

**ESTADO DE MATO GROSSO
SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA
FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PROGRAMA DE MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

**NOS BASTIDORES DA DITADURA:
A CONSTRUÇÃO ESTÉTICA DO MEDO NA PEÇA TEATRAL *FÁBRICA DE
CHOCOLATE*, DE MÁRIO PRATA**

TANGARÁ DA SERRA – MT

2014

ADEMIR BATISTA DA SILVA

**NOS BASTIDORES DA DITADURA:
A CONSTRUÇÃO ESTÉTICA DO MEDO NA PEÇA TEATRAL
FÁBRICA DE CHOCOLATE, DE MÁRIO PRATA**

Dissertação apresentada ao PPGEL – Programa de Pós Graduação em Estudos Literários, da Universidade do Estado de Mato Grosso, como requisito para obtenção do título de mestre, sob orientação do Professor Doutor Agnaldo Rodrigues da Silva.

TANGARÁ DA SERRA/MT

2014

ADEMIR BATISTA DA SILVA

**NOS BASTIDORES DA DITADURA:
A CONSTRUÇÃO ESTÉTICA DO MEDO NA PEÇA TEATRAL
FÁBRICA DE CHOCOLATE, DE MÁRIO PRATA**

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Elisabeth Batista (UNEMAT) – Examinadora

Professor Doutor Elder Garmes (USP) – Examinador

Professora Doutora Jane Tutikian (UFGRS) (suplente)

Professor Doutor Agnaldo Rodrigues da Silva - Presidente

Aprovada em _____ / _____ /2014

AGRADECIMENTOS

Se você está lendo esta página é porque eu consegui. E não foi fácil chegar até aqui. Do processo seletivo, passando pela aprovação até a conclusão do Mestrado, foi um longo caminho percorrido. Nada foi fácil, nem tampouco tranquilo. “A sola do pé conhece toda a sujeira da estrada” (provérbio africano). Quero agradecer a todos aqueles que sempre confiaram em mim, desde sempre. Aos meus verdadeiros amigos (Nara, Zelma, Jane, Luciana, Elaine e Vagner), em especial a minha grande e especial amiga Tila. Sempre mesmo.

E aprendi que se depende sempre
De tanta, muita, diferente gente
Toda pessoa sempre é as marcas
das lições diárias de outras tantas pessoas.
É tão bonito quando a gente entende
Que a gente é tanta gente
Onde quer que a gente vá.
É tão bonito quando a gente sente
Que nunca está sozinho
Por mais que pense estar...
(Caminhos do coração – Gonzaguinha.)

Aos meus filhos do coração Flavia Gutierrez e João Miguel, amor incondicional. A todos os meus familiares, irmãos, primos, tios, sobrinhos. Não citarei nomes, para não me esquecer de ninguém. Mas há aquelas pessoas especiais que diretamente me incentivaram. Aos modelos em que procuro me espelhar sempre como meu amigo e grande intelectual, que muito me auxiliou na produção da minha dissertação, “Roque Cunha”. À Prof.^a Dr.^a Madalena Machado, Vera Maquea, Betinha (UNEMAT). *Quando ‘crescer’, eu quero ser como vocês.* Aos colegas do Curso de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNEMAT, em especial à Geni e Claudia Zortea, pela solicitude e solidariedade perante minhas dificuldades. Aos professores Betinha, Dante e Helder, que aceitaram compor minha banca de qualificação e de defesa, pelas sugestões e análises significativas às quais tentarei atender na versão definitiva do texto. Enfim a ele “Agnaldo Rodrigues”, meu estimado orientador, por aceitar ser meu orientador e por ter confiado em minha capacidade de ser capaz, bem como despertar-me o gosto pela produção teatral, pelo estímulo, mesmo quando o cansaço parecia me abater e, principalmente, pela confiança e o carinho de sempre. Com vocês, queridos, divido a alegria desta experiência. “Quando não souberes para onde ir, olha para trás e sabe pelo menos de onde vens” (Provérbio africano).

DEDICATÓRIA

A Deus,

A meu orientador Agnaldo Rodrigues, ao meu grande amigo Roque Cunha e a minha amiga/irmã Tila, com amor e gratidão, pois tudo o que sou, boa parte devo a vocês pelo exemplo e parceria.

Ao meu amigo Roque Nunes da Cunha, com amor

Uno minha mão à sua

Uno meu coração ao seu

Para que juntos possamos fazer

O que sozinho eu não posso.

Congresso Internacional do Medo

Provisoriamente não cantaremos o amor,
que se refugiou mais abaixo dos subterrâneos.
Cantaremos o medo, que esteriliza os abraços,
não cantaremos o ódio, porque este não existe,
existe apenas o medo, nosso pai e nosso companheiro,
o medo grande dos sertões, dos mares, dos desertos,
o medo dos soldados, o medo das mães, o medo das igrejas,
cantaremos o medo dos ditadores, o medo dos democratas,
cantaremos o medo da morte e o medo de depois da morte.

