

A CENA TEATRAL URUGUAIA NO PÓS DITADURA¹. OUTRAS MEMÓRIAS, OUTRAS HISTÓRIAS.²

Roger Mirza³

Resumo

O artigo reflete sobre a relação da construção dramaturgica uruguaia contemporânea como a memória da violência do regime ditatorial dos anos 70 e 80. O autor utiliza conceitos oriundos da psicanálise para estabelecer uma argumentação sobre a fala teatral e os traumas e experiências coletivas frente à repressão política.

Palavras-chave: teatro e política, memória, violência.

Abstract

This article reflects about the contemporary Uruguayan dramaturgy and the memories of violence from the dictatorship. The author uses concepts from the field of psychoanalysis to analyse the relationship of theatrical language within the traumas and collective experiences of political repression.

Keywords: theatre and politics, memory, violence.

Em meio ao crescente interesse pelos fatos que marcaram as últimas décadas da história do país, e a necessidade de conhecer aspectos de um passado doloroso, sistematicamente silenciado pelo poder e pelos meios de comunicação; frente ao silêncio deliberado e ao discurso encobridor do poder, a arte, a memória crítica e, portanto o teatro oferece a possibilidade de resgatar fragmentos omitidos pelas narrativas dominantes, de buscar em zonas escuras da memória. Se as experiências extremas do horror se resistem a ser narradas, "a violência vivida e não simbolizada" se transforma em trauma e produz "efeitos de fratura na memória e nos ideais" que ameaçam a integridade do sujeito individual e coletivo (VIÑAR, 1993, p. 115-116).

Durante duas décadas, no período pós ditadura, frente à insuficiência das narrações históricas e a rigidez das versões oficiais, o teatro propôs algumas formas de elaboração do trauma, relatos nos interstícios da história oficial, para racionalizar e socializar a experiência do horror, para fazê-lo transmissível ainda no meio das contradições e inscrevê-lo em um discurso, como forma de erodir seu poder isolante e destruidor. Esse teatro explora

¹O golpe de estado de 1973 empossou como presidente a Juan María Bordaberry. A democracia retornou em 1985, e o primeiro presidente civil foi Julio María Sanguinetti (1985-1990). [NT]

²Tradução do espanhol por Lev Rebonstein.

³Professor da Universidad de La República (Uruguaia).

"as opacidades da representação", em busca de outras memórias, para escapar das imposições das lembranças oficiais e da memória institucional" (RICHARD, 2008, p. 66), em peças como *Pedro y el capitán* de Mario Benedetti (1985), *El informante* de Carlos Liscano (1998), *En voz alta* de Lupe Barone (1999) ou *Elena Quinteros. Presente* de Marianella Morena e Gabriela Iribarren (2003),⁴ que mobilizam a memória coletiva, e fazem referência a aspectos fundamentais de nossa auto imagem e de nossa identidade coletiva.

⁴As datas entre parênteses, depois do nome das peças, indicam a data de sua estréia em Montevideo, salvo indicação contrária.

Junto com o triunfo da política de consenso e governabilidade que buscou jogar um manto de esquecimento sobre gravíssimos casos de violações aos direitos humanos, se instalou uma linguagem mentirosa e encobridora, a ditadura mal chamada de "processo" passou a ser chamada, também de "governo de fato", os ditadores "governantes de fato", as torturas "excessos", os desaparecidos eram "detidos em procedimentos não oficiais", o terrorismo de estado foi uma "guerra entre dois bandos", como repetiam legisladores, militares e jornalistas. Nessa negação dos delitos de lesa humanidade cometidos sob amparo de um estado totalitário somente se mencionavam, em todo caso, algumas situações extremas, como descontroles ocasionais, sem reconhecer o sistemático programa de amedrontamento, repressão e submissão da população pela imposição da força exercida pelo Estado.

Uma primeira inflexão nessa política se produziu a partir do governo de Jorge Batlle quando este recebeu oficialmente ao poeta Juan Gelman a um mês de assumida a nova presidência (março de 2000), e anunciou o aparecimento no Uruguai da neta desaparecida do poeta quando o anterior presidente Julio María Sanguinetti, havia rechaçado suas reclamações e declarado seu convencimento de que "não havia desaparecido nenhuma criança em território uruguaio" (CAETANO, 2008, p. 176). Outro fato que marca essa inflexão do novo governo foi a criação, em 2000, da Comissão pela Paz, quinze anos depois do retorno à democracia, que reconheceu por primeira vez oficialmente, a existência do terrorismo de estado, das violações dos direitos humanos, das torturas sistemáticas, e a existência de crianças sequestradas, homens e mulheres mortos e desaparecidos a partir de procedimentos oficiais. Assim, ficava claro que a enorme maioria da população não havia participado de uma guerra interna. (CAETANO, 2008, p.179; FREGA et al, 2007, p.223).

Um novo e decisivo impulso nessa busca da verdade e de justiça, se produziu a partir do triunfo eleitoral da coalizão de esquerda *Encuentro Progresista-Frente Amplio-Nova Mayoría*. O acesso dessa coalizão ao governo em 2005, permitiu que fossem julgados os autores de delitos de lesa humanidade como os de desaparecimento forçado de pessoas, de acordo com a Convenção Interamericana sobre Desaparição Forçada de Pessoas, incorporada à legislação nacional (RICO, 2008, p. 228-229). A partir desse ano, também, se

realizaram as primeiras escavações oficiais em busca de restos de desaparecidos que desembocaram nos descobrimentos dos corpos do escrivão e integrante do Conselho Diretivo Central da Universidad de la República, Fernando Miranda, e do operário Ubagésner Chaves Sosa. O velório público do primeiro na Universidad de la República e a multidão que acompanhou ambos cortejos fúnebres, geraram ações de grande visibilidade pública, com uma importante cobertura jornalística e reprodução nos principais canais de televisão. Estes foram acontecimentos que permitiram uma tomada de consciência coletiva de fatos negados até então pelos governos anteriores. No mesmo sentido se pode assinalar a recuperação de alguns arquivos, a criação do Memorial dos Desaparecidos e do Museu da Memória, a aprovação de uma legislação parcialmente reparadora para as vítimas, e as investigações de um grupo de reconhecidos historiadores -convocados pela Presidência- que culminaram em uma publicação em vários volumes, com dados, nomes, datas, circunstâncias e descrições precisas apoiadas em documentos, sobre detidos desaparecidos (RICO, 2008). Somaram-se a esses fatos as referências diretas à ditadura e às violações dos direitos humanos nos meios de comunicação massiva, as imagens televisadas das escavações e os descobrimentos dos arqueólogos, tudo erodiu o discurso hegemônico e deu um novo impulso aos relatos e à memória sobre o terrorismo de estado, que deixaram de ser testemunhos individuais e quase íntimos, para integrar a elaboração da memória coletiva.

Abordaremos, portanto, o estudo do teatro como o de uma arte crítica que potencia possibilidades de "subjetivação heterogênea" do sujeito da pós ditadura que deixa atrás "a fixação do sintoma e suas cadeias da repetição" em busca de "narrativas em processo [que] possibilitem redistribuir um novo espaço dos possíveis, que desloque e transforme a marca traumática, inserindo-a em configurações plurais de significados móveis" (RICHARD, 2008, p. 66). Frente à experiência coletiva do horror e à resistência do trauma social a ser narrado, se faz necessário, como assinala Ricoeur, um trabalho de simbolização para re-inscrever na memória o irrepresentável, "para transformar o trauma em recordação através de uma memória crítica" (2000, p. 96). A arte, portanto, mais que propor um relato interpretativo coerente e único a partir da experiência, busca criar um "campo de forças e resistências, de disputas de compreensão e interpretação, de lutas ideológico-discursivas" (RICHARD, 2008, p. 67), em um leque de sugestões que alimentem a memória e impeçam congelar em uma versão definitiva a emergência inalcançável do real.

Se, como assinalam historiadores e filósofos, o passado não é o tempo do clausurado nem do imodificável, mas sim do que está aberto, porque está sujeito à interpretação (CF. RICOEUR, 2000, p. 67 y ss.);⁵ e se os relatos e interpretações que conservamos dos acontecimentos do passado, se elaboram a partir de documentos, arquivos e outras rastros, também se constroem

⁵Citamos pela edição francesa. As traduções das citações deste livro de Ricoeur (2000) são nossas.

a partir da memória, de testemunhos pessoais e interpretações, marcados por pressupostos ideológicos e culturais nos que intervêm a memória e o esquecimento, com seus usos e seus abusos. Esta necessária elaboração que faz toda sociedade desde seu presente não só implica a revisão crítica permanente de seu passado e sua interpretação, como também a construção de projeções para o futuro. É recordação e desejo, memória e esperança, em um duplo movimento que é essencial para a sobrevivência de toda comunidade. Mas ante a experiência coletiva do horror se fazem imprescindíveis os rituais de reparação, o reconhecimento dos fatos e o exercício da justiça, para reparar de alguma maneira os excessos do poder totalitário. Neste ritual que oferece a cerimônia pública do teatro, como ocorre também, ainda que de outro modo, na literatura e nas artes plásticas, se realiza a simbolização e socialização das experiências traumáticas do horror, em busca de uma reconstrução dos vínculos e das identificações individuais e sociais que permitam reestruturar um imaginário no qual uma comunidade se reconheça. Do contrário, o trauma social ameaça com a desintegração da sociedade, isto é, com a destruição do pacto mínimo de convivência que está na base de toda comunidade, com a possibilidade de se reconhecer coletivamente e de se prolongar a própria história.

