitment assumed by the collectives with the defense of human rights, in dealing with the memory and traumas of the past, such as the internal armed conflict in Peru or the civil-military dictatorship in Brazil.

Keywords: Latin American Theater. Memory. Human rights.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES).

² Graduada em Filosofia, mestra e doutoranda em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É integrante do grupo de teatro Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-8396-2309>. Contato: martitahaas@gmail.com

Este artigo discute algumas escolhas artísticas do *Grupo Cultural Yuyachkani* e da *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz*, que assinalam o compromisso ético e político assumido pelos grupos em lidar com o passado e a memória. Em contraposição às interpretações hegemônicas sobre nosso passado, que reproduzem um discurso dominante e universal, esses coletivos têm buscado o reconhecimento do protagonismo histórico dos marginalizados, dando ênfase a outros modos de narrar e transmitir a memória. Ao entrecruzar registros da história nacional com o de uma memória das margens ou dos vencidos, que muitas vezes permanece como memória incorporada e é transmitida ao longo de gerações, eles se propõem a lidar com traumas do passado, como o conflito armado interno no Peru ou a ditadura civil-militar no Brasil. Portanto, numa luta entre memórias, as ações desses coletivos teatrais simbolizam rupturas e resistem às memórias instituídas pelo discurso hegemônico. Essas ações visam transformar o trauma dos afetados pela violência política em algo transmissível, que faça parte do nosso presente e não seja ignorado quando pensamos em construir um futuro. Ao defender uma cultura de memória e denunciar graves violações, os grupos *Yuyachkani* e *Ói Nós Aqui Traveiz* se inserem em processos democratizadores e de luta em prol dos direitos humanos.

A memória como direito humano e fundamental

Na segunda metade do século XX, diversos países da América do Sul sofreram golpes que implementaram regimes autoritários. Embora o estado estivesse sob comando das forças armadas, uma boa parcela da sociedade civil apoiava e incentivava a ditadura. Nesse período, ocorreram graves violações dos direitos humanos e fundamentais, como sequestros, torturas, mortes e desaparecimentos. Com o fim do estado de exceção, esses países passaram por um período de redemocratização, cada um com suas particularidades. Tornou-se necessária, então, uma justiça de transição, que consiste em um conjunto de discursos e ações que visam reconciliar a sociedade após a saída de um governo autoritário em prol de uma sociedade democrática.

No contexto latino-americano, a ideia de memória como um direito humano

fundamental surge nesse momento de retorno do poder aos civis, em que há a exigência da busca pela verdade, responsabilização e reparação pelos crimes de lesa humanidade. Também é nesse contexto que se tornam importantes as comissões da verdade, instrumentos no qual a sociedade civil e o estado colaboram para assegurar o direito das vítimas e de seus familiares à verdade e à memória. Parte-se do pressuposto de que o reconhecimento das graves violações cometidas pelo estado são uma etapa fundamental para que a violência não seja perpetuada. Dar voz às vítimas é importante não somente para os próprios indivíduos que finalmente têm possibilidade de fala, é importante para a sociedade como um todo, uma vez que pode reconhecer seus erros e tomar para si a responsabilidade de não voltar a cometê-los. Por isso, a consigna *Nunca más!*, empunhada por diversos movimentos de direitos humanos, é tão simbólica e fundamental.

Sociedades que passaram por processos de graves violações dos direitos humanos e que permanecem sem saber o que se passou com seus cidadãos – por ausência de políticas públicas que visem a verdade e a memória sobre o que ocorreu, como ocorreu e quem foram os responsáveis – são sociedades fraturadas, que não reconheceram seus erros, não transformaram suas instituições e não se responsabilizam pela repetição das violações. Como afirma Rogério Gesta Leal (2012, p. 12), “a fratura, aqui, é cívica e de Direitos, não importa se afeta diretamente algumas centenas de pessoas, uma vez que milhões sequer se interessam pelo tema”.

Persistência da memória

Persistência da memória é o nome de um documentário audiovisual realizado em 1996, na ocasião em que o *Grupo Cultural Yuyachkani* completava vinte e cinco anos. Esse nome também deu título, anos mais tarde, a um texto elaborado por Miguel Rubio Zapata sobre a experiência de fazer parte – com apresentações dos espetáculos *Adiós Ayacucho* (1990), *Antígona* (2000) e *Rosa Cuchillo* (2002) – das Audiências Públicas e acompanhar o lançamento

do Informe Final da *Comissão da Verdade e Reconciliação (CVR)*³ do Peru. Essa comissão foi instaurada em 2001, após uma grande mobilização da sociedade civil, com o objetivo de pensar as consequências do conflito armado interno (1980 e 2000) e investigar os crimes e violações dos direitos humanos. Os testemunhos dos afetados pela violência diante da comissão marcaram o momento em que o país começou a tomar consciência de todo o horror perpetrado no país durante o conflito. Para o encenador,

Esse foi um primeiro passo para dignificar os afetados, um ato de limpeza necessário, cujo sentido maior é lhes reestabelecer seu direito de dizer, de buscar justiça, e comprometer o país para que “nunca mais” volte a se produzir a barbárie. Nas palavras da CVR, as Audiências Públicas ajudaram a recolher verdades até então ocultas, mas só constituíram o primeiro e necessário passo de uma ampla tarefa. A voz dos afetados enfrenta não só a história oficial herdada do regime autoritário presidido por Alberto Fujimori, mas uma enorme indiferença (ZAPATA, 2008, p. 57-58, tradução nossa).

Ser testemunha dos abusos, da repressão, da violência e da aniquilação levou os *Yuyas* a questionar como o teatro pode contribuir para lidar com o legado traumático deixado pelos períodos de violência política. No caso do grupo *Yuyachkani*, resulta evidente que o teatro se converteu em um espaço de confrontação com o trauma coletivo. Isso contribuiu para a compreensão do que ocorreu nos anos de violência, a construção de uma narrativa comum sobre esse passado e a tomada de responsabilidades coletivas com relação ao que se passou.

Os espetáculos apresentados durante o período de trabalho da *CVR* permitiram ao público peruano repensar o tema das responsabilidades éticas e políticas dos sobreviventes. Em pleno período de transição democrática, permitiu questionar que identidade coletiva se queria construir ao lidar com o passado de violência e indiferença por grande parte da população. Dessa forma, o exercício de construção da memória traumática transformou-se em exercício de cidadania, que cada indivíduo deveria fazer de forma ativa e solidária.

Para entender esse processo, Gino Luque Bedregal (2010), em sua pesquisa sobre o *Yuyachkani*, salienta o caráter intersubjetivo e social da memória. Retoma Maurice Halbwachs, cuja teoria sustenta que a memória individual sempre é marcada socialmente. O sociólogo

³ O informe final da *CVR* pode ser acessado em: <http://cverdad.org.pe/ifinal/>.

defende que não existe possibilidade de memória fora dos marcos compartilhados pelos homens que vivem numa mesma sociedade, para fixar e recuperar suas recordações. Um acontecimento só é recordado quando recordamos também sua posição dentro de determinados marcos, formados pela visão de mundo e pela interpretação da realidade que determinada sociedade compartilha, bem como pelo conjunto de valores, princípios e necessidades comuns. Portanto, a memória é uma representação do passado construída como conhecimento cultural compartilhado por gerações sucessivas e por diversos “outros”: “os sujeitos podem elaborar narrações a partir de suas memórias porque houve outros antes deles que o fizeram, conseguiram transmiti-las e estabelecer um diálogo a partir desse material” (BEDREGAL, 2010, p. 14, tradução nossa).

É preciso salientar que, embora realizado por meio de marcos compartilhados por uma coletividade, o ato de recordar se gesta e acontece na subjetividade de cada um. Cada indivíduo utiliza os recursos compartilhados para dar coerência e sentido ao seu próprio relato existencial. Conservar informações sobre o passado não garante que elas sejam evocadas e rememoradas. Para adquirir vida, o conhecimento sobre o passado “requer ser atualizado e ativado pelos indivíduos por meio de ações orientadas a dar sentido ao passado, interpretando-o, trazendo-o e situando-o no cenário do presente” (BEDREGAL, 2010, p. 14, tradução nossa). É preciso, portanto, tornar seu o conhecimento sobre o passado, para que essa memória também seja sua. O *Yuyachkani*, por meio de diversas ações, tem aproximado as informações sobre o passado traumático de seu público, amplo e diverso, muitas vezes distante do epicentro dos acontecimentos, para que esse também reconheça como seu esse passado.

No Brasil, ao refletir sobre a impossibilidade de esquecer e o dever de lembrar, a partir do paradigma do corpo torturado, Paulo César Endo (2010, p. 15) questiona: “por que a memória se tornou campo de luta política e lugar em que se preservam os mais altos valores éticos e morais alcançados no seio de lutas e decisões humanas sobre seu próprio destino?”. Diferente de outros países da América do Sul, como Argentina e Chile, no Brasil não houve um processo de ruptura com seu passado ditatorial. Pelo contrário, com a implantação da Lei da Anistia em 1979, militares e civis conseguiram garantir sua autoanistia, ancorados na ideia de que o esquecimento e a reconciliação seriam a melhor transição para a democracia. Porém,

uma democracia real não pode ser construída por meio do silenciamento e esquecimento instituído.

Em 2012, foi instaurada no Brasil a *Comissão Nacional da Verdade (CNV)*, com o objetivo de investigar as graves violações dos direitos humanos cometidas por agentes públicos, pessoas a seu serviço, com apoio ou no interesse do Estado brasileiro. A comissão concentrou seus esforços em elucidar os crimes praticados durante a ditadura militar (1964-1985). O relatório final da *CNV*⁴ foi anunciado em 10 de dezembro de 2014. Como era de se esperar, concluiu que a prática de detenções ilegais e arbitrárias, tortura, violência sexual, execuções, desaparecimentos forçados e ocultação de cadáver resultou de uma política estatal, de alcance generalizado contra a população civil, caracterizando-se como crimes contra a humanidade. Mesmo depois de anunciado o relatório final da *CNV*, a defesa pela memória em relação ao período ditatorial – assim como em relação a outros períodos que envergonham nosso passado, como o genocídio indígena e a escravidão – continua sendo um campo de luta política.

Foram vinte e um anos de ditadura e terrorismo de Estado (1964-1985) com cassações, prisões, banimentos, torturas, assassinatos e desaparecimentos. A *CNV* listou 434 mortos e desaparecidos políticos. Se considerarmos os indígenas, camponeses e jovens de periferia igualmente assassinados pelo regime, os números chegam aos milhares. Muitos tiveram seus corpos ocultados e cerca de 150 permanecem desaparecidos até hoje. Os homicídios eram cometidos por agentes de segurança com uso arbitrário da força em circunstâncias ilegais, utilizando-se de métodos extremamente cruéis. Ao menos 1.800 pessoas foram vítimas de tortura. Com relação à autoria das graves violações, foram enumerados 377 agentes públicos envolvidos em distintos planos de participação. Nenhum desses agentes, até hoje, foi devidamente julgado nem punido por seus crimes brutais.

Os familiares dos mortos e desaparecidos, assim como as pessoas torturadas e seus familiares, não merecem justiça e reparação? Ao deixar sem julgamento alguns dos mais graves crimes cometidos na história do país, o Brasil estimula a continuação da criminalidade? Se os

⁴ O relatório final da *CNV* pode ser acessado em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br>.

funcionários do governo que praticaram alguns dos piores crimes da nossa história nunca foram julgados e muito menos punidos, estaria o Brasil a ensinar que a violência do Estado é normal? A impunidade de ontem estimula a violência de hoje? Ao partir dessas considerações, o grupo *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz* tem buscado atualizar o debate sobre as implicações e consequências desse episódio para a história nacional. Desde a sua fundação na simbólica data de 31 de março de 1978, dia em que os militares comemoravam o aniversário do golpe, o *Ói Nós Aqui Traveiz* busca um teatro comprometido eticamente com o momento político vivido no país. Seus integrantes buscam um posicionamento político e ético que extrapola o espaço da cena. Não só as montagens de impacto se tornam característica marcante do grupo, mas também a participação ativa em manifestações políticas, como o movimento pela Anistia e movimento ambientalista, as greves e os protestos.

Ainda durante o regime militar, num período de retomada das grandes manifestações sociais, o grupo resolve falar sobre a resistência armada à ditadura. Em 1980, o roteiro intitulado *O Amargo Santo da Purificação*, que já estava sendo ensaiado pelo grupo, é censurado. A trama baseava-se no romance *Em câmera lenta*, de Renato Tapajós, que foi publicado em 1977 e tornou-se a primeira obra brasileira – produzida por um escritor que atuou em um grupo da esquerda armada – a trazer uma reflexão crítica sobre as estratégias da guerrilha e a denunciar o emprego brutal da tortura pela repressão. O livro levou o autor à prisão, sob a alegação de que se tratava de um "instrumento de guerra revolucionária". A censura da peça, poucos anos depois, desestabilizou o *Ói Nós Aqui Traveiz* não só na sua tentativa em lidar com uma “ferida” muito recente, mas como coletivo em si.

Paulo César Endo reflete sobre a cultura de memória como uma luta infinita. Se nos reconhecemos como herdeiros de uma cultura de resistência do passado, é preciso reconhecer também que somos

[...] herdeiros daqueles que lutaram no período ditatorial brasileiro, a fim de podermos respeitá-los, admirá-los, criticá-los, diferir deles mas, sobretudo, tê-los em nós como influência e inscrição histórica. Dificilmente o faremos se não pudermos compreender minimamente o abismo em que foram colocados e de onde muitos voltaram e muitos lá pereceram. A luta para resgatá-los não é outra, senão a da refundação de nosso devir histórico. Uma cultura da memória será, portanto, interminável, infinita. Como tal, ela se saberá atuante e viva somente a partir de suas produções incisivas presentes nos memoriais, intervenções artísticas, debates

intelectuais, testemunhos e sentenças em torno dos quais muitos militantes se movem na produção de uma cultura viva, longe do soterramento e silenciamento. O que ela nos permitirá compreender e dizer refará, pouco a pouco, a teia de significados que permitirão nosso próprio aprofundamento político e o da democracia frágil e defeituosa em que ainda vivemos (ENDO, 2010, p. 22-23).

Consciente de seu devir histórico e da necessidade de voltar a falar sobre a resistência à ditadura, vinte e oito anos depois de uma tentativa frustrada, o *Ói Nós* retoma o tema da luta armada. Dessa vez, tem como eixo condutor a trajetória de Carlos Marighella, narrada de forma épica para que também seja um retrato do que foi o Brasil no século XX. Contar a história de um brasileiro que os setores dominantes tentaram banir da cena nacional foi uma forma de “botar o dedo novamente na ferida”. Para lembrar o próprio passado de perseguição política, o grupo retoma o título *O Amargo Santo da Purificação* (2008). O longo subtítulo (*Uma versão alegórica e barroca da vida, paixão e morte do revolucionário brasileiro Carlos Marighella*) também diz bastante sobre as escolhas poéticas que o grupo levou às ruas. Marighella viveu períodos críticos da história contemporânea do nosso país e foi protagonista na luta contra as ditaduras do Estado Novo e do regime militar. Taxado de terrorista, chegou a ser considerado como “inimigo número um”.