Depois morreremos de medo
e sobre nossos túmulos nascerão flores amarelas e medrosas.

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

SILVA, Ademir Batista da. **Nos bastidores da Ditadura:** a construção estética do medo na peça *Fábrica de Chocolate* de Mário Prata. 2014. 77 folhas. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). PPGEL – Programa de Pós Graduação em Estudos Literários - Universidade do Estado de Mato Grosso. Tangará da Serra – MT. 2014. 77 páginas

Neste trabalho dissertativo se analisa a peça *Fábrica de Chocolate*, do escritor Mário Prata, no contexto da distensão política do final da década de 1970 no Brasil. Fruto de uma visão privilegiada de quem viveu o período e passou pelas prisões da ditadura militar de 1964-1985, Mario Prata faz um inventário da ditadura e de seu principal caudatário: a tortura de brasileiros por crimes de opinião e de ideologia. Utilizando-se de uma linguagem cheia de armadilhas, Prata cria um cenário e um ambiente em que diversos sentimentos e sensações passam pela mente e pela vista do espectador, fazendo-os refletir sobre o seu papel e sua postura diante de um processo de degradação humana que foi utilizada como política de defesa do Estado. Com base nos escritos de Bakhtin (2003), Fromm (2013), Arendt (1973), busca-se neste texto compreender esse processo de construção estética e formação dialógica entre autor, personagens e espectadores. Conclui-se que Prata buscou inventariar as práticas de tortura do regime militar expondo ao público o que se fazia às escondidas, ao mesmo tempo em que perguntava: o que você fazia quando isso estava ocorrendo?

Palavras-Chave: Teatro Brasileiro; Mário Prata; Fábrica de Chocolate; Ditadura Militar; Estética do Medo.

ABSTRACT

SILVA, Ademir Batista da. **Behind the scenes of the Dictatorship**: the aesthetic construction of fear in the play Chocolate Factory by Mario Prata. Master Dissertation. Universidade do Estado de Mato Grosso. Tangará da Serra – MT. 2014. 77 page

This paper analyzes the number dissertative Chocolate Factory writer Mário Prata in the context of political detente in the late 1970 in Brazil. Result of an insider's view of the period who lived and passed through prisons of the military dictatorship of 1964-1985, Mario Prata makes an inventory of the dictatorship and its main trainbearer: torture of Brazilians of opinion and ideology crimes. Using a language full of traps, Prata creates a scenario and an environment in which many feelings and sensations pass through the mind and in the sight of the viewer, making them reflect on their role and their attitude towards a process of human degradation which was used as a defense policy of the state. With bases in the writings of Bakhtin (2003) Fromm (2013), Arendt (1973). Search this text to understand this process of construction and dialogical aesthetics training between author, characters and spectators. We conclude that Silver sought to inventory torture practices of the military regime exposing the public what was done secretly, while they wondered: what you did when this was happening?

Keywords: Brazilian Theater; Mário Prata; Chocolate Factory; Military Dictatorship; Aesthetics of Fear .

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1 ENTRE O DOCE E O AMARGO: A ESTÉTICA TEATRAL NO PAU-DE-ARARA.....	11
1.1 Fábrica de Chocolate e o Teatro de Impacto Político.....	14
1.2 A Temática da Morte em Fábrica de Chocolate.....	20
1.3 A Estaticidade da Cena em Fábrica de Chocolate.....	26
2 A PERSONAGEM EM FÁBRICA DE CHOCOLATE – O MEDO, O RISO E A BANALIZAÇÃO DO MAL.....	30
2.1 O Medo como Tema em Fábrica de Chocolate.....	32
2.2 O Riso como Tema Libertador na Peça.....	38
2.3 O Tema do Mal e sua Banalização.....	44
3 LINGUAGEM E DRAMATURGIA – O JOGO DE TENSÃO DRAMÁTICA, EM <i>FÁBRICA DE CHOCOLATE</i>	50
3.1 Espaço, Corpo e Lugar em <i>Fábrica de Chocolate</i>	56
3.2 A linguagem visual e a libertação do medo em <i>Fábrica de Chocolate</i>	64
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	70
5 REFERÊNCIAS.....	74

INTRODUÇÃO

Em 1977, após a demissão do Ministro do Exército Sylvio Coelho Couto da Frota, o Brasil entrou em um acelerado processo de distensão política da ditadura, abrindo caminho para a redemocratização e a devolução do poder político aos civis, alijados do processo desde o golpe de 1964. Nesse período, segundo informa Gaspari (2004), viveu-se a fase de maior repressão e abuso do poder estatal contra o cidadão, criminalizando, inclusive, as opiniões e as ideias.

Em novembro de 1975, o jornalista Wladimir Herzog foi morto na Delegacia de Ordem Interna – DOI – da Barão de Mesquita/SP, onde se apresentou, um dia antes, para prestar informações sobre suas atividades políticas. Setenta e quatro dias mais tarde, o operário Manoel Fiel Filho, da Metal Leve S/A, também foi morto nessa delegacia, na mesma cela onde Herzog fora morto. Esse fato ajudou o Governo Geisel a acelerar o processo de distensão política e o fim da ditadura.

A partir da convulsão social que ocorreu após a morte de Herzog, Mário Prata, dramaturgo mineiro, percebendo que as discussões políticas levariam o país a um processo de anistia política e legal a todos os envolvidos no período ditatorial, utilizou o caso Herzog e a farsa do inquérito montado para encobrir a sua morte para escrever *Fábrica de Chocolate*.

Aproveitando esse momento de liberação do regime Prata não busca revanche, mas leva ao pé da letra o sentido da anistia – anistia é perdão, mas não esquecimento do que foi feito – inventariando, dessa forma, todo o arbítrio e a desumanização que a tortura provoca no ser humano.

Mário Alberto Campos de Moraes Prata, nascido em 1946, é mineiro de Uberaba, mas criado em Lins, no interior de São Paulo. Escreve desde os catorze anos, sendo iniciado no jornalismo por Samuel Weiner, com quem escreveu peças de teatro. Fez roteiros de cinema, novelas e peças teatrais. Prata foi preso durante a ditadura militar por causa de sua militância comunista, o que lhe permitiu viver o momento de transição e de violência política e física pelo quais diversas pessoas passaram.

Da obra em análise, neste caso a peça teatral *Fábrica de Chocolate*, busca-se fazer, debatendo as várias idéias e conceitos presentes na peça, uma reconstrução estética e dialógica, principalmente, de dois conceitos evidenciados, mas não mostrados: a morte e a banalidade do mal que leva as pessoas a cometerem atrocidades contra semelhantes.

Para a análise desta obra, foi importante se construir um quadro teórico de debate, centrado no papel da linguagem, na estética do teatro e na condição humana. Para tanto, buscou-se para as análises o apoio das teorias de Mikhail Bakhtin, de Tsvetan Todorov, de Sábato Magaldi, de Sigmund Freud e de Henri Bérégson. Esses teóricos apresentam comentários e pressupostos teóricos válidos para a análise da obra.

Ao trabalhar com o conceito de linguagem e sua significação na vida social, Bakhtin abre um campo novo de pesquisa que leva o leitor a compreender a linguagem em função da vida em sociedade, isto é, nenhum enunciado é inocente, ou mesmo desprovido de um sentido mais profundo. Esse conceito permitiu com que se analisasse a peça *Fábrica de Chocolate* com cuidados especiais, atentando-se para as eventuais armadilhas de linguagem construída pela evolução dialogal do drama.

Todorov, ao estabelecer a relação homem e linguagem em uma pontuação histórica e comportamental, permitiu compreender as intenções profundas de Prata ao construir uma peça que fala sobre tortura, sobre regime ditatorial, ao mesmo tempo em que estabelece um nome inocente e quase banal para a peça. Mas, é no desenrolar dessa peça que toda a crueldade do homem se apresenta e se faz diante do mal e da retirada das barreiras e censuras morais do homem.

As discussões apresentadas por Sigmund Freud sobre o íntimo humano deu suporte para se analisar, em profundidade as personagens da peça *Fábrica de Chocolate* a partir dos topônimos das personagens e suas representações estruturais e conceituais.

Neste trabalho, todavia, pretende-se analisar como Mário Prata constrói esteticamente o medo em *Fábrica de Chocolate*, e, através de elementos composicionais da linguagem, do choque catártico, das tensões dialogais entre as personagens e os espectadores, busca-se uma saída libertadora, não somente para o universo da peça, mas também para a sociedade e seu momento de reflexão sobre sua ação e suas atitudes morais no período ditatorial.

Como um trabalho de pesquisa acadêmica, este não pretende responder a todas as questões estéticas existentes na obra, mas apenas contribuir para que outros possam ler, refletir e aprofundar seus conhecimentos acerca do período ditatorial.

1 ENTRE O DOCE E O AMARGO: A ESTÉTICA TEATRAL NO PAU-DE-ARARA

O objetivo deste primeiro capítulo da dissertação é fazer uma apresentação do panorama cultural da peça teatral *Fábrica de Chocolate*, de Mário Prata, dentro do contexto do movimento de repressão ocorrido no Brasil, na época de sua produção e sua primeira representação.

A discussão, que se pretende fazer, envolve muitos aspectos históricos e os movimentos políticos que permitiram a gradual saída do país do regime de exceção para a vigência do Estado de Direito, observando os percalços e as compressões e descompressões – os períodos em que o poder central censurou e calou mais ou menos a sociedade, nas palavras do senador Petrônio Portela, segundo Gaspari (2004). Assim, se no governo Castello Branco houve uma teoria da ditadura transitória, os governos Costa e Silva e Médici provocaram um período de extrema repressão, seguido pelos governos Geisel e Figueiredo que “descomprimiram” o regime - que se deram no período. Entretanto, deve-se deixar claro que essa análise se dará a partir da visão da dramaturgia, e não histórica, do momento em que o país passava.

A provocação do título tende a apontar não somente os momentos de maior vigor do teatro no período ditatorial e no processo de saída do país desse regime, mas também os momentos de maior terror por que passavam as artes e que Stanislaw Ponte Preta chamou de FEBEAPÁ (2008).

A marca que a o regime ditatorial deixou na literatura e na arte brasileira, aproximou-se bastante da dinâmica que o conservadorismo nacional queria implantar na sociedade como um todo. Apesar desses esforços do conservadorismo, os autores do período que vai de 1960 a 1990 buscaram, na riqueza metafórica e na linguagem alegórica, elementos de resistência ao regime de exceção. Fruto de uma visão estática de mundo, influenciada pelo conformismo dos anos da década de 1950 que tomou conta do Ocidente após o término da Segunda Guerra Mundial e aterrorizada pelo Holocausto Nuclear, o conservadorismo brasileiro intentou balizar a sociedade brasileira em um modelo de civilização que buscasse o progresso de maneira ordenada, mas sem possibilidades de contestação aos condutores nacionais.

Nessa visão de mundo cabia ao operário trabalhar na fábrica, ao estudante estudar, ao político representar sua base eleitoral e aos chefes militares, dado o seu serviço à Pátria, conduzir e inspirar os chefes políticos delegados a governar. Essa fórmula, fácil de se planejar

é impossível de se executar em qualquer sociedade, haja vista o homem ser um ente essencialmente político. Apesar de sua funcionalidade, é fundamentalmente equivocada. Situa-se no mesmo rol de intenções que o “Plano Schillafen¹” concebido na Primeira Guerra Mundial, isto é, dependia que as partes da sociedade fossem concordes e executassem os passos traçados por outrem.

Em relação ao teatro desse período, Coutinho (2004) informa que foi um dos momentos de melhor criatividade que se possa ter notícia, apesar da repressão por que passava, tanto autores, quanto atores. É interessante apontar que, segundo Gaspari (2004) e Ponte Preta (2008), o teatro do período ditatorial no Brasil viveu o que se convencionou chamar de “miserê chique”, isto é, um teatro feito por uma elite intelectual centrada nas universidades que escreviam, produziam e representavam um teatro de apelo popular, com o intuito de chamar a atenção do povo para a sua situação de miséria social, política e econômica para convencê-lo a derrubar a ditadura.

O “miserê chique”, segundo Peixoto (1986), apesar de seu voluntarismo, com uma visão “ingenuamente romântica”, de acordo com Guarnieri², da realidade política brasileira, sua visão limitada de sociedade, o curto entendimento das forças que se digladiavam pelo poder dentro da estrutura ditatorial montada no Brasil após primeiro de abril de 1964, possuía um vigor estético da linguagem bastante promissor,

O “miserê chique” do teatro das décadas de 1960 e 1970 tem em Oduvaldo Vianna Filho, Maria Della Costa, Ana Cristina César, e outros, seus maiores incentivadores e produtores. Muito lembrava e se aproximava dos autos medievais, pois buscava aproximar a elite pensante do povo, falar a língua do povo, mostrar a ele suas mazelas e suas misérias. Basicamente, na apresentação teatral desse período:

[...] o grupo afirma que a verdade é que a América Latina, como disse Lope de Vega, já era governada pelo diabo muito antes da colonização: ‘Aqui tudo é caótico, ilógico, absurdo. Nós optamos por assumir esse caos no palco’ (PEIXOTO, 1986, p. 169).

Esse ilogismo, esse caos, ou mesmo a figura do “diabo” que o teatro tenta representar é o simbolismo das ditaduras militares que tomaram conta da América Latina na década de

¹ Concebido pelo General François Schillafen esse plano previa a execução de uma série de medidas que abreviariam a guerra para apenas três semanas, mas necessitava que os alemães, a outra parte beligerante, concordassem e executassem esse plano à risca, de acordo com os planejadores franceses.

² Entrevista concedida por Gianfrancesco Guarnieