

Memórias de uma Ditadura: odiálogo entre cinema, teatro e literatura na representação do trauma coletivo

*Maria Jade POHL SANCHES¹
Fernando Russo COSTA DO BOMFIM²*

Resumo: O artigo analisa como a arte pode representar e ressignificar os traumas da ditadura militar na América Latina, destacando o papel do teatro e do cinema na preservação da memória histórica. A pesquisa parte da peça Pedro e o Capitão, montada em 2022 na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), do filme Ainda Estou Aqui (2024) e do livro Ainda Estou Aqui (Paiva, 2015), para discutir como essas linguagens artísticas denunciam a tortura e a violência, promovendo reflexões sobre o passado e o compromisso com o “nunca mais”. Por meio de um relato de experiência e de uma análise crítica, busca-se evidenciar a capacidade transformadora da arte em ressignificar memórias e fortalecer o diálogo sobre direitos humanos e justiça histórica.

Palavras-chave: Arte; ditadura militar; memória histórica; ressignificação.

¹Mestre em Educação (UFBA). Graduada em Teatro (UFSM), Pedagogia (UMESP), Educação Especial (UFSM), Letras – Inglês (Estácio), Letras – Português (Estácio). Especialista em Psicopedagogia Clínica e Institucional (UFN), Administração, Orientação e Supervisão Escolar (UNIBF), Letras e LIBRAS (FAVENI) e Transtorno do Espectro Autista (UNESVI). Graduanda em Psicologia (FHO) e Letras – Espanhol (Estácio). Experiência em Artes e Educação, registrada como atriz e profissional das artes cênicas. Pesquisadora do Núcleo Interdisciplinar de Intervenção Precoce da Bahia (NIIP) e participante da Associação Brasileira de Psicopedagogia da Bahia (ABpp). Universidade Federal da Bahia. Salvador. BA. Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4977-8521>:
E-mail: jade.pohl.sanches@gmail.com

²Graduado em Biomedicina pelo Centro Universitário Hermínio Ometto. Mestre e Doutor em Ciências pelo Programa de Pós-graduação em Ciência Cirúrgica Interdisciplinar do Departamento de Cirurgia da Universidade Federal de São Paulo - Escola Paulista de Medicina. UNIARARAS. Araras. SP. Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2614-3603>
E-mail: fernandobomfim@fho.edu.br.

Memories of a Dictatorship: the dialogue between cinema, theatre and literature in the representation of collective trauma

Abstract: The article analyzes how art can represent and reframe the traumas of the military dictatorship in Latin America, highlighting the role of theater and cinema in preserving historical memory. The research is based on the play *Pedro and the Captain*, staged in 2022 at the Federal University of Santa Maria (UFSM), the film *Still Here* (2024), and the book *Still Here* (Paiva, 2015), to discuss how these artistic languages denounce torture and violence, promoting reflections on the past and the commitment to "never again." Through an experience report and a critical analysis, the study aims to highlight the transformative power of art in re-signifying memories and strengthening the dialogue on human rights and historical justice.

Keywords: Art; military dictatorship; historical memory; re-signification.

A arte como memória e resistência

A Ditadura Militar caracteriza-se por um regime político em que as Forças Armadas assumem o controle total do Estado, concentrando o poder político e administrativo em suas mãos. Durante esses períodos, há uma exclusão sistemática da maioria da população das decisões e instituições estatais. No Brasil, o regime mais recente dessa natureza se estendeu de 1964 a 1985, marcando um capítulo de profunda repressão e autoritarismo (Schwarcz, 2017).

A prática da tortura no Brasil, no entanto, não se originou durante a Ditadura Militar. Suas raízes remontam ao período colonial, influenciadas pelas práticas da Inquisição. Durante os 322 anos de domínio colonial, a tortura foi amplamente utilizada, tanto como ferramenta de punição quanto para obtenção de confissões. Esse padrão se manteve nos 67 anos do Império e continuou em momentos-chave da República. Nos chamados anos de chumbo – período mais duro do regime militar –, a tortura foi empregada de forma sistemática contra presos políticos, especialmente aqueles considerados subversivos e acusados de ameaçar a segurança nacional. A prática não era inédita; ecos semelhantes haviam sido registrados durante a ditadura Vargas, no período do Estado Novo, reforçando um ciclo histórico de violência institucional no país.

Nesse contexto, a arte emerge como uma linguagem potente para refletir sobre traumas históricos, oferecendo um espaço de diálogo e ressignificação das memórias apagadas ou silenciadas por regimes de opressão. Neste artigo, destacamos o teatro e o cinema por sua capacidade de articular dimensões emocionais, sociais e políticas das violências vividas. Essas linguagens não apenas representam essas experiências, mas também confrontam as cicatrizes das vítimas e os dilemas morais dos algozes, promovendo um encontro entre memória e denúncia.

No contexto do artigo, duas obras ilustram essa potência transformadora: “a montagem da peça *Pedro e o Capitão*, de Mario Benedetti (1994), encenada na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) em 2022, que será analisada a partir de sua encenação e recepção, e o filme *Ainda Estou Aqui* (2024), dirigido por Walter

Salles, baseado no livro de mesmo título, de Marcelo Paiva (2015). Ambas exploram, de maneira visceral e sensível, os impactos da tortura e da violência institucional, ampliando o debate sobre os limites e possibilidades da arte na reconstrução da memória histórica.

Nesse sentido, a questão norteadora foi: como essas formas de expressão conseguem representar a complexidade das experiências vividas e contribuir para a construção de uma narrativa coletiva de resistência e aprendizado? Para investigar essa questão, o objetivo desta análise é discutir como linguagens artísticas, como teatro e cinema, podem não apenas preservar a memória da ditadura militar, mas também ressignificar seus traumas.

A abordagem metodológica combina o relato de experiência da montagem da peça *Pedro e o Capitão* (1994) com uma análise crítica do filme *Ainda Estou Aqui* (2024). Essa reflexão é enriquecida pelas contribuições teóricas de Dalcastagnè e Vicchi (2014) e Alfredo Bosi (2002), que discutem o papel da arte como ferramenta de denúncia e construção de um "nunca mais" histórico. Ambas as obras são examinadas não apenas pelo que narram, mas pelas estratégias estéticas e narrativas que utilizam para sensibilizar e engajar o público.

A análise busca identificar os recursos que tornam essas linguagens capazes de transformar traumas em conhecimento histórico e social, sem reduzi-los a abordagens simplistas. O trabalho também explora os limites da representação artística, questionando até que ponto a arte pode abordar temas tão dolorosos e complexos sem banalizar o sofrimento ou subestimar suas implicações.

Por fim, a investigação procura destacar o papel transformador da arte na conscientização sobre os direitos humanos e na promoção da justiça histórica. Em tempos de revisionismos e ameaças à memória coletiva, o teatro e o cinema reafirmam-se como espaços fundamentais para a manutenção da verdade, a construção do diálogo e a resistência à repetição de erros do passado.

O Cinema, a Literatura e o Teatro como Instrumentos de Memória

A Ditadura Militar no Brasil (1964-1985) foi um regime autoritário instaurado pelo golpe de 1964, marcado por censura, repressão política e graves violações dos

direitos humanos. O aparato estatal voltado à perseguição de opositores não apenas eliminava física e simbolicamente aqueles que resistiam, mas buscava, sobretudo, apagar suas pegadas, instituindo um silenciamento histórico. Lilia Schwarcz (2017) destaca que esse período consolidou uma política de negação da violência estatal, dificultando o acesso a documentos e relatos que pudessem fornecer uma compreensão mais clara dos crimes cometidos pelo regime. Dessa forma, a memória da ditadura se tornou um campo de disputa, onde diferentes agentes sociais tentam ressignificar ou obliterar seu legado.

No contexto dessa disputa, a arte surge como uma linguagem para a preservação da memória histórica. O teatro, o cinema e a literatura desempenham um papel ao tensionarem versões oficiais e ao darem voz às vítimas da repressão. Michael Pollak (1992) ressalta que a memória coletiva é seletiva, constantemente reconstruída e enquadrada, nas palavras do autor:

Manter a coesão interna e defender as fronteiras daquilo que um grupo tem em comum, eis as duas funções essenciais da memória comum. Isso significa fornecer um quadro de referências. É, portanto, absolutamente adequado falar, como faz Henry Rousso [1985], em memória enquadrada, um termo mais específico que memória coletiva (Pollack, 1992, p.15).

Graças à capacidade do cinema, Pollack (1992) considera o filme o meio mais eficaz para capturar e preservar traços subjetivos que contribuem para a construção da memória. Por isso, ele destaca seu papel cada vez mais relevante na formação, reorganização e estruturação da memória. Nesse sentido, a arte tem a capacidade de desafiar essa seleção, evidenciando as lacunas deixadas pelos registros oficiais e promovendo um olhar crítico sobre o passado. No Brasil, onde o esquecimento muitas vezes se impôs como política de Estado, a produção artística cumpre um papel fundamental na resistência e na reelaboração do trauma coletivo como memória enquadrada, nas palavras do autor:

Entretanto, é fundamental destacar que nem toda produção artística se insere como instrumento de resistência. Alguns segmentos da cultura foram cooptados pelo regime, seja por meio da censura seletiva ou pelo incentivo a produções que

reforçassem ideais nacionalistas e escapistas. Como argumenta Umberto Eco (1970), a arte pode ser ambígua e polissêmica, abrindo-se a leituras diversas, inclusive aquelas que legitimam discursos hegemônicos. Dessa forma, a análise das manifestações artísticas deve considerar o contexto de produção e circulação das obras para compreender se cumprem um papel de denúncia ou de conformação com o status quo.

Nesse sentido, o filme *Ainda Estou Aqui* (2024), de Walter Salles, baseado no livro de mesmo título de Marcelo Rubens Paiva (2015), e a peça *Pedro e o Capitão*, de Mario Benedetti, dialogam profundamente com os traumas da ditadura militar na América Latina, explorando a memória coletiva e individual por meio de narrativas intensas e sensíveis. O filme, ambientado em um período de repressão, acompanha a jornada de Eunice Paiva em busca de respostas sobre o desaparecimento de seu marido, Rubens Paiva.

Sua trajetória revela não apenas a dor de uma esposa e mãe, mas também a luta por justiça diante de um regime que silenciava qualquer dissidência. A obra utiliza *flashbacks*, imagens de arquivo e silêncios ensurdecedores para evocar o impacto psicológico e social da violência de Estado, trazendo à tona o luto que atravessa gerações. Como observa Rosenstone (2010), o cinema não apenas registra a história, mas também oferece interpretações que desafiam narrativas oficiais, revelando memórias reprimidas e questionando as consequências éticas e políticas da repressão. Nas palavras de Bosi (2002, p. 254): “Não nos cabe senão compreender resistindo e resistir compreendendo. Em face da máquina especular e espetacular posta em ação pelo capitalismo ultramodernista, é preciso exercer a mediação da memória”.

A tensão entre literatura e memória, conforme analisado por Guidio (2018), emerge de forma notável quando escritores, como Marcelo Rubens Paiva (2015), filho do desaparecido Rubens Paiva, buscam narrar o passado utilizando-se dos arquivos. Ao realizar essa transposição, Paiva desloca esses documentos para o espaço literário, em que as fronteiras entre o segredo, o público e o privado se tornam propositalmente fluídas e indeterminadas. Essa indeterminação não só amplifica o caráter investigativo da literatura, mas também seu potencial de questionar a lacuna existente nos arquivos oficiais. A incompletude desses arquivos, especialmente no caso da ditadura militar brasileira, reflete não apenas uma omissão, mas uma ação deliberada do regime em

esconder e apagar vestígios de sua violência política. Ao eliminar opositores e esconder as evidências de seu controle, o regime deixou as famílias das vítimas em um estado de incerteza e silêncio, um limbo de ausência que é difícil de preencher, uma vez que os arquivos oficiais permanecem fechados até hoje, mesmo após décadas de término do regime.

O tratamento da memória e da história a partir de arquivos e documentos é, portanto, um meio de resistência, não apenas para recuperar fatos, mas para compreender as lacunas e silêncios impostos por forças políticas. A literatura e o cinema se tornam espaços de rememoração, ressignificação e, muitas vezes, denúncia. Através desses meios, documentos e testemunhos não se limitam a uma mera exposição, mas são reconstituídos e retrabalhados, permitindo que as feridas históricas se manifestem de forma visceral. Como afirma Guidio (2018), essa ressignificação permite não apenas a exposição, mas a conjuração dos documentos históricos, trazendo à tona um caráter monstruoso, que expõe a perversidade do regime e as cicatrizes deixadas por ele.

Dentro desse contexto, a literatura tem um papel fundamental na interseção entre o real e o imaginário, principalmente ao trabalhar com a memória de eventos traumáticos. Ao abordar a memória histórica, a literatura não se limita a um reflexo passivo do mundo, mas atua como um meio de intervenção, muitas vezes manipulando e reconfigurando a realidade social para fazer com que ela seja repensada. Essa perspectiva ressoa com as ideias de Antonio Cândido (2000), que em *Literatura e Sociedade* destaca o poder da arte de produzir efeitos práticos sobre os indivíduos e a sociedade. A literatura, não é uma forma de escapismo ou um reflexo neutro da realidade, mas uma maneira de agir sobre o mundo, de questionar a estrutura social e de problematizar a realidade em que vivemos. O escritor, nesse caso, não se apresenta como um ser passivo, mas como um agente que reflete, transforma e ressignifica a realidade ao seu redor (Cândido, 2000).

De acordo com Cândido (2000), a literatura, como manifestação artística, assume uma função crucial ao transpor a realidade para o plano da arte, o ilusório, por meio de uma estilização formal que impõe uma ordem arbitrária sobre o caos do mundo. Essa transposição, ao mesmo tempo, mantém uma ligação com o real, seja ele natural ou social, e, através de uma manipulação técnica, oferece uma forma própria de

organização. Essa estrutura proposta pela literatura pode atuar como um modelo que oferece aos indivíduos uma nova forma de compreender e se posicionar diante do mundo, funcionando tanto como uma crítica quanto como uma forma de reinvenção social.

Assim, a obra literária se configura como um campo de tensões entre o real e o imaginário, entre o individual e o coletivo, entre o silêncio imposto pelos arquivos oficiais e a voz que emerge da memória resgatada pela arte. A literatura, nesse processo, não apenas revela as feridas do passado, mas se torna um instrumento de reconfiguração da memória coletiva, desafiando as lacunas e o silêncio de uma história oficial incompleta.

Ao comparar o livro *Ainda Estou Aqui*, de Marcelo Rubens Paiva (2015), e o filme *Ainda Estou Aqui* (Salles, 2024), percebe-se que ambos exploram as nuances dessa incompletude, embora por caminhos distintos. O livro combina memória pessoal e coletiva, revisitando o impacto da ditadura militar sobre sua família, especialmente o desaparecimento de seu pai, Rubens Paiva, um dos símbolos das atrocidades do regime. Paiva (2015) utiliza a literatura para reconstruir fragmentos da história, entrelaçando o relato biográfico com as lacunas dos arquivos oficiais. Sua narrativa, carregada de emoção e indignação, denuncia a ausência de respostas e a dificuldade de reconciliação com um passado silenciado.

Já o filme *Ainda Estou Aqui* (2024) dialoga com essas mesmas ausências, mas por meio da linguagem cinematográfica, ampliando a experiência sensorial e coletiva da memória. Enquanto o livro privilegia a intimidade e o olhar subjetivo, o filme se apropria da imagem e do som para evocar as lembranças de um passado traumático, permitindo que o público vivencie, ainda que indiretamente, os horrores e as marcas deixadas pela ditadura. O uso de planos fechados, cores frias e silêncios prolongados intensifica o desconforto, remetendo à angústia de quem busca respostas sem encontrá-las. Essa abordagem torna o filme uma extensão e, ao mesmo tempo, uma ressignificação da obra literária, deslocando a narrativa pessoal de Paiva para um campo mais universal e visualmente impactante.

Nesse sentido fica evidente que as diferenças entre as versões cinematográficas e literárias de uma obra são significativas, segundo Gutierrez (1978), especialmente

quando se trata de como o trauma é apresentado e percebido pelo público. No formato literário, a narrativa permite uma exploração profunda e detalhada da psicologia dos personagens, oferecendo ao leitor acesso direto aos seus pensamentos e sentimentos mais íntimos. Isso proporciona uma compreensão mais completa do trauma, uma vez que o autor pode desenvolver lentamente as emoções e o impacto psicológico por meio de descrições minuciosas e monólogos internos. A escrita permite que o leitor se conecte diretamente com a complexidade emocional do personagem, ao mesmo tempo em que oferece espaço para a reflexão pessoal sobre o que é vivido.

No cinema, a estética e a forma de apresentar a história mudam a percepção do trauma de maneira substancial. O filme utiliza recursos visuais, sonoros e de ritmo para comunicar o sofrimento e os conflitos emocionais, o que gera uma experiência mais imediata e visceral. A linguagem cinematográfica, com seus cortes rápidos, efeitos sonoros, trilha sonora e expressões faciais dos atores, cria uma narrativa dinâmica que pode transmitir o trauma de forma mais intensa e direta, mas também de maneira mais simplificada. Em contrapartida, o espaço limitado de tempo e a necessidade de condensar a história podem resultar em uma abordagem mais superficial, onde as complexidades emocionais são muitas vezes sugeridas visualmente, sem o mesmo aprofundamento psicológico que o formato literário permite (Gutierrez, 1978).

Ambas as obras se alinham à reflexão de Guidio (2018) ao lidar com o apagamento político dos arquivos e ao utilizar suas respectivas linguagens artísticas para desafiar esse silenciamento. Tanto o livro quanto o filme não apenas revisitam o passado, mas o expõem, reforçando o caráter monstruoso da violência institucional e das omissões deliberadas. Enquanto a literatura de Paiva se constrói como um arquivo emocional e familiar, o cinema amplifica essa história, permitindo que ela alcance novas audiências e reafirme a importância de preservar a memória histórica.

Essa comparação revela a complementaridade entre literatura e cinema como formas de rememoração e resistência: “o seu sentido mais profundo apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia” (Bosi, 2002, p. 118) – Se o livro de Paiva denuncia o apagamento histórico ao reconstruir sua trajetória familiar, o filme expande essa denúncia, questionando o público sobre a necessidade de confrontar o passado para evitar que essas violências se

repitam. Assim, ambas as obras reafirmam o papel transformador da arte, destacando sua capacidade de preencher lacunas deixadas pelos arquivos incompletos e de promover diálogos necessários sobre democracia, direitos humanos e justiça histórica, eis o papel da literatura, nas palavras do autor:

Está é a força da literatura sob as ditaduras: traduz o sofrimento das vítimas e dialoga com elas. Dá voz a quem foi silenciado. Dá vida a quem morreu assassinado. Não nasce da encomenda do poder, e sim do grito parado no ar, da garganta sufocada, do sentimento reprimido, da oceânica vocação humana à liberdade. É literalmente uma literatura subversiva, que corre por baixo¹ e projeta luz crítica sobre o que se passa 'por cima' (Frei Betto, 2017, p. 98).

Nessa tentativa de subversão, o cinema e a literatura, como expressões artísticas, possuem uma força única de ressignificar o passado e iluminar o presente. Assim como o historiador usa palavras para trazer à tona memórias esquecidas ou silenciadas, essas linguagens nos permitem revisitá-las, reconstruir narrativas e honrar os que já se foram garantindo que suas vozes ecoem no hoje. Elas trabalham com o luto e com a memória, convidando-nos a refletir sobre o que nos antecedeu para que possamos viver de forma mais consciente e verdadeira no presente, conforme os autores:

[...] a literatura constitui um campo privilegiado para repensar certo tipo de memória em risco. O caso da ditadura militar brasileira é emblemático, porque, pela dinâmica que caracterizou a redemocratização do país, em particular os efeitos perversos da lúcida racionalidade que elaborou a Lei de Anistia, não houve a possibilidade de pôr um limite nítido entre vítimas e perpetradores como ocorreu em outros contextos do continente. Esta indecidibilidade criou não só uma disputa da memória, que ainda continua controversa e não compartilhada; criou também um conflito de linguagem, uma cisão entre as palavras e as coisas às quais remetem para interpretações conflitantes sobre um tempo ainda pouco possuído (Vicchi; Dalcastagnè, 2014, p. 01).

Nesse sentido, o teatro surge como uma linguagem igualmente potente, pois une corpo, palavra e emoção em um encontro vivo e coletivo. Enquanto o cinema e a literatura nos transportam pela imagem e pela leitura, o teatro acontece no aqui e agora, em uma troca imediata entre atores e público, recriando o passado e nos desafiando a encarar o presente com intensidade e verdade. Juntas, essas artes nos ajudam a

compreender a complexidade da existência humana, promovendo uma conexão profunda com a história e com o outro.

No teatro, *Pedro e o Capitão* (Benedetti, 1994) aprofunda-se no embate psicológico entre torturador e torturado, expondo as relações de poder e as fragilidades humanas. Essa abordagem, fundamentada na ideia de Schechner (2003) sobre a dimensão visceral do teatro, intensifica a empatia e a reflexão, permitindo que os espectadores vivenciem simbolicamente os dilemas éticos e emocionais das personagens.

A obra destaca-se pela profundidade de seus aspectos simbólicos e pela estrutura narrativa cuidadosamente construída. Dividida em quatro atos, a peça intercala diálogos intensos com sessões de tortura que não são encenadas, mas palpavelmente presentes na tensão psicológica que permeia cada cena. Cada ato funciona como uma trégua temporária da violência física, mas intensifica o embate mental e moral entre os dois personagens centrais: Pedro, o prisioneiro político, e o Capitão, seu algoz.

Pedro encarna o espírito de resistência de milhares de militantes políticos, mantendo uma postura digna e inabalável mesmo diante do sofrimento extremo. Ele representa a força coletiva da oposição ao regime opressor, um símbolo universal que transcende ideologias específicas, tornando-se a personificação da luta por justiça e liberdade. Sua estratégia de defesa é construída com coragem e inteligência, sustentando uma metáfora poderosa: "um morto não pode trair seus companheiros" e ainda provoca o algoz ao dizer: "quero desentranhar o mistério de como um homem, se não for um louco, se não for um ser bestial, possa se converter num torturador" (Benedetti, 1994, p. 63). Ao recusar-se a ceder, mesmo sob tortura, Pedro transforma a narrativa de sua dor em uma vitória moral, humilhando seu opressor com a força de sua integridade.

Por outro lado, o Capitão, embora inicialmente apresentado como o símbolo da autoridade militar, é gradualmente desconstruído ao longo da peça. Sua figura é transformada em um emblema da desumanidade e da fragilidade de um sistema que precisa da tortura para se sustentar. A tensão dramática, portanto, não está apenas nos diálogos, mas na complexidade psicológica que emerge dessa relação. Enquanto Pedro se eleva a um status quase mítico de mártir consciente, o Capitão é reduzido a um retrato da degradação moral do poder.

O realismo da peça não se limita ao cenário ou à situação retratada; ele se estende ao confronto visceral entre resistência e opressão, humanidade e barbárie. Cada ato culmina com um “não” definitivo, reafirmando a recusa de Pedro em trair seus ideais ou seus companheiros, mesmo diante da morte. A peça, assim, se torna uma poderosa alegoria da luta contra os regimes autoritários, carregada de significado político e humano (Benedetti, 1994).

Como Benedetti (1994) aponta em seu prólogo, a obra clama pela recuperação da objetividade como caminho para resgatar a verdade, e pela recuperação da verdade como condição essencial para merecer a vitória. Nesse sentido, a obra transcende o teatro, tornando-se uma reflexão profunda sobre os custos da resistência e o legado da dignidade humana em tempos de opressão, como é observado no ato final, na fala de Pedro: “os que se calam são os vivos. Porém, nós, os mortos, podemos falar. Com um tiquinho de língua, a garganta apertada, quatro dentes, os lábios sangrando, com esse pouco que os senhores nos deixam, nós, os mortos, podemos falar (Benedetti, 1994, p. 57).”

Ambas as obras relatadas acima transcendem seus limites artísticos para se tornarem linguagens potentes de preservação da memória, promovendo diálogos que conectam passado e presente sem oferecer respostas fáceis. Elas convidam o público a refletir sobre os traumas da repressão e a força da resiliência humana, reafirmando o compromisso com o “nunca mais”. E agora, convidamos você a fazer parte dessa experiência: junte-se a nós no espetáculo, deixe-se tocar pelas histórias e permita que a arte ressoe em suas memórias e reflexões.

Relato da Experiência Teatral: Encenação de Pedro e o Capitão

A linguagem da performance no teatro, especialmente no que tange ao “teatro dos sentidos”, propõe uma ruptura com as convenções tradicionais da representação teatral. Em vez de se restringir à palavra falada, essa abordagem privilegia o corpo, os gestos e as sensações. Jerzy Grotowski (1991), com o desenvolvimento do “Teatro Pobre”, foi um dos principais teóricos a destacar a importância da presença física do ator no palco e a interação direta com o público. Para o autor, o teatro deveria se concentrar na relação íntima e intensa entre o ator e o espectador, eliminando os

recursos cênicos e visuais que distorcem essa comunicação direta. Sua proposta visava um teatro essencial, onde o ator se tornava o veículo primário de comunicação e o corpo, como linguagem necessária para expressar os conflitos internos e sociais.

Nesse sentido, o teatro deve ser uma experiência purificada, onde o público não apenas assiste, mas vivencia a ação. Esse tipo de teatro, com sua ênfase no corpo, permite que as emoções, os lutos e os silenciamentos históricos se manifestem de forma visceral. Ao trabalhar com essa linguagem sensorial, Grotowski (1991) desloca a narrativa para o terreno do impessoal, da experiência física do sofrimento e da memória, criando uma ponte entre o público e a história que, de outra forma, seria difícil de acessar.

Outro autor relevante nesse campo é Augusto Boal (2006) e o "Teatro do Oprimido", que propôs uma prática teatral que envolvia a plateia ativamente no processo de construção da narrativa. O Teatro Fórum, uma das técnicas centrais de Boal (2006), busca uma interação direta entre ator e público, permitindo que as plateias se tornem agentes ativos na reconfiguração das histórias apresentadas. Essa abordagem propõe que, ao identificar e discutir os conflitos apresentados no palco, o público possa reimaginar possibilidades de ação e transformação social, o que torna o teatro uma ferramenta de conscientização e mobilização política.

A proposta de Boal (2006) também toca em aspectos sensoriais, uma vez que ao modificar as ações no palco, o público é chamado a se envolver emocionalmente, reativando sua própria memória e experiências sensoriais. Essa interatividade é especialmente significativa em contextos de repressão política, como o da ditadura militar, pois oferece um espaço para que a resistência se manifeste não apenas através da narrativa, mas na própria ação direta do público.

Como é o caso da encenação de *Pedro e o Capitão* (2022), baseada na obra de Mario Benedetti (1994), mergulha na complexidade sensorial da experiência da tortura e do silenciamento imposto pelo regime militar. O processo criativo da montagem foi guiado pela intenção de criar uma vivência visceral e imersiva para o público, transportando-o não apenas para o tempo da ditadura, mas também para a intensidade emocional e psicológica daqueles que viveram o terror e a repressão.

A partir dos depoimentos dos espectadores, foi possível identificar novas formas de compreender as relações entre público e plateia, assim como as dinâmicas de jogo teatral e jogo dramático, especialmente no contexto de uma experiência com olhos vendados. A encenação ofereceu uma maneira distinta de apreciação estética, rompendo com o padrão ao qual os participantes estavam habituados. Essas vivências durante a apresentação da peça provocam reflexões sobre os conceitos presentes na obra *O Espectador Emancipado*, trazendo à tona a importância de reavaliar o papel ativo do público em situações teatrais inovadoras:

O espectador deve abster-se do papel de mero observador que permanece parado e impassível diante de um espetáculo distante. Ele deve ser arrancado de seu domínio delirante, trazido para o poder mágico da ação teatral, onde trocará o privilégio de fazer as vezes de observador racional pela experiência de possuir as verdadeiras energias vitais do teatro (Rancière, 2010, p. 110).

Para intensificar essa experiência, a montagem de "Pedro e o Capitão" foi estruturada a partir de uma abordagem sensorial imersiva, com o objetivo de intensificar a percepção do público sobre a atmosfera de opressão e tortura evocada pelo texto. A privação da visão, através do uso de vendas nos espectadores, foi o primeiro recurso empregado para deslocá-los da posição convencional de observadores e inseri-los diretamente no espaço cênico, promovendo uma vivência mais próxima da realidade representada. Essa decisão transformou o teatro em um ambiente de exploração sensorial, no qual os elementos não visuais adquiriram protagonismo na construção da experiência.

A ambientação foi composta por estímulos auditivos, olfativos e táteis cuidadosamente planejados para potencializar o impacto emocional da encenação. O uso de sons como gritos abafados, correntes arrastadas e barulhos de afogamento instaurou uma atmosfera de constante tensão, enquanto a introdução de cheiros específicos, como o de queimado e produtos químicos, reforçou a sensação de desconforto e angústia. A fumaça densa e a presença de odores fortes, como o álcool e o tabaco, foram incorporadas estrategicamente para remeter ao ambiente claustrofóbico e degradante típico dos centros de repressão da ditadura. Esses recursos, aliados à escolha musical, como a execução da canção "Jesus Cristo" de Roberto Carlos – mencionada em

relatos históricos como um dos sons utilizados durante sessões de tortura –, intensificaram a carga simbólica da encenação e estabeleceram uma conexão direta com o contexto histórico retratado.

O cenário, embora minimalista, foi desenhado para reforçar o impacto sensorial da experiência. Um banco de concreto serviu como ponto de partida para os espectadores, que, ainda vendados, foram conduzidos até a área de encenação por atores que interpretavam agentes do regime. Essa movimentação guiada, associada à ausência de visão, acentuou a vulnerabilidade e a imersão do público, que passou a compartilhar a sensação de desorientação e impotência própria das vítimas retratadas. A iluminação foi utilizada de forma pontual para destacar momentos-chave, como a revelação final, enquanto a manipulação dos sons e dos silêncios contribuiu para a criação de uma experiência sensorial dinâmica e envolvente.

A performance dos atores foi pautada por um jogo vocal meticulosamente construído para refletir a escalada da violência. A voz da personagem torturada tornava-se progressivamente mais frágil e entrecortada, até ser praticamente suprimida, em um recurso que simbolizava o silenciamento imposto pela repressão. Em contrapartida, a voz do torturador mantinha-se firme, controlada e fria, reforçando a assimetria de poder presente na cena. A atuação era complementada por pequenas intervenções das contrarregras, que manipulavam objetos próximos ao público para ampliar a experiência sensorial, como a aproximação de copos de bebida e cigarros acesos, intensificando a ambientação.

O ápice da encenação ocorreu quando os espectadores, ainda vendados, foram conduzidos a um espaço aberto que simulava um terreno de descarte de corpos. Ao som de uma flauta de tom fúnebre, as vendas foram removidas, revelando um grupo de atores caracterizados como militares enterrando um grande saco plástico preto, simbolizando o desaparecimento forçado de vítimas do regime. Esse momento, de forte impacto visual e emocional, sintetizou a desumanização e a ocultação sistemática dos corpos, evocando uma reflexão sobre a memória histórica e as práticas de repressão.

A recepção do público evidenciou a potência da abordagem sensorial adotada. Muitos espectadores relataram ter sido transportados para a atmosfera de medo e opressão que marcou o período ditatorial, enquanto outros expressaram reações

emocionais intensas diante da experiência vivida. O teatro, nesse contexto, transcendeu sua função representativa para se tornar um espaço de vivência e ressignificação da memória, explorando os limites da percepção sensorial para provocar reflexões críticas sobre o passado e suas reverberações no presente.

A utilização de cheiros específicos, como o de queimado e de produtos químicos, ajudou a criar um ambiente denso e angustiante, essencial para a atmosfera de tortura. Uma mistura de fumaça e de substâncias tóxicas evocava, simbolicamente, os ambientes de sofrimento e degradação, ampliando a carga emocional da encenação e colocando o público mais próximo da realidade vivida pelos personagens da peça. Esses elementos sensoriais, em conjunto com a música, como o clássico “Jesus Cristo eu estou aqui” de Roberto Carlos, som utilizado nas torturas conforme relatado por Paiva (2015):

Dizem que foi torturado ao som de “Jesus Cristo”, de Roberto Carlos, música que a minha irmã Eliana se lembra de ter escutado enquanto estava lá. [...] 20 de janeiro de 1971. Meu pai apanhou por dois dias seguidos. Apanhou assim que chegou na 3a Zona Aérea, interrogado pelo próprio brigadeiro João Paulo Burnier. Apanhou no DOICodi, no quartel do I Exército. Meu pai era um homem calmo, bom, engraçado, frágil fisicamente [...] imaginar este sujeito boa-praça, um dos homens mais simpáticos e risonhos que muitos conheciam, aos quarenta e um anos, nu, apanhando até a morte.... É a peste, é a peste. Dizem que ele pedia água a todo momento. No final, banhado em sangue, repetia apenas o nome. Por horas. Rubens Paiva. Rubens Paiva. Ru-bensPaiva, Ru... Pai. Até morrer. (Paiva, 2015, p. 69-70).

O trecho transita entre a emoção intensa e o drama psicológico. Embora a tortura não seja representada diretamente na cena, o uso de elementos metonímicos sugere, de maneira potente, a angústia vivida pelo narrador. Há uma dualidade narrativa que opera simultaneamente: por um lado, a revolta contida do filho, Marcelo Rubens Paiva (2015), diante da obstinação quase intransigente de seu pai, Rubens Paiva, cuja devoção idealizada à causa socialista moldava sua personalidade. Por outro lado, emerge um sentimento profundo de compaixão do filho ao confrontar o sofrimento do pai diante da brutalidade da tortura.

Assim como no teatro dos sentidos, onde os estímulos indiretos conduzem o público a vivenciar emoções intensas por meio de sugestões e simbolismos, o texto utiliza o não-dito para construir uma atmosfera de dor e humanidade. Essa abordagem

provoca reflexões profundas e convida o espectador ou leitor a participar ativamente, preenchendo lacunas e compartilhando o peso do trauma narrado.

Nesse contexto, os estímulos sensoriais desempenharam um papel crucial ao envolver a plateia de forma imersiva, recriando o ambiente opressor da ditadura militar. Essa abordagem permitiu uma conexão mais profunda e visceral com a história de repressão e resistência, evocando memórias que transcendem o individual e reverberam no coletivo. Por meio do uso simbólico de elementos que estimulam percepções além do visual, o *teatro dos sentidos* propôs uma experiência única, na qual os espectadores não apenas assistem, mas vivenciam o drama apresentado, conforme defendido pela autora:

Considero o Teatro dos Sentidos impactante, não apenas pelo cunho inovador, mas pelo que representa para o espectador que, nesta modalidade de teatro, toca o texto através da percepção dos sentidos. Presenciei a forte emoção de uma criança cega ao ser surpreendida pelo delicado contato com os cabelos (então descritos no texto) da personagem. Observei, do mesmo modo, a inserção de uma criança não-deficiente, de olhos vendados, ao universo dos que não enxergam: é a referência da vida através dos sentidos aguçados pela impossibilidade visual. Certamente, é um raro momento de descobertas para um mundo que existe além do olhar. Viva o Teatro dos Sentidos! (Wenke, 1997, p. 6).

Como afirma Lehmann (2006), o teatro contemporâneo busca mais do que contar histórias; ele visa criar experiências sensoriais e emocionais que ativem uma reflexão crítica. Nesse caso, o uso da música fúnebre, a condução simbólica dos espectadores e a revelação visual final agiram como gatilhos para questionamentos sobre memória, justiça e humanidade. O teatro dos sentidos, nessa perspectiva, demonstrou sua capacidade de transcender o simples ato performático, tornando-se um veículo para revisitar e ressignificar traumas históricos.

Nesse sentido, fica evidente que o texto teatral e a cena teatral possuem diferenças estéticas e históricas que refletem a relação entre dramaturgia e encenação ao longo do tempo. O texto teatral, como estrutura escrita, carrega a intencionalidade do autor, sua visão de mundo e o contexto histórico em que foi produzido. Já a cena teatral é a materialização desse texto no espaço cênico, atravessada por escolhas de direção,

atuação, iluminação e cenografia, que podem tanto reforçar quanto subverter a obra original.

O texto dramático carrega uma densidade psicológica intensa, sustentada pelos diálogos e pela tensão crescente entre opressor e oprimido. Na encenação, essa tensão se amplifica por meio de elementos sensoriais performativos, como a proximidade entre os atores, a luz dramática e o uso do silêncio, tornando a experiência ainda mais visceral para o espectador.

Como foi constatado pela recepção do público, o final foi uma das partes mais emocionantes e reveladoras dessa experiência com depoimentos extremamente positivos. Muitos espectadores, especialmente os mais velhos, afirmaram ter se transportado para os tempos de repressão, sentindo-se como se estivessem revivendo momentos de dor e perda. A identificação com as experiências representadas no palco foi imediata e profunda, uma conexão que não se restringia à simples observação, mas à vivência emocional e sensorial do que estava sendo encenado. Não se tratava de uma reação formal ou automática, mas de um reconhecimento silencioso e respeitoso do sofrimento, da luta e da memória que o espetáculo havia evocado. Esse aplauso, assim como o impacto emocional gerado, reflete como a arte pode envolver a plateia no relato, quebrando a quarta parede e criando uma experiência compartilhada.

A experiência demonstrou o potencial do teatro sensorial para ir além da reflexão individual e alcançar a memória coletiva. Ao adotar uma abordagem que mobiliza os sentidos e as emoções, o teatro ofereceu um caminho alternativo para a conscientização sobre os horrores do passado. Embora não seja a única forma de envolver o público nesse processo, sua escolha, dentro desse contexto específico, revelou-se eficaz para estimular uma vivência mais imersiva e afetiva. Assim, mais do que uma simples reconstrução da história, essa linguagem cênica contribui para o diálogo contínuo sobre resistência e memória.

Nesse contexto, a memória histórica ressurge como um ato de coragem e persistência, como exemplificado por Eunice Paiva, que, mesmo diante da brutalidade da ditadura, recusou-se a se render ao silêncio. Com a determinação de não expressar sua dor de forma direta em seus gestos e imagens, ela transformou seu luto em luta, simbolizando a força de um povo que se recusa a aceitar a derrota como destino.

O teatro, o cinema e a literatura, portanto, ecoam como um brado retumbante, preservando as histórias e as vozes que clamam por justiça e por lembrança. Que sigamos, com a mesma bravura, reconstruindo e honrando essa memória coletiva, para que as lutas de ontem não sejam esquecidas e se mantenham como farol de esperança sabendo que como cantava sabiamente Chico Buarque: “amanhã há de ser um novo dia...”

Reflexões finais

Ao longo deste trabalho, investigamos como a arte, por meio de suas diversas linguagens, pôde não apenas representar, mas também ressignificar as dores e traumas provocados pela ditadura militar na América Latina. A análise do filme *Ainda Estou Aqui* (2024) e da peça teatral *Pedro e o Capitão* (Benedetti, 1994), realizadas em contextos contemporâneos, revelou o potencial da arte na preservação da memória histórica, abordando temas como a tortura, o desaparecimento forçado e a repressão política. Esses exemplos demonstraram como o teatro e o cinema funcionaram como documentos emocionais, não só reproduzindo as narrativas do passado, mas também criando espaços para reflexões críticas e discussões sobre as heranças deixadas pelos regimes de opressão.

A relação entre arte e memória, como discutido ao longo deste trabalho, foi um vínculo essencial para o fortalecimento do entendimento coletivo sobre o passado, especialmente quando esse passado foi marcado por violências sistemáticas e tentativas de apagamento. No caso da ditadura militar, a arte se revelou como uma forma de resistência contra o esquecimento, de denúncia e de preservação das histórias daqueles que não têm mais voz para contar.

O cinema e o teatro, com sua capacidade de criar atmosferas imersivas, colocam o público em contato direto com a dor do outro, estimulando uma reflexão profunda sobre as questões de justiça, memória e verdade. Ambos os meios puderam, de maneira simultânea, proporcionar uma experiência emocional intensa e um processo cognitivo de conscientização coletiva.

Em um momento de crescente polarização política e fragilidade democrática, a importância de novas leituras artísticas sobre a ditadura militar se tornou ainda mais

crucial. A arte, ao reviver e reinterpretar os eventos do passado, não só ajudou a manter viva a memória histórica, mas também propôs um olhar crítico sobre os desafios e os perigos do presente. O teatro, o cinema e outras formas artísticas ofereceram uma oportunidade única de repensar o que foi vivido e suas repercussões na sociedade contemporânea.

Essas obras atuaram como um espelho da realidade, refletindo as contradições e os dilemas que ainda permeiam as relações sociais e políticas, mostrando que a luta pela verdade, justiça e memória não se limita ao passado, mas é uma batalha constante. Assim, ao proporcionar novas perspectivas sobre a ditadura militar, essas produções artísticas também incitaram uma reflexão mais ampla sobre a importância da preservação da democracia e dos direitos humanos.

Por fim, ao refletirmos sobre o papel da arte na sociedade, é fundamental reconhecer que ela não se limita a uma mera forma de denúncia, ressignificação e resistência. Por meio de suas representações, o teatro e o cinema não apenas lançam luz sobre o sofrimento vivido, mas também oferecem caminhos para a reconstrução emocional e histórica daqueles que, de outra forma, permaneceriam silenciados.

Em um mundo onde os ecos do passado ainda reverberam nas políticas e nas relações sociais, a arte se torna uma memória viva, capaz de ensinar, de emocionar e, principalmente, de garantir que as cicatrizes da história não sejam apagadas, mas compreendidas e transformadas. O trabalho artístico, nesse sentido, foi uma forma de manter a memória dos que sofreram e morreram sob regimes de opressão, assegurando que suas vozes continuassem a ser ouvidas, suas histórias, respeitadas e suas lutas, reconhecidas.

Referências

- BENEDETTI, Mario. *Pedro y el capitán*. Azcapotzalco: Nueva Imagen, 1994.
- BOAL, Augusto. Jogos para atores e não-atores. rev. e ampl. *Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira*, 2006.
- BOSI, Alfredo. Literatura e resistência. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- FREI BETTO. *Ofício de escrever*. Rio de Janeiro: Anfiteatro (Rocco), 2017.
- GUBERFAIN, Jane Celeste. *A voz e a poesia no espaço cênico*. Rio de Janeiro: Synergia, Faperj, 2012.
- GUIDIO, Milena Cláudia Magalhães Santos. O direito à “outra” memória—sobre ‘Ainda estou aqui’, de Marcelo Rubens Paiva. *Gragoatá*, v. 23, n. 45, p. 172-189, 2018.
- GUTIERREZ, F. Linguagem Total - Uma pedagogia dos meios de comunicação. São Paulo: Sumus, 1978.
- GROTOWSKI, Jerzy. Técnica de la voz. *Máscara. México: Escenología, AC, año*, v. 2, p. 4-5, 1991.
- KRAMER, Richard E. “*The sculptural drama*”: Tennessee Williams’s plastic theatre. *The Tennessee Williams Annual Review*, n. 5, 2002.
- LEHMANN, Hans-Thies. *O teatropós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- PAIVA, Marcelo Rubens. *Ainda estou aqui*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- POLLAK, Michael. “*Memória e identidade social*”. In: *Estudos Históricos*, 5 (10). Rio de Janeiro, 1992.
- RANCIÈRE, Jacques. *Uma aventura intelectual*. In: RANCIÈRE, Jacques. *O Mestre Ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p. 17-38.
- ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- SCHECHNER, R. “O que é performance?” In: *O percevejo – Revista de teatro, crítica e estética*. Rio de Janeiro, v. 12, p. 25-50, 2003.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Lima Barreto: triste visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p.357.
- VECCHI, Roberto; DALCASTAGNÈ, Regina (Org.). *Apresentação*. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 43, p. 11, jan./jun. 2014.
- WENKE, Paula. *Projeto Teatro dos Sentidos*: Arquivo PDF. In: Paula Wenke sítio eletrônico, 1997.



Os direitos de licenciamento utilizados pela Revista Histórias Públicas é a licença
Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0)

Recebido em: 18/12/2024
Aprovado em: 09/06/2025