A dramaturgia do espetáculo de rua foi praticamente toda elaborada a partir dos poemas de Marighella que, transformados em canções, são o fio condutor da narrativa. Outra referência no processo de criação foi o cinema e o pensamento de Glauber Rocha, presente não só nas escolhas estéticas. Também alguns fragmentos de textos dos seus filmes fazem parte do roteiro da peça⁵. Ao utilizar a plasticidade de máscaras, de elementos da cultura afro-brasileira e figurinos com fortes signos, a encenação cria uma fusão do ritual com o teatro dança. Na sequência das cenas, o público assiste momentos importantes da trajetória do protagonista: origens na Bahia, juventude, poesia, paixões, ditadura do Estado Novo, resistência, prisão, desilusão, democracia, constituinte, clandestinidade, ditadura militar, luta armada e morte em emboscada.

⁵ O grupo cita Glauber Rocha ao recriar a morte de Corisco em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) para narrar a resistência de Carlos Marighella à prisão, nos primeiros dias após o golpe militar; e também ao dar voz à personagem Clara Charf, companheira de vida e luta de Marighella, por meio das reflexões da personagem Sara de *Terra em Transe* (1967).

Ocupar o espaço público da rua, do sul ao norte do Brasil, reafirmando o legado de resistência de Marighella, foi a forma que o *Ói Nós* encontrou para trazer ao debate o tema da ditadura civil-militar e seus resquícios ainda presentes. No fim da peça, um enorme arquivo era revelado e dele saía uma menina vestida de branco, que possuía diversos balões coloridos. Essa menina era a mesma que esteve presente em outros momentos auges da trama, como uma figura poética que identificava o desejo de liberdade. Ao mesmo tempo, acontecia uma chuva de pequenos papezinhos. Neles havia um perfil sem rosto de uma mulher ou um homem sob a legenda “desaparecida(o) pela Ditadura Militar”. No verso de cada papel havia o nome de um dos desaparecidos políticos brasileiros, assim como uma pequena biografia. Os atores atravessavam uma rua cênica de paralelepípedos, agora renomeada *Alameda Carlos Marighella*, e cantavam sua poesia o *Rondó da Liberdade*. Ao mesmo tempo em que a menina soltava os balões para deixá-los voar livremente pelo céu, os demais atores cantavam os últimos versos do poema: “é preciso não ter medo, é preciso ter a coragem de dizer”. Nesses gestos, carregados de emoção, se expressava a vontade e a necessidade de evocar novamente o passado.

Encenar a memória traumática

Diana Taylor (2013) analisa, sob a perspectiva dos Estudos da Performance, práticas culturais e sociais nas quais o corpo se torna o principal meio de transmissão de conhecimento e memória, além de trazer o sentido de identidade. Ao contrário de algumas teorias que enfatizam o caráter efêmero da performance, Taylor enfatiza o corpo e suas expressões como sistema de preservação e transmissão. Esse sistema, denominado pela pesquisadora como repertório – que difere do sistema hegemônico de preservação das produções culturais, o arquivo – coloca a performance como um meio de transmissão da memória e da cultura através de gerações. Taylor assinala que a prática da performance como expressão que coloca o corpo no eixo central pode ser rastreada em culturas que nos precedem se soubermos reconhecer suas performances como atos de transmissão de memória e identidade.

Mesmo que o arquivo e o repertório sejam instâncias bem diferentes e que a memória

por meio do arquivo seja mais valorizada socialmente, pois pode ser recuperada facilmente, deveríamos considerar ambos como formas de memória, não excludentes, mas sim complementares. Para Taylor, existe uma longa tradição nas Américas, desde a conquista, de ver como conhecimento incorporado tudo aquilo que desaparece por não poder ser contido por meio do arquivo. A intenção em desvalorizar os meios corpóreos de preservação e comunicação possui desdobramentos políticos, pois valorizar mais ou menos determinado tipo de memória é uma forma de manipular o conhecimento. Uma vez que se quer esquecer os séculos de trauma social vivenciados nas Américas, o registro de forma escrita conta versões hegemônicas da história e desconsidera outros tipos de memória que muitas vezes contém registros do que é desagradável e velado. A memória corporal, dessa forma, torna-se muitas vezes uma forma de memória clandestina, desvalorizada ou intencionalmente marginalizada socialmente. Apesar disso, múltiplas formas de “atos incorporados estão sempre presentes, reconstituindo-se – transmitindo memórias, histórias e valores comuns de um grupo ou geração para os seguintes” (TAYLOR, 2013, p. 268).

A partir dessas considerações, em seu artigo *Encenando a memória traumática: Yuyachkani*, Diana Taylor analisa a forma como o grupo lidou com a memória traumática de seu país. Segundo a autora, o nome do coletivo já indica conhecimento e memória incorporados, borrando a linha entre os sujeitos pensantes e os sujeitos do pensamento. A palavra em quéchua *Yuyachkani* pode ser traduzida como “estou pensando, estou lembrando” ou “eu sou seu pensamento”. Dessa forma,

A reciprocidade e o caráter construído mútuo entre o que une o “eu” e o “você” não significam uma política de identidade compartilhada ou negociada – “eu” não sou você, nem afirmo ser você ou agir por você. “Eu” e “você” são um produto de experiências e memórias um do outro, do trauma histórico, do espaço encenado, da crise sociopolítica (TAYLOR, 2013, p. 264).

A noção de memória evocada pelo nome do grupo implica, segundo Taylor, uma noção transitiva de memória incorporada, relacional e não individualista da subjetividade. Esse grupo de artistas, em sua maioria brancos e mestiços, urbanos, falantes de espanhol, ao adotar o nome em quéchua, afirma um compromisso com populações indígenas e mestiças, com modos de saber, pensar e relembrar diversos e múltiplos. Ao invés de silenciar vozes, trata-se da

afirmação da possibilidade de uma coexistência étnica, que interliga e entrelaça diversas comunidades e culturas por meio da memória social, que é ao mesmo tempo formadora de subjetividades.

Uma das primeiras respostas teatrais do *Yuyachkani* à violência que assolava o Peru foi a peça *Contraelviento* (1989). Visava, segundo Miguel Rubio, olhar o país a partir de uma proposta teatral que os aproximasse do problema da violência a partir de um registro mítico, “no qual confrontamos um inexistente debate entre forças interessadas em transformar nossa realidade, a ausência de diálogo e a polarização cada vez mais antagônica das propostas” (ZAPATA, 2001, p. 82, tradução nossa). Os dois polos opostos aos quais Rubio se refere se inscrevem nas protagonistas femininas do espetáculo, duas irmãs indígenas que realizam um diálogo impossível de ser elaborado na esfera pública no momento. *Contraelviento* conta uma história mítica de um pai indígena e suas duas filhas, Huaco e Coya. Eles foram desalojados de sua casa por causa de um violento massacre. O pai lhes lembra que é preciso buscar as sementes da vida. A tarefa parece ao mesmo tempo aterradora e ridícula, mas ambas partem com essa missão. Os distintos caminhos tomados pelas irmãs representam duas respostas possíveis: Huaco se junta aos guerrilheiros e responde com violência; Coya parte para a costa em busca de justiça legal.

A obra é muito simbólica e repleta de referências culturais andinas. A história é narrada por um *Ekeko*, um espírito da boa sorte andino, e inclui personagens da Festa da Virgem da Candelária⁶ como o *Arcángel*, a *China Diabla* e o *Caporal*. Esses personagens, utilizados pelos indígenas no festival para burlar-se dos espanhóis, representam as forças que animam a violência rural e os massacres de povoados inteiros.

Na sua busca por justiça, Coya se depara com muitos enganos e atos desonestos. No tribunal em Lima, dois juízes mascarados, que falam um espanhol incompreensível, fingem não a compreender. A história de Coya é contada por meio de uma flauta, que simboliza o grande abismo de compreensão entre a metrópole e as culturas indígenas da serra. Um

⁶ A Festa da Virgem da Candelária é celebrada no mês de fevereiro de cada ano na cidade de Puno. Possui raízes nas tradições católicas e elementos simbólicos da cosmovisão andina. Para mais informações: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/RL/la-fiesta-de-la-virgen-de-la-candelaria-en-puno-00956>.

advogado traduz, primeiro em quéchua e, depois, em espanhol: “Esta mulher diz que vem de longe para nos contar que seus antepassados lhe disseram que o capataz os está matando. [...] Ela diz também que a vida de todos está em grande perigo e que as sementes da vida estão sendo destruídas”, conforme citado por Taylor (2013, p. 282). Os juízes, então, afirmam que se Coya não pode falar é porque tem algo a esconder. A cena dramatiza uma aparente impossibilidade de comunicação: é como se Coya, como mulher indígena, não pudesse falar ou não tivesse idioma reconhecível. A corte, enquanto instrumento que serve às elites e que se vale somente de arquivos, não “compreende” o apelo dos pobres. Como afirma Taylor (2013, p. 282), “circuitos de memória e transmissão institucionalizados mantêm os setores dominantes da população protegidos das populações rurais mestiças e indígenas. É como se as expressões do trauma fossem transmitidas em uma língua estrangeira”. Seu tradutor, uma espécie de *Felipillo*⁷ moderno, trai suas raízes indígenas (marcadas pelos pés descalços e sujos) e fica do lado dos juízes. Coya, no entanto, “recupera” a voz e, além de denunciar as artimanhas e a natureza farsante da corte, transmite o incomunicável.

Mais próximo do fim, acontece um diálogo entre as duas irmãs que se passa no sonho de Coya. Huaco aparece usando uma máscara guerrilheira e uma arma. Inicialmente, Coya se nega a reconhecê-la. As irmãs contam o que lhes passou desde sua separação e cada uma tenta, sem êxito, convencer a outra a juntar-se a sua causa. Quando Huaco defende o uso do fogo (a violência), Coya replica que esse só debilita por um tempo e que, no fim, o fogo acaba com tudo e todos. Huaco se queixa que não consegue dormir e Coya responde que precisa fechar os olhos, para olhar melhor para dentro. Quando reconhecem que suas posições são irreconciliáveis, Huaco vai embora.

Ao refletir sobre a obra, Zapata (2001, p. 83) comenta que o olhar para dentro faz falta, principalmente quando se faz teatro a partir de pressupostos sociais, para que não se criem personagens como uma massa, mas com particularidades de sua individualidade. Por isso, as oposições entre Coya (a que fecha os olhos para olhar para dentro) e Huaco (a que não dorme) se complementam. Num olhar com distintos ângulos, ambas necessitam de seu contrário.

⁷ *Felipillo* é o nome espanhol dado a um indígena que serviu como tradutor aos espanhóis quando a conquista do país ainda estava em curso. Ele personifica, no Peru, a figura do traidor.

Contraelviento foi apresentada no auge do conflito armado e reflete um Peru desequilibrado e caótico, com facetas extremamente antagônicas. O confronto com a dura realidade “faz com que o significado fundamental do título da obra seja ir contra a corrente do pessimismo e da desesperança, a necessidade de afirmar uma utopia contrária, [...] aprender a voar em sentido contrário” (ZAPATA, 2001, p. 82, tradução nossa). Contra as forças de dominação, sofrimento e esquecimento, é preciso reafirmar a vida.

Antígonas do Sul: irmãs, esposas, mães, avós, filhas

A *Antígona* (2000) do *Yuyachkani* é uma versão solo da clássica tragédia de Sófocles, escrita pelo poeta José Watanabe, em colaboração com o grupo. A obra é protagonizada por Teresa Ralli, que representa todos os papéis: a narradora, Creonte, Antígona, Hemon, um mensageiro e o profeta cego Tirésias. A mudança entre as personagens aparece a partir de um bater de palmas, que transforma a voz e os gestos da atriz. Também o figurino, uma grande capa sobre uma calça e um corpete, é manipulado de diversas formas. Os únicos acessórios no palco vazio são uma cadeira de madeira e uma caixa que contém a máscara funerária de Polinice, o irmão morto e insepulto.

À primeira vista, a obra parece ser bem distinta dos trabalhos anteriores do grupo, que sempre abordaram diretamente temas históricos peruanos, como as revoltas dos camponeses, a migração do campo para a cidade, a violência política, a pobreza urbana ou a heterogeneidade cultural. De fato, essa obra não evoca explicitamente a experiência peruana, já que a trama, os personagens e o local onde acontece a ação são os mesmos da tragédia de Sófocles. Porém, da mesma forma como outras criações coletivas do grupo, aborda questões como a arbitrariedade do poder, a perda da memória social, cultural e histórica, a responsabilidade como cidadão e o papel da mulher na manutenção da memória. O fato da ação situar-se num momento posterior ao enfrentamento com Creonte, depois da morte de Antígona e Hemon, muda o eixo dramático da versão original. O que está em jogo, principalmente, não é o enfrentamento entre a figura do tirano e da rebelde, mas a posterior rememoração desse fato sob o ponto de vista de uma personagem que assumiu o papel de um espectador passivo.

No final da peça, a narradora revela ser Ismênia, “a irmã cujas mãos estavam atadas pelo medo”. Segundo Gino Luque Bedregal, a ênfase no enfrentamento entre a lei do Estado, que se impõe de maneira violenta e autoritária, e leis que dizem respeito à dignidade de todo ser humano dá lugar ao conflito que “reside no remorso que Ismênia experimenta por não haver ajudado Antígona a enterrar seu irmão” (BEDREGAL, 2010, p. 77, tradução nossa). Ismênia carrega na consciência a culpa por falhar não só com seu irmão insepulto, mas também com sua irmã Antígona e, em última instância, com toda sua linhagem familiar ao não honrar seus deveres de sangue. Bedregal (2010, p. 78, tradução nossa) ressalta que “a impossibilidade física de modificar o passado e de poder explicar aos irmãos mortos as razões que, de alguma maneira, pudessem justificar seu comportamento a encerram numa espiral de remorsos”.

Ismênia, a testemunha que ficou de mãos atadas pelo medo, no fim assume seu papel na história. Como sobrevivente e testemunha, precisa lidar com o conflito de haver sobrevivido à tragédia. Ter de confrontar-se com suas dolorosas recordações é um castigo imposto a si mesma. Os personagens de seu passado tomam posse de seu corpo e ganham vida novamente, repetindo de forma incessante seu tormento. O drama pode ser sintetizado nos versos finais da peça, quando enterra simbolicamente seu irmão:

[Antígona] Em teu elevado reino pede a Polinice que me perdoe a tarefa que não cumpri a tempo, porque o semblante do poder me acovardou, e diga-lhe que já tenho grande castigo: recordar cada dia teu gesto que me tortura e me envergonha (WATANABE, 2000, p. 64-65, apud BEDREGAL, 2010, p. 78, tradução nossa).

Para Diana Taylor, por meio da performance, Ismênia completa as ações que não conseguiu realizar no momento certo. A obra *Antígona* “dá esperança aos participantes que foram incapazes de reagir heroicamente diante de alguma atrocidade. Ismênia promete lembrar, todos os dias, ao reencenar, repetidamente, sua história” (TAYLOR, 2013, p. 286). A leitura de *Antígona* do *Yuyachkani* reflete, dessa forma, sobre um problema específico vinculado ao conflito armado no Peru: a responsabilidade ética e política dos sobreviventes com relação a seu passado traumático.

Miguel Rubio e Teresa Ralli dizem que a obra é sobre as mulheres e o sofrimento que a violência nacional lhes impôs. Para preparar-se para sua versão, entrevistaram muitas mães,

esposas, irmãs e filhas dos desaparecidos. A atriz conta que a melhor forma de homenagear essas mulheres foi sentir as memórias inscritas em seu corpo e repassá-las para a personagem. Assim, sua versão de *Antígona* possui gestos associados às mulheres entrevistadas. Segundo Diana Taylor, essa é uma forma de assimilar a continuidade dos gestos e comportamentos culturais, embora as mulheres possam não se identificar com a *Antígona* de Sófocles, elas “irão reconhecer essa história como sua” (TAYLOR, 2013, p. 288).

Viúvas – Performance Sobre a Ausência (2011) também aborda a história de mulheres que sobreviveram ao trauma. Consiste em uma pesquisa do *Ói Nós Aqui Traveiz* que parte do texto *Viudas* (1996) de Ariel Dorfman (em parceria com Tony Kushner) sem, no entanto, representá-lo. Do texto teatral, permanecem alguns momentos da história de Sophia, a mais velha das mulheres de um pequeno povoado nas margens de um rio. Elas não sabem onde estão os seus homens, que desapareceram ou foram mortos pela ditadura civil-militar que se instalou em seu país. Sophia rompe com essa angústia e indeterminação, sentando-se como uma pedra na beira do rio para esperar. Sua conexão com os antepassados e com as forças da natureza não lhe permite mais suportar o insuportável. Também é a personagem de Sophia quem revela a história e a memória do lugar onde acontece a ação cênica. Conduzido por ela, o público percorre as ruínas do presídio onde foram encarcerados diversos presos políticos no período da ditadura brasileira. Existe uma constante tensão entre o que é representado, a história dessa mulher que teve seu pai, marido e dois filhos desaparecidos, e o que é evocado, a memória de um lugar abandonado por sua história sinistra, onde diversos presos passaram por terríveis sofrimentos.

O espetáculo inicia no barco que transporta o público até a Ilha do Presídio, a pequena ilha com gigantescas pedras, árvores, arbustos, cactos e flores, onde permanecem as ruínas do presídio. A travessia de barco, pelas águas turvas do Rio Guaíba, é uma espécie de rito de passagem que o público deve fazer, para chegar nesse lugar e tornar-se testemunha dessa história, que também é a sua. Aportar na Ilha do Presídio, que fica entre as cidades de Porto Alegre e Guaíba, provoca sensações ambíguas. Por um lado, a natureza exuberante do lugar encanta. Por outro lado, os resquícios de uma construção que serviu de presídio evocam dor e sofrimento. Além disso, as ruínas parecem escancarar o abandono e o esquecimento. Intervir

nesse espaço por meio da teatralidade e da performatividade significa evocar suas memórias – que estão incrustadas em todo lugar, no chão, nas paredes, nas poucas grades que ainda restam, nos buracos de bala na parede.

A obra de Dorfman permite que a ação cênica ultrapasse os limites desse lugar específico. Tão próximo e, ao mesmo tempo, tão longe. A história dessas mulheres que buscam conhecer o paradeiro de seus homens é uma alegoria do que aconteceu em toda a América Latina. Foram muitas perdas de toda uma geração que não se submeteu ao abuso de poder do governo ditatorial. São décadas de angústia sem saber o que aconteceu, como aconteceu. O esquecimento instituído triunfou – principalmente no Brasil – e nós continuamos sem respostas. Contar a história dessas mulheres que se revoltam diante das arbitrariedades é um grito de esperança. A última imagem que o público tem ao abandonar a ilha é das mulheres colocando fogo nas cadeiras, as cadeiras que todo tempo lhes lembravam a ausência de alguém que ali sentava. Essas mulheres seriam capazes de pôr fogo em tudo para que a justiça fosse feita e os mortos pudessem dormir em paz. Segundo Caballero,

Pensar na figura da alegoria é reconhecer o caráter fragmentário do que se buscava evocar. [...] Habitar a memória é performatizá-la, dar corpo a outro tempo. Habitar um espaço específico é expor-se às contaminações, deixar-se afetar [...] para que a performance aconteça em nós. É preciso, inclusive, imaginar para farejar as histórias que nunca foram contadas ou que, sob a força do descrédito e da desmemória, parecem pertencer mais ao âmbito do ficcional que do histórico. A memória é também colocar no espaço relatos que para serem recordados deverão ser imaginados (CABALLERO, 2013, p. 211, tradução nossa).

O subtítulo dessa ação cênica, *Performance sobre a ausência*, faz uma espécie de provocação. O irônico é que o que está sendo “performado” é justamente a ausência, aquilo que não está. Para performar a ausência, parte-se da escritura do próprio espaço, da memória física e concreta que a Ilha do Presídio comporta, para evocar os mortos e dar-lhes voz.

Onde? Ação n° 2 (2011) surgiu após a experiência de apresentar o espetáculo *Viúvas - Performance sobre a ausência* nas ruínas da Ilha do Presídio. Essa sobreposição entre fragmentos de um texto que pode situar a história em diversos povoados latino-americanos (onde coube às mulheres o papel de perpetuar a memória de um passado terrível) e um local real (onde aconteceram várias atrocidades no período da ditadura civil-militar brasileira e que

hoje está abandonado) levou o *Ói Nós* a criar essa ação. Houve a necessidade de levar para as ruas da cidade, compartilhando com mais pessoas e interferindo em seu cotidiano, a experiência de dor e olvido que a ilha trouxe, por isso o título *Onde? Ação nº 2*. Assim como no espetáculo, trabalha-se a relação das mulheres com as cadeiras vazias, cadeiras de pessoas ausentes, que foram desaparecidas.

No final da ação cênica, durante alguns minutos, as mulheres evocam os nomes dos desaparecidos políticos do Brasil. Poder nomear um a um, os nomes dos desaparecidos, e espalhar ao vento pequenos papéis com suas biografias, foi a forma poética encontrada para provocar rupturas no cotidiano da cidade e questionar: onde? Onde estão? Onde está Heleny Telles Ferreira Guariba? Onde está João Carlos Haas Sobrinho? Onde está Dinalva Oliveira Teixeira? Onde está Osvaldão? Onde estão os desaparecidos da ditadura? E os desaparecidos de hoje, onde estão? Onde está Amarildo de Souza? As feridas continuam abertas. Algumas mulheres, como Elizabete da Silva, viúva de Amarildo, seguem sem resposta.

As obras *Antígona* do Yuyachkani e *Viúvas do Ói Nós Aqui Traveiz* mostram mulheres invisibilizadas e silenciadas do discurso político que se viram obrigadas a desempenhar novos papéis políticos que não haviam desempenhado antes. Embora essas mulheres realizem tarefas que tradicionalmente são associadas ao feminino, como cuidar dos filhos e da família, suas ações estão reinscritas em um novo contexto e em um novo espaço: o espaço público, de dominação masculina. Isso converte a ação de Antígona, Ismênia, Sophia e demais viúvas em um ato ainda mais transgressor. A execução das tarefas de cuidado fora do âmbito privado e doméstico, âmbitos femininos segundo o discurso hegemônico, ganham força política e se transformam num verdadeiro gesto de resistência. É a mesma lógica usada pelo movimento das *Madres de la Plaza de Mayo*, da Argentina, descrita por Taylor:

O movimento das *Madres* foi brilhante porque aceitou a lógica do corpo-estatal patriarcal e, simultaneamente, reverteu-lhe para mostrar todas as contradições. As mulheres proclamavam estar fazendo apenas aquilo que tinham obrigação de fazer – cuidar e buscar seus filhos. Porém, o que acontece quando essas “boas” mães, em virtude dessa mesma responsabilidade sob seus filhos, se veem forçadas a ir buscá-los fora do seu lugar e confrontar os poderes? Deixam de ser mães? Ou deixam de ser apolíticas? Esse espetáculo [das *Madres*] marca fissuras na lógica do Estado (TAYLOR, 2000, n.p., tradução nossa).

Diante dessas mulheres que “simplesmente” querem exercer os papéis que tradicionalmente lhes cabe, as forças do Estado não encontram argumentos para justificar uma repressão. Dentro dos próprios limites fixados pelo poder hegemônico, mães, irmãs, esposas, avós e filhas conseguem subvertê-lo. Aquilo que originalmente tinha efeito de sujeição e controle é usado em favor da resistência. Dessa forma, elas alcançam seu objetivo: denunciar a violência, tornar visíveis os crimes de lesa-humanidade e buscar justiça social.

A luta por memória: contar para ensinar

Viúvas – Performance sobre a ausência na Ilha do Presídio inaugurou uma nova vertente de ação à qual o *Ói Nós* pretende dar continuidade, o trabalho com lugares de memória. No campo dos direitos humanos, o termo “lugares de memória” refere-se a diferentes espaços e suportes que promovem a memória de vítimas submetidas a graves violências ou que tiveram seus direitos suprimidos. Essas violações de direitos fundamentais podem ser conflitos armados, guerras, regimes políticos totalitários ou inclusive atos de força praticados durante um regime democrático. O conceito foi concebido originalmente pelo historiador francês Pierre Nora (1993), para quem os lugares de memória são, “antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora” (NORA, 1993, p. 12-13). Ele parte do pressuposto de que não há memória espontânea, mas que há uma necessidade de criá-las, por meio de arquivos, aniversários, atas, celebrações, uma vez que “sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria” (NORA, 1993, p. 13). O historiador afirma, ainda, que os lugares de memória são lugares, efetivamente, nos três sentidos da palavra: material, simbólico e funcional. Os três aspectos coexistem sempre, mas em graus diversos.

Os lugares de memória visam sempre a valorização da memória coletiva. Quando associados a violações dos direitos humanos, a criação de um lugar de memória parte da necessidade de lidar com o legado de violência, para que nunca mais se repita. De fato, é um importante recurso para a efetividade dos direitos humanos, pois situa a memória histórica e faz parte do processo de reparação simbólica de vítimas e de comunidades afetadas. Esses

lugares, muitas vezes, abrigam histórias não contadas oficialmente e verdades não admitidas. Por isso, a criação e gestão de espaços de memória pretende romper com a lógica do silenciamento – que normalmente é imposta após momentos de graves violações de direitos humanos – e valorizar as vozes das vítimas, ao abrir o espaço público para construção de memórias e ações que não aceitem de modo algum a hipótese de que as graves violações ocorridas no passado voltem a se repetir.

Onde? Ação nº 2 também foi realizada em alguns locais de memória de Porto Alegre. Em dezembro de 2013, fez parte do ato de abertura pública do antigo *Dopinha*, que na década de 1960 abrigou um centro clandestino de tortura e desaparecimento, o primeiro da América do Sul. A atividade, proposta pelo *Comitê Carlos de Ré da Verdade e da Justiça*, tinha o objetivo de garantir a desapropriação e indenização aos proprietários do casarão, que estava fechado há anos, para a transformação do espaço no *Centro de Memória Ico Lisboa*. Em abril de 2015, a ação cênica também fez parte de um ato no Palácio da Polícia chamado para marcar os 51 anos do golpe civil-militar. Nessa cerimônia foi inaugurada uma placa que denuncia aquele local como espaço de tortura. No segundo andar desse prédio, nas salas onde funcionava o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS/RS), houve tortura e homicídios. Essa ação fez parte do projeto *Marcas da Memória*, do *Movimento de Justiça e Direitos Humanos*, que prevê a identificação dos locais que abrigaram tortura durante o regime militar.

Durante a realização de um circuito pela Argentina, em setembro de 2014, a *Tribo* realizou *Onde? Ação nº 2* em catorze cidades de norte a sul do país, incluindo alguns lugares de memória relacionados ao período do regime militar argentino (1976-1983). Na cidade de Resistencia, província de Chaco, a ação foi finalizada no *Museu da Memória*, onde funcionou a brigada de investigações da polícia de Chaco, centro clandestino de detenção, tortura e extermínio. Na cidade de Neuquén, foi realizada em frente à delegacia da Polícia Federal, que também funcionou como um centro clandestino de tortura e detenção de presos políticos. A ação iniciou como um cortejo por diversas ruas, que contou com a participação de artistas e grupos de direitos humanos da cidade, como *H.I.J.O.S. (Hijos y hijas por la identidad y la justicia contra el olvido y lo silencio)* Alto Valle e *Assembleia pelos direitos humanos de Neuquén*.

Nessa circulação, o grupo pode perceber como é distinta a relação dos argentinos com seu passado recente de ditadura civil-militar. Ainda que os nomes citados ao fim da ação fossem de brasileiros desaparecidos, a imensa maioria do público argentino entendia sobre o que se tratava e muitos manifestavam o quão importante é continuar reivindicando memória, verdade e justiça. Infelizmente, no Brasil, ao apresentar em lugares de intensa circulação de pedestres, como a Esquina Democrática, no centro de Porto Alegre, muitas vezes o grupo se deparou com pessoas que manifestavam sua contrariedade em ver esse passado sendo rememorado e que se indignavam com a evocação de nomes associados a organizações que defenderam a luta armada como forma de resistência ao regime.

Certamente há muitos motivos, mais e menos evidentes, para a diferença de comportamento entre brasileiros e argentinos. Talvez os mais significativos sejam as políticas de memória e esquecimento que ambos países empreenderam, assim como a maneira que lidaram com seus desaparecidos políticos. Para a pesquisadora Caroline Silveira Bauer (2012), os elementos de comparação entre as duas ditaduras devem estar também nas estratégias de repressão. É evidente que há uma desproporção entre os números de mortos e desaparecidos: enquanto no Brasil temos aproximadamente 400 casos, o regime argentino foi responsável, segundo organizações de direitos humanos, por cerca de 30.000 assassinatos. Porém, se levarmos em consideração apenas o chamado “argumento numérico”, corremos o risco de negar ou relativizar a existência da estratégia de implantação do terror no Brasil.

Devemos compreender as ditaduras, em ambos os países, como regimes de terrorismo de Estado, que utilizaram como estratégia sequestros, torturas, interrogatórios, censura, produção de informações e a prática do desaparecimento. Deve-se salientar que não somente os atingidos diretamente pela ação repressiva são vítimas, é vítima “o todo da sociedade submetida aos regimes de terrorismo de Estado” (BAUER, 2012, p. 33). A prática do desaparecimento, especificamente, traz aquilo que a autora caracterizou como o efeito multiplicador do terror, que desestabiliza o entorno familiar e social da vítima, perpetuando uma cultura do medo: “o medo foi utilizado como forma de destruir o indivíduo, cidadão e pessoa, em nível individual e como forma de dominação política, em nível coletivo, para a implantação das estratégias de terror” (BAUER, 2012, p. 108). A pesquisadora lembra o

personagem da peça *El Señor Galindez* (1973) – do psicólogo e dramaturgo argentino Eduardo Pavlovsky (1933-2015) – um torturador que adverte o prisioneiro: “Por cada um que tocamos, mil paralisados de medo. Nós atuamos por irradiação. [...] A irradiação é uma prática de controle social”, conforme citado por Bauer (2012, p. 108, tradução nossa).

Para compreender como sociedades semelhantes nas estratégias de implantação do terror trataram desse passado traumático de modo tão distinto, conforme Bauer (2012), é preciso atentar para o modo como foram efetuadas as transições para as respectivas democracias, com seus pactos, silêncios, consensos e desmoralizações. Apesar das semelhanças no tratamento do tema no momento das transições para a democracia, a partir da elaboração de políticas de desmemória e esquecimento, os governos posteriores, no Brasil e Argentina, foram marcados por significativas diferenças. Na Argentina, a partir da década de 1990, foram elaboradas, mesmo com avanços e retrocessos, medidas concretas para tratar a questão das violações dos direitos humanos. Conforme destaca a autora, a partir dos anos 2000, houve uma ruptura com o passado ditatorial e a desmoralização do regime. Muitos militares argentinos foram julgados e condenados, baseando-se no entendimento de que a justiça e a lei serviriam para solucionar os problemas decorrentes dos crimes de lesa-humanidade cometidos por agentes do Estado. No Brasil, em nome da reconciliação nacional, estabeleceu-se a lógica do consenso e da transição pactuada, sem levar em consideração os efeitos sociais do terrorismo de Estado na sociedade como um todo.

Para a *Tribo*, em seu processo de reflexão sobre a violência, a tortura, o desaparecimento e a impunidade, que ainda é prática corrente no Brasil, foi fundamental ocupar esses sítios de memória relacionados à ditadura civil-militar. Habitar um espaço como as ruínas da Ilha do Presídio foi um grande desafio, pois significou confrontar-se com o abandono de nosso passado, assim como confrontar-se com a presença de diversas ausências. Ausências evocadas na ficção pelas viúvas que precisam conhecer o paradeiro de seus maridos, filhos e irmãos mortos, assim como as ausências reais evocadas por artistas-cidadãos que desejam contribuir na construção de outras memórias, que não fazem parte da história hegemônica.

A ação de ocupar a Ilha do Presídio de forma artística e poética teve muitas reverberações. Voltou-se a falar sobre sua história e dos presos que estiveram lá. Também foi

questionado o abandono e qual seria a melhor forma de restaurar e revitalizar o espaço. Em dezembro de 2014, a *Tribo* participou da cerimônia de tombamento da Ilha do Presídio, na qual foi reconhecida como Patrimônio Histórico do Estado pelo IPHAE (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado). O processo de tombamento foi composto por dados ambientais e arqueológicos, mas foi fundamentado principalmente por questões históricas, destacando-se a utilização da ilha como presídio político durante o regime militar. O convite para participar dessa cerimônia demonstra o reconhecimento de que o trabalho na Ilha do Presídio contribuiu para o debate público sobre a necessidade de preservar esse espaço de memória.

Em uma das últimas cenas do texto *Viudas* de Ariel Dorfman, a personagem Fidelity, neta de Sophia e uma das poucas sobreviventes do massacre por parte dos agentes do Estado, diz para seu pequeno sobrinho, que nunca falou, mas tem idade para falar, que existem histórias que precisam ser contadas.

Fidelity (*Para o bebê*): Tens que aprender a falar. Vai te fazer falta falar. Há coisas que vais ter que contar. Mas se decides nunca falar, essas histórias vão acabar sendo contadas de outras maneiras. Há histórias que pedem a gritos para ser contadas e, se não há palavras ainda para elas, criam-se pele para esperar o momento. O vento as leva, e a fumaça, e o rio, as palavras de cada história encontrarão o caminho até o lugar mais solitário e afastado, sempre que haja alguém que queira escutar... Eu posso esperar. Eu posso esperar que fales. Tenho muita paciência. Posso esperar todo o tempo do mundo (DORFMAN; KUSHNER, 1996, p. 190, tradução nossa).

A fala de Fidelity em *Viudas*, assim como o testemunho de Ismênia em *Antígona*, sugerem que as atrocidades, mesmo não sendo registradas em arquivos e reconhecidas por tribunais, serão lembradas, evocadas e repensadas. Como lembra Diana Taylor, mesmo quando não há nenhuma fotografia, documento, nem restos mortais, o repertório guarda a história dos sobreviventes.

Essas práticas performáticas, inspiradas em repertórios antiquíssimos ou em tradições marginalizadas, abrem espaço para reações imediatas aos problemas políticos atuais. Toda reação à uma história de violência política traz consigo uma história de reações, evocadas de um âmbito amplo de memórias incorporadas e arquivais (TAYLOR, 2013, p. 288).

Para compreender como evocar uma história de reações pode abrir espaço para uma reação ao momento presente, Bedregal (2010) lembra Paul Ricoeur, que observa o seguinte: se o passado é algo terminado e que não pode ser modificado (diferente do futuro, que é aberto, incerto e indeterminado), o que se pode mudar ao longo do tempo é o sentido que damos a esse passado, sujeito a reinterpretções elaboradas no presente em função das expectativas futuras. Portanto, o sentido do passado é um processo ativo, dado por agentes sociais que se encontram em espaços de confrontação e luta frente a outras interpretações e outros sentidos dos mesmos acontecimentos. Assim, diferentes pessoas usam de diferentes maneiras o passado, colocando na esfera pública de debate diferentes interpretações e sentidos com o objetivo de estabelecer, convencer e transmitir uma narrativa que seja aceita pelo resto da sociedade.

Ainda segundo Bedregal (2010), o sentido do passado se dá em função da luta política presente e dos projetos de futuro. Quando a luta por memória se pretende coletiva, ou seja, pretende construir uma memória histórica ou uma tradição e ser representativa de uma identidade, o espaço da memória se converte em espaço de luta política. As lembranças coletivas se convertem, então, em instrumentos para legitimar discursos, em ferramentas para estabelecer comunidades de pertencimento e identidades coletivas. As memórias coletivas também acionam movimentos sociais que promovem e defendem distintos modelos de futuro. Logo, é impossível encontrar uma memória, uma visão e uma interpretação única do passado e, ainda menos, compartilhada por uma sociedade inteira. Existem períodos em que o consenso com relação a algumas versões do passado é maior, ou melhor, em que uma determinada interpretação é mais aceita que outras ou que certa versão do passado adquire caráter hegemônico. Essa versão hegemônica, normalmente, é a defendida pelos vencedores dos conflitos políticos (e inclusive conflitos bélicos), que estabelecem qual narrativa corresponde à história oficial. No entanto, ressalta Bedregal (2010), sempre haverá outras histórias, outras memórias e interpretações alternativas. O que existe, portanto, é uma luta política ativa sobre o sentido dos fatos ocorridos e, também, sobre a função da própria memória.

Essa luta, muitas vezes, é concebida como uma “luta contra o esquecimento” ou possui como lema expressões como “recordar para não repetir”. Principalmente quando, em determinadas conjunturas, determinados setores sociais julgam necessário aprofundar seu

conhecimento sobre experiências marcadas pelo sofrimento, violência e injustiça, como é o caso do conflito armado no Peru (1980-2000) e a ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985). O autor adverte, no entanto, que essas formulações podem dar a impressão de que existe apenas uma e correta interpretação do passado (a qual poderíamos chegar se os obstáculos para tanto pudessem ser ultrapassados). Sob uma aparência de unidade e coesão, isso pode esconder o que, na realidade, é uma oposição entre memórias rivais, que incorporam suas próprias recordações e seus próprios esquecimentos. Para ele, não se trata de uma luta da memória contra o esquecimento, mas de memória contra memória. Dessa forma, é necessário questionar como se dão os processos e quem são os responsáveis pela institucionalização das memórias coletivas. A análise dos processos de construção de memórias evidencia que atores sociais diversos, com diferentes vínculos com a experiência passada (que a vivenciaram, herdaram, estudaram, etc.) disputam pela legitimidade de sua verdade. Para Bedregal, se tratam

[...] de atores que lutam pelo poder e que legitimam sua posição em vínculos privilegiados com o passado, afirmando sua continuidade ou sua ruptura. Por isso, é imprescindível focar-se nos conflitos e disputas na interpretação e sentido do passado, e nos processos por meio dos quais alguns desses relatos conseguem impor-se sobre outros e converter-se, assim, em hegemônicos (BEDREGAL, 2010, p. 25, tradução nossa).

Os grupos *Ói Nós Aqui Traveiz* e *Yuyachkani*, nessa luta entre memórias, sempre resistiram às versões hegemônicas do passado. As interpretações que prevalecem sobre nosso passado têm sido tradicionalmente uma construção hegemônica que privilegia documentos e textos canônicos sob o ponto de vista de uma nação ou pátria, reproduzindo um discurso dominante e universal. Essa escritura não permite reconhecer as memórias e as falas dos marginalizados e derrotados, impedindo qualquer possibilidade de uma versão não hegemônica da história. Em contraposição a essa tradição historiográfica, esses coletivos têm buscado o reconhecimento do protagonismo histórico dos marginalizados, dando ênfase a outros modos de narrar a história, entrecruzando os registros da história nacional com o de uma memória das margens ou dos vencidos, que muitas vezes permanece como memória incorporada e é transmitida ao longo de gerações.

Porém, ainda fica a pergunta sobre o que pode ensinar a memória que queremos

construir e transmitir. Mais de dez anos após a divulgação do Informe Final da CVR no Peru, que aconteceu em 2003, milhares de mulheres e homens que sofreram as terríveis violações dos direitos humanos durante o conflito interno armado ainda esperam justiça, verdade e reparação. A comissão apresentou uma série de recomendações, incluindo a reforma estrutural das forças armadas, da polícia e do sistema judicial; reparações individuais e coletivas para as vítimas; assim como um plano nacional de investigações forenses para localizar e identificar as vítimas, estabelecer a causa das mortes e identificar os autores.

Segundo a Anistia Internacional (2013), em dez anos, foram realizados no Peru alguns avanços na luta contra a impunidade, como o comparecimento de vários dos principais autores desses crimes à justiça. No entanto, menos de vinte por cento dos casos que foram revisados tiveram como resultado uma sentença. Da lista atualizada de mais de 15.000 pessoas desaparecidas e 6.400 fossas comuns identificadas, menos de 2.500 restos humanos foram exumados e somente a metade deles foi identificada e entregue aos familiares. Para Cristián Correa (*apud* ICTJ, 2013, n.p.), a incapacidade do governo em cumprir com as reparações “mostra certa falta de vontade para superar a discriminação histórica e de considerar as comunidades indígenas e camponesas como cidadãos em igualdade de condições”. Para aqueles que trabalham com direitos humanos e lutam pela manutenção de uma memória com relação ao conflito armado, é assustador que a candidata do partido *Fuerza*, Keiko Fujimori – filha do ex-presidente Alberto Fujimori, condenado à prisão em 2009 pelos crimes de corrupção e lesa-humanidade cometidos durante seu governo – tenha alcançado uma quantidade de votos suficientes para disputar o segundo turno nas eleições presidenciais de 2011 e 2016.

No Brasil, o quadro é ainda mais assustador. Já se passaram mais de quatro anos após a entrega do Relatório Final da CNV, em dezembro de 2014. Entre as suas recomendações está: anulação da autoanistia dos agentes da Ditadura Militar, conforme determinado pela Corte Interamericana de Direitos Humanos; punição dos torturadores; desmilitarização da Polícia Militar; abertura de todos os arquivos dos órgãos repressivos; criação ou designação de um órgão de Estado para apurar, com amplo direito de defesa, todos os delitos dos torturadores, dos mandantes, das empresas patrocinadoras; descoberta das circunstâncias dos sequestros e assassinatos, assim como a localização e entrega dos restos mortais dos desaparecidos políticos

aos seus familiares para uma digna sepultura. Além das recomendações da CNV serem completamente ignoradas pelo Estado, a frágil democracia brasileira agora agoniza de vez.

A violência do passado não desapareceu, ela reaparece todos os dias em países como Brasil e Peru. Evocar o passado de trauma e violência é manter memórias locais e marginalizadas vivas, é resistir às memórias instituídas pelo pensamento hegemônico. Porém, cabe a cada um tornar esse passado seu e agir em função dele. Os trabalhos comprometidos com a memória dos grupos *Yuyachkani* e *Ói Nóis Aqtui Traveiz* só completam seu sentido quando seu discurso de resistência e ruptura é assumido por seus receptores e colocado em prática na esfera pública. Zapata fala em memória compartilhada, “do autor, do ator, do diretor e de todos os que estão no processo criativo, no qual há uma enunciação individual, coletiva, cidadã, histórica e comunitária. É uma memória que necessita do outro” (GODOY, 2016, p. 21, tradução nossa). Quando se reitera que o passado de dor é parte fundamental do presente e que não podemos construir o futuro ignorando essa premissa, o trauma dos afetados pela violência se transforma em algo transmissível, suportável e politicamente eficaz. O convite desses grupos ao seu público é que se replique o gesto de memória, resistência e defesa dos direitos humanos.

Referências

ANISTIA INTERNACIONAL. **Comissão da Verdade e da Reconciliação**: Dez anos depois ainda não há justiça, verdade nem reparação no Peru. Set/2013. Disponível em: <<https://anistia.org.br/noticias/comissao-da-verdade-e-da-reconciliacao-dez-anos-depois-ainda-nao-ha-justica-verdade-nem-reparacao-peru/>>. Acesso em: 02 abr. 2017.

BAUER, Caroline Silveira. **Brasil e Argentina**: ditaduras, desaparecimentos e políticas de memória. Porto Alegre: Medianiz, 2012. 330p. ISBN: 9788564713048

BEDREGAL, Gino Luque. **Ismene redimida, la persistencia de la memoria**: violencia política, memoria histórica y testimonio en antígona, de José Watanabe y el Grupo Yuyachkani. Buenos Aires: Celcit, 2010. 163p.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cuerpos sin duelo**: iconografías y teatralidades del dolor. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas, 2013. 292p. ISBN: 978-987-21817-4-1

DORFMAN, Ariel; KUSHNER, Tony. Viudas (teatro). In: DORFMAN, Ariel. **Teatro 2**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1996, p. 85-191. ISBN: 978-95-0515-421-0

ENDO, Paulo César. O debate sobre a memória e o corpo torturado como paradigma da impossibilidade de esquecer e do dever de lembrar. In: SANTANDER, Carlos Ugo. **Memória e Direitos Humanos**. Brasília: LGE, 2010, p. 15-23. ISBN: 978-85-7238-460-5

GODOY, José Alejandro. Miguel Rubio Zapata: “No se puede dejar de pensar el arte separado de la vida”. **Memoria**: revista sobre cultura, democracia y derechos humanos. Lima, n. 20, 2016, p. 16-21. Disponível em: <<http://idehpucp.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2016/08/Revista-MEMORIA-20.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

INTERNATIONAL CENTER FOR TRANSITIONAL JUSTICE (ICTJ). En Perú, las víctimas del conflicto armado interno siguen esperando reparación. Jun. 2013, n.p. Disponível em: <<https://www.ictj.org/es/news/en-peru-las-victimas-del-conflicto-armado-interno-siguen-esperando-reparacion>>. Acesso em: 02 abr. 2017.

LEAL, Rogério Gesta. A memória como direito fundamental civil e político: qual o caminho brasileiro? In: LEAL, Rogério Gesta (org.). **Verdade, memória e justiça**: um debate necessário. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2012, p. 8-34. ISBN: 978-85-7578-346-7

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo: PUC, n. 10, 1993, p. 7-28.

TAYLOR, Diana. **El espectáculo de la memoria**: trauma, performance y política. Nova York: Instituto Hemisférico de Performance e Política, 2000. Disponível em: <<http://hemi.nyu.edu/archive/text/hijos2.html>>. Acesso em 25 fev. 2016.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. 430p. ISBN: 978-85-7041-962-0

ZAPATA, Miguel Rubio. Persistencia de la memoria. In: ZAPATA, Miguel Rubio. **El cuerpo ausente**: performance política. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2008, p. 41-90. ISBN: 978-9972-2881-1-1

ZAPATA, Miguel Rubio. **Notas sobre teatro**. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2001. 234p. ISBN: 0-934840-20-2