A arte cênica, em meio de suas particulares condições de enunciação e de recepção, oferece a possibilidade de simbolizar a violência em uma experiência comunitária que articula a palavra com o corpo, e é de grande poder removedor, porque "a articulação da palavra com o corpo desejanse é um ponto primordial e originário, pilar fundador da condição humana" (VIÑAR, 1993, p. 116). No entanto, as dificuldades de elaboração se acrescentam justamente no teatro que tenta abordar a experiência do terror, por toda a carga que supõe o encontro coletivo e a presença de atores e espectadores, pela força da mímesis teatral, sobretudo quando a representação não se limita a construir referências discursivas a essas experiências limites, senão que opta pela encenação de algumas dessas ações, com a intensidade que evoca, e o impacto sensorial que supõe a presença dos corpos dos atores na cena. Disso, nasce em parte, a reticência do teatro, desde suas origens gregas, à representação de excessos de violência na cena, e também o rechaço do público, como ocorreu com os espectadores quando da estréia em Montevideu de *Pedro y el Capitán* de Mario Benedetti, (Teatro Galpón, setembro de 1985), isto é, apenas uns meses depois da posse do novo governo e demasiado próximo dos tempos do terror. A peça teve que ser retirada de cartaz depois de menos de uma dúzia de apresentações devido às reações do reduzido público de cada sessão: os espectadores permaneciam em profundo silêncio durante a representação, algumas vezes se retiravam antes que terminasse a peça ou iam embora no final sem aplaudir, como assinalou em uma entrevista, Ruben Yáñez, o ator que fazia a personagem do Capitão (YÁÑEZ, 2000). Esse fenômeno totalmente singular nos costumes teatrais montevidianos, contrasta

com o sucesso da peça no México, onde o espetáculo, ante um público não comprometido nas experiências coletivas traumatizantes tão próximas, superou as quatrocentas apresentações (YÁÑEZ, 2000). Provavelmente pelas mesmas razões existiram tão poucas encenações sobre textos uruguaios que retomem diretamente o tema do terrorismo de estado nos anos imediatamente posteriores à ditadura, com exceção da mencionada obra de Benedetti, e de espetáculos como *El combate del establo* (1985) de Mauricio Rosencof, que foca a resistência de um homem preso ante a tentação do submissão, em meio às ameaças de aniquilação e deshumanização,⁶ *Crónica de la espera* (1986) de Carlos Manuel Varela e *El silencio fue casi una virtud* de María Azambuya (1990), entre as mais destacadas, que tiveram também uma discreta recepção, exceto a última.

Também pode-se mencionar *¿Dónde estaba Ud. el 27 de junio?* de Alvaro Ahunchaín (Alianza Francesa, 1996), na qual aparece a perseguição a estudantes, o crime político e a tortura (em cena), ainda que com o distanciamento da caricaturização dos torturadores (mas não dos torturados) apresentados como figuras de histórias em quadrinhos. Também *Cuentos de hadas* (1998) de Raquel Diana, que reflete através da vida de três mulheres sobre alguns aspectos das perseguições do regime ditatorial. Abordam ainda o tema *El informante* (Alianza Francesa, 1998) de Carlos Liscano e *En voz alta* (Puerto Luna, 1999) de Lupe Barone, *Memória para armar* (2002) de Horacio Buscaglia sobre testemunhos de perseguição e tortura de ex presas políticas, *Cuentos de hadas* (1998) de Raquel Diana e *En honor al mérito* (2002) de Margarita Musto, dirigida por Héctor Guido, que denuncia o assassinato de Zelmar Michelini, são peças que trazem à cena, entre outras coisas, a repressão da ditadura, mas também a dor, o medo, o encerro e as tensões nas vidas privadas.

Como se pode observar, à medida que nos distanciamos dos fatos, isto é, que se estabelece suficiente distância para a elaboração do trauma, resulta significativo e sintomático a estréia cada vez mais frequente de espetáculos que retomam a experiência da repressão, da violência, do medo e da tortura durante o terrorismo de estado, como acontece desde meados da década de noventa com *¿Dónde estaba usted el 27 de junio?* de Alvaro Ahunchaín (1996), *El informante* de Liscano (1998), *Cuentos de hadas* de Raquel Diana (1998), *En voz alta* e *Por debajo de los muros* de Lupe Barone (Puerto Luna, 1999 y 2000 respectivamente), *El estado del alma* de Alvaro Ahunchaín (Teatro del Notariado, 2002), *En honor al mérito* de Margarita Musto (Galpón 2002), sobre o assassinato dos senadores Zelmar Michelini e Gutiérrez Ruiz em Buenos Aires, *Memória para armar* de Horacio Buscaglia sobre textos de ex prisioneiras políticas (Teatro Circular, 2002), *Las cartas que no llegaron* de Raquel Diana e Mauricio Rosencof sobre o romance de Rosencof (Galpón, 2003), *Sarajevo, esquina Montevideo* de Gabriel Peveroni (Puerto Luna, 2003) e *Elena Quinteros. Presente* de Gabriela Iribarren e Marianella Moreno (porão do bar Mincho,

⁶O mesmo tema aparece em outra peça de Rosencof: *El bataraz*, que foi apresentada em Montevideú (1996) como produção estrangeira, com Peter Lehmann, ator chileno radicado na Alemanha e muito poucas sessões.

2003), sobre o sequestro, desaparecimento e assassinato de uma professora primária uruguaia que ao tentar buscar asilo na Embaixada da Venezuela foi arrancada dos braços de altos funcionários da representação diplomática venezuelana em nosso país e sequestrada pelas forças repressoras nos jardins de tal embaixada em plena ditadura, em 1976, entre outras peças.⁷

Este crescente aparecimento de espetáculos a partir de textos uruguaiois que tratam aqueles excessos e de violência responde a uma necessidade compartilhada por criadores e espectadores de romper com o pacto de silêncio, como forma de indagação e reconstrução de uma imagem identitária, em uma reação oposta à manifestada pelos espectadores de *Pedro y el Capitán*, uns quinze anos antes, e que tende a se aprofundar na última década. A partir das particulares tensões que geram estas peças na relação tríplice entre atores, mundo ficcional e espectadores, quer dizer, entre os sujeitos da enunciação ou emissores do discurso, seu universo referencial (que neste caso é ficcional e histórico, ao mesmo tempo) e os receptores, com suas particulares condições de recepção, podemos distinguir diferentes tipos de espetáculos:

a) Espetáculos unipessoais onde um sujeito relata sua história individual como vítima dos descontroles do poder. Trata-se, portanto, de discursos confessionais no quais predomina uma relação de intimidade entre o ator/personagem e os espectadores, com uma grande proximidade entre ambos e uma tendência a aproximar a representação à confissão, ao testemunho do vivido, a uma reivindicação da memória pessoal e da transmissão oral, a uma tentativa de provocar a incorporação da recordação privada à memória coletiva e à história, sem deixar de sublinhar a função simbolizadora desta inscrição de uma experiência íntima no discurso público, como sucede em *El batarax* de Mauricio Rosencof, *En voz alta* de Lupe Barone y *El informante* de Carlos Liscano. Nestes espetáculos unipessoais a sucessão de cenas não desenvolve uma ação no sentido tradicional, nem se apóia na criação de diferentes personagens e no cruzamento de seus destinos para construir uma trama. Ainda mais, existe um predomínio da narração do único ator/personagem, que poderá se desdobrar por breves momentos para representar mimeticamente um diálogo entre duas personagens, para voltar em seguida à sua condição de relator/ator em primeira pessoa. Também se reduz ao mínimo a construção de um espaço imaginário na cena com determinados elementos concretos, a favor da criação desse espaço através do discurso da personagem que incorpora a *diégesis* como narração dos fatos no passado em meio da mimese como representação de palavras e ações inseridas no seu relato ante os espectadores.

A encenação se aproxima, assim, das condições do relato oral, por um lado, ainda que, por outro, a enunciação em primeira pessoa com a realização de determinadas ações e a presença carnal dessa personagem única que representa

sua própria experiência contrasta com o diegético da narração. Neste tipo de peças incluímos *El Bataraz* de Mauricio Rosencof, *El Informante* de Carlos Liscano, *En voz alta* de Lupe Barone, *Elena Quinteros. Presente* de Marianella Morena e Gabriela Iribarren e *Resiliencia* de Marianella Morena sobre textos de Carlos Liscano, que estão construídas como monólogos de um ator.⁸ Um caso algo particular é o de *Las cartas que no llegaron* de Raquel Diana e Mauricio Rosencof sobre o romance de Rosencof, por se tratar da perspectiva de apenas uma personagem e da encenação de suas recordações, seus pensamentos e seus sonhos com intervenção de diferentes sujeitos de enunciação ainda que sempre a partir da evocação da personagem central. Interessa assinalar também que *El bataraz*, *El informante*, *Las cartas que no llegaron* e *Resiliencia* retomam textos já publicados anteriormente como romances e que foram transformados em textos dramáticos e espetáculos teatrais com um forte acento narrativo. É também o caso de *Memória para armar* que se apóia no livro de mesmo título (2002) e apresenta testemunhos de mulheres que relatam suas próprias experiências traumáticas durante a ditadura, ainda que neste caso a encenação alterne o relato com a representação de ações e a presença de vários sujeitos de enunciação.

⁸Sobre os unipessoais de testemunho ver Beatriz Trastoy, 2002.

Esses antecedentes literários não são alheios às nossas observações sobre as condições de enunciação. Com efeito, a negação e a dificuldade de simbolização e de representação do traumático vivido como irrepresentável desde a perspectiva do sujeito da experiência, é superada mais facilmente no exercício solitário da escritura criadora que nos desdobramentos atuais do teatro e na mímese física que não se limita ao relato de fatos traumáticos - desde o ponto de vista da experiência individual e social-, senão que supõe a exibição no espaço cênico dos corpos dos atores e os submete ao olhar dos espectadores. A publicação dos relatos, por outra parte, favorece as possibilidades de montagens posteriores, decorrente desse primeiro grau de socialização que supõe a circulação do livro, sua exposição nas livrarias, sua leitura em forma privada, a legitimação que implicam no campo intelectual as críticas e eventuais prêmios, os comentários da imprensa, as entrevistas aos autores.

b) Outros espetáculos apresentam a dois personagens opostos ou contrastados em confrontos, com diversos graus de intensidade. No caso do luto sinistro entre a vítima e o algoz de *Pedro y el Capitán* de Benedetti (1985) ou o contraste entre dois companheiros de prisão em *El combate del establo* de Rosencof (1985), onde um deles se submete ante a violência de um poder deshumanizador que o animaliza gradualmente e tenta convencer ao outro da inutilidade de toda luta, enquanto que este último resiste. Uma variante desta modalidade seria o caso de *El estado del alma* de Ahunchaín, que apresenta a duas companheiras de lutas revolucionárias juvenis que se reencontram depois de vinte cinco anos, com posturas ideológicas opostas e distintas valorizações de sua militância juvenil: uma renega seu passado militante e acusa a violência

revolucionária de ser a culpada da ditadura, a outra reivindica essa militância apaixonadamente, em uma forte polarização de suas condutas e de suas atitudes atuais, como paradigmas de duas posturas ideológicas e vitais antagônicas.

c) Em terceiro lugar podemos situar as peças teatrais mais complexas desde o ponto de vista da trama e com diferentes personagens ou sujeitos de enunciação, ações e posturas ideológicas, em espetáculos que desde o ponto de vista da enunciação e suas condições, assim como da relação entre atores e espectadores, propõe uma encenação em uma cena menos polarizada, com uma perspectiva que cruza a narração com os diálogos, a reflexão crítica e o testemunho, e cria uma maior distância emocional. É o que se pode observar em *¿Dónde estaba usted el 27 de junio?* (1996) de Alvaro Ahunchain, *Cuentos de hadas* (1998) de Raquel Diana, *Por debajo de los muros* (2000) de Lupe Barone, *En honor al mérito* (2002) de Margarita Musto, *Sarajevo, esquina Montevideu* (2003), de Gabriel Peveroni, *Detrás del esquecimiento* (2008) de Leonardo Preciozi, *El hombre que quería volar* (2009) de Carlos Manuel Varela.

Em alguns espetáculos a vontade testemunhal é maior, e as referências mais ou menos claras a pessoas, situações e fatos históricos vinculados com o terrorismo de estado, costumam estar acompanhadas de uma militante posição ideológica de testemunho e de denúncia. É o caso de *Memória para armar* dirigida e escrita por Horacio Buscaglia (Teatro Circular, 2002), a partir de um jogo fragmentado de vozes femininas, um conjunto de testemunhos de várias autoras (que foram presas políticas) que buscam elaborar um trauma de difícil simbolização: “contar é um modo de conjurar”, diz o texto e, portanto de vencer o medo, as dificuldades do dizer, de socializar a experiência individual inassimilável.

Se desde o ponto de vista da representação, o espetáculo alterna testemunhos confessionais em primeira pessoa com fragmentos de ações, cenas e diálogos, desde o ponto de vista da postura ideológica existe uma reivindicação da memória individual e coletiva e um chamado a transmitir às novas gerações o testemunho dos horrores que as histórias oficiais dissimulam; uma tentativa de incorporar outras vozes, contra o esquecimento culpado e a prolongação de um discurso monológico do poder que tenta obliterar fragmentos do passado. A peça se inicia com uma apresentação na qual quatro atrizes destacam esse valor testemunhal, ao mesmo tempo em que aparece a implicação entre o individual e o social, a experiência privada e a coletiva, em uma relação com a experiência traumática:

O que vão ver agora não são criações de dramaturgos ou poetas, são recordações. Recordações de mulheres uruguaias. Recordações com nome e sobrenome. Cada una de nós é cada um e todos os demais (BUSCAGLIA, 2002, p. 1).

Propomos a continuação alguns exemplos de espetáculos que consideramos verdadeiros paradigmas desse teatro de elaboração do trauma no período da pós-ditadura.

El informante de Carlos Liscano

El informante de Carlos Liscano, também diretor da encenação (sala da Alianza Francesa, 1998, com atuação de Pepe Vázquez), é um bom exemplo desse teatro apoiado no relato em primeira pessoa e de tom confessional. A partir do intertexto kafkiano (o famoso *Informe para uma academia*), o espetáculo propõe uma situação de enunciação, na qual a personagem se dirige a um auditório indefinido, “a um público imaginário”, como diz a rubrica inicial (LISCANO, 1998, p. 2). O recurso responde –nos assinalou o autor em uma entrevista especialmente realizada para este trabalho– à necessidade de criar uma ação e não se limitar a um relato. No entanto, os destinatários –como em Kafka– nunca aparecem nem há nenhuma referência a eles nas demais rubricas do texto nem na encenação, salvo no seu começo: “A pedido da comissão que se ocupa de mim vou contar minha tragédia” (1998, p. 3).

A este primeiro distanciamento pautado no momento inicial da ação, quando o ator se dirige explicitamente aos integrantes de uma ‘comissão’ –o que equilibra a excessiva intimidade do discurso autobiográfico–, se agrega o estilo lacônico do texto:

Um dia eu voltava para casa. Parou uma camionete, desceram três indivíduos me pegaram e me trouxeram. Eu nunca fiz nada para ninguém. Nunca fiz nada para ninguém. Nem a favor nem contra. Não sou crente. Não me interessam as questões raras. Eu pagava o aluguel. Ia ao mercado e comprava carne [...] fazia fila quando havia que fazer fila. Tinha documentos [...] papéis que aprovavam que eu era eu [...] mas me meteram na camionete e começaram a me bater... (1998, p. 3).

Os detalhes da vida cotidiana, o estilo coloquial e o tom ascético e distante, se conservam ao longo de toda a peça. A enumeração de ações simples, a mediocridade da personagem que se auto define através de uma série de negações e sua inserção em um conjunto de hábitos comuns, essa insistência em sublinhar sua integração às rotinas sociais, sua própria massificação, inclusive, buscam reivindicar seu pertencimento ao grupo, ao coletivo e à espécie, da qual é excluído pelo trato que recebe de seus torturadores, isto é, seu direito à condição humana. Ao mesmo tempo, sua apatia e passividade, no isentas de certa ironia, geram um forte contraste com a ação repressora da qual é objeto, como reação ante uma situação limítrofe.

Essa distância e laconismo conspiravam, inclusive, contra as necessidades do ator Pepe Vázquez, quem buscava "detalhes mórbidos" no texto para poder construir seu papel, como nos declarou em uma entrevista (VÁZQUEZ, 2003). Necessitava disso para descobrir a vibração da personagem detrás das ações, a emoção que permitisse encontrar o tom, a voz, para dar corpo e construir a personagem. Por sua vez essa necessidade de detalhes concretos que reclamava o ator se opunha às defesas e ao pudor do escritor, um pudor que se utiliza com frequência através da simples alusão, da reticência ou de procedimentos metonímicos, para se referir aos detalhes da violência física. Um pudor que reaparece em todos os exemplos que mencionamos, porque "não se pode falar da tortura e muito menos mostrá-la, é algo demasiado íntimo, que pertence às intimidades do corpo, como a atividade sexual" (LISCANO, 2003).

A escritura literária (narrativa ou dramática), como outras atividades simbólicas, frente à experiência do isolamento, do castigo físico, da violação do corpo, além do controle total do indivíduo imposto pelo poder no panóptico da vigilância permanente da prisão (FOUCAULT, 1993, p. 177), possibilita a recuperação da intimidade consigo mesmo e com o próprio corpo e abre, também, um espaço de liberdade para a palavra e para a linguagem, assim como para a possibilidade de um encontro simbólico e imaginário não coativo com o outro e com os outros.

En voz alta de Lupe Barone

A busca de um encontro não coativo com os outros é levado ao extremo em outro espetáculo unipessoal, *En voz alta* de Lupe Barone (Puertoluna, 1998, com direção de Iván Solarich e atuação de Lucía Arbono), onde a confissão de uma jovem, tem um tom mais íntimo, quase de confidência dirigida a cada espectador, em um despojado e sussurrado monólogo de uma vítima do terror que relata alguns aspectos de sua peripécia. Ali, a delicadeza do contato da atriz/personagem com suas próprias recordações e fantasmas, junto com seu total despojamento na roupa e gestualidade, intensificam o tom e a qualidade da comunicação. Descalça e coberta com uma túnica leve, no reduzido espaço de um quarto, o que gera uma grande proximidade com o público (umas trinta a quarenta pessoas), a atriz/personagem, em meio de seu desmoroamento, interpela com sua voz caída e seu olhar direcionado diretamente para o espectador, se dirige por momentos a cada um deles, sustentando seu olhar, tomando-os as mãos, e oferecendo algum objeto.

Essas condições da enunciação determinam a particularidade da intimidade gerada e resultam essenciais na produção de efeitos de sentido no espectador reforçando a situação confessional do monólogo e a tematização

da necessidade de revelar o segredo, de contar o nunca dito, como forma de compartilhar uma recordação excessiva, mas também uma culpa nunca confessada. Ao sofrimento físico se soma o longo sofrimento moral, o sentimento de culpa “pelas feridas que foram causadas aos outros” e a impossibilidade ou dificuldade de curá-las, o que acentua a solidão e o desamparo do sujeito. Por outro lado, as repetições geram um ritmo salmodiado⁹, a música tocada ao vivo por um guitarrista estrutura e articula a emoção criando uma necessária distância, as dificuldades do dizer são superadas pela cadência:

Não, não te assuste, são coisas sem importância, que passam pela minha cabeça [...] agora que penso nisso [...] agora que penso, nunca disse isto a ninguém [...] Cada um sabe que penas arrasta, cada um sabe onde dói a dor que não pode confessar ao médico, cada um reconhece ao se olhar no espelho as feridas que causou a outros e, sobre tudo, cada um sabe quantas noites em vela custaram essas feridas. O que não sabe é de que forma curá-las.

Mais adiante retoma o tema da enunciação, a necessidade de contar, antes de iniciar o relato propriamente dito, com os fragmentos de ações e circunstâncias, mas também (como no exemplo anterior) a necessidade de se reconhecer no receptor-espectador, a reivindicação de sua condição humana, de seu pertencimento ao grupo, de remontar os ‘desencontros e sofrimentos’.

Não, não fique assim [...] não creio ser um monstro: só que hoje posso falar. Olha, se todo mundo tivesse a oportunidade, ou a aproveitasse quando ocorre -uma vez na vida ao menos- se deixasse elevar essa voz que habita nas entranhas, essa que não conhece de mentiras nem de poses [...] quanto mais humana seria a vida [...] quantos desencontros e sofrimento nos pouparíamos [...].

Não, não ria, não. Está mal.

Sim, sim, te conto.

Fazia uns sete ou oito meses que estava detida, ainda andava com a pele arrepiada da máquina¹⁰.

Novamente aparece o estilo alusivo e o pudor, já assinalados em *El informante* de Liscano para se referir à tortura, como acontece também em *El bataraz* de Rosencof, onde um galo imaginário que acompanha o preso é o que sofre aos golpes e mal-tratos cujos efeitos se mencionam. Os extremos da violência e a violação da intimidade do corpo são evitados, e somente aparecem pelo não dito e pelas escassas e metonímicas referências corporais: “ainda andava com a pele arrepiada da máquina”. É o espectador quem reconstruirá em sua recepção o que é apenas aludido, gerando-se assim uma cumplicidade

⁹Cantar algo de forma monótona, como na recitação de salmos. [NT]

¹⁰Pele arrepiada da máquina¹⁰, é uma referência à máquina de choques elétricos. [NT]

- reforçada pelas interpelações diretas a cada espectador em particular: “não ria”, “te conto”, - e uma solidariedade com o público, como ritual reparador, capaz de inscrever na memória coletiva o trauma individual e social.

Referências bibliográficas

- BARONE, Lupe. *En voz alta*. Texto facilitado por la autora, 1999. Inédito.
- BENEDETTI, Mario. Ustedes por ejemplo en *Número*. Año 5, n. 23-24, 1983, p.190-212, abri - septiembre.
- “El reportaje”. Montevideú, *Marcha*. 1958.
- Ida y vuelta*. (Incluye “El reportaje”). Buenos Aires: ed. Talía.1963.
- Dos comedias* (“El reportaje” e “Ida y vuelta”). Montevideú: Alfa, 1968.
- Pedro y el Capitán, Madrid, Alianza*.1986 (Con Prólogo del propio autor: 9-12).
- BUSCAGLIA, Horacio. 2002. *Memória para armar*, sobre textos del libro homónimo (Montevideú, Ed. Senda, 2001). Texto para la puesta en cena, facilitado por el autor. Inédito.
- CAETANO, Gerardo. "Aportes para la construção de un *momento de verdad* y una *memória ejemplar*: la tardía investigación sobre el destino de los detenidos desaparecidos en el Uruguay. Los archivos de la ditadura" en Alvaro Rico (Comp.) *História reciente. História en discusión*. Montevideú: Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguaios (CEIU), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad de la República, 2008.
- DEL CIOPPO, Atahualpa, 1981, “La puesta de Pedro y el Capitán” en *Cuadernos de difusión cultural de la I.T. El Galpón*, México n.5, p. 7-9, Julio.
- FOUCAULT, Michel. 1993 (1975). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- FREGA, Ana, et al.. *História del Uruguay en el siglo XX, 1890-2005*. Montevideú: Banda Oriental, 2007.
- LISCANO, Carlos. *El informante*. Texto para la puesta en cena facilitado por el autor, 1995. Inédito.
- Entrevista con Roger Mirza. Junio 2003. Inédita
- MIRZA, Roger. “Testemunho necesario” en *La Semana de El Día*, 21 al 27 de setiembre de 1985.
- "El teatro de Mario Benedetti: *Pedro y el capitán* o el ritual de la muerte" en Sylvia Lago (Coord.), *Actas de las Jornadas de homenaje a Mario Benedetti*, Dpto. de Literatura Uruguaya y Latinoamericana, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 1997: 123-130. Retomado con variantes en "*Pedro y el capitán* de Mario Benedetti: el ritual de la muerte" en *Teatro XXI*, Revista del GETEA, Año IX, N° 16, Otoño 2003.

- MORELLO-FROSCH, Marta, 1992. "El diálogo de la violencia en 'Pedro y el Capitán' de Mario Benedetti", en *Anthropos*, n. 132, p. 79-82, mayo, Barcelona.
- PELLETTIERI, Osvaldo. "La puesta en cena argentina de los '80. Realismo, estilización y parodia" en *Teatro argentino de los '90*. O. Pellettieri ed. Buenos Aires: Editorial Galerna/Revista Espaço, 1992.
- "Estudio preliminar" en Griselda Gambaro, *La malasangre*, Buenos Aires: Huemul, 1993.
- RICHARD, Nelly. "La problemática de la memoria en el Chile de la postdictadura" en Alvaro Rico (Comp.), *História reciente. História en discusión*, 2008b.
- RICO, Alvaro (Comp.). *História reciente. História en discusión*, Montevideo: Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguaios (CEIU), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad de la República, 2008.
- "Detenidos-Desaparecidos. Sistematización parcial de datos a partir de la investigación histórica de la Presidencia de la República Oriental del Uruguay", en Alvaro Rico (comp.), 2008.
- RICOEUR, Pierre. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.
- TRASTOY, Beatriz. *Los unipessoales de los ochenta y los noventa en la cena argentina*. Buenos Aires: Nova Generación, 2002.
- UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Paris: Messidor/Editions sociales, 1977.
- VIÑAR, Maren y Marcelo. *Fracturas de memoria. Crónicas para una memoria por venir*. Montevideo: Trilce, 1993.
- VÁZQUEZ, Pepe. Entrevista con Roger Mirza, junio 2003. Inédita.
- YAÑEZ, Ruben. "La tortura y el fascismo" en *Cuadernos de difusión cultural de la Institución teatral El Galpón*, n. 5, México, Julio 1981.
- Entrevista con Roger Mirza, setiembre 2000. Inédita.
- VÁRIOS. Taller de Género y Memoria ex-Presas Políticas. *Memoria para armar-uno*. Montevideo: Ed. Senda, 2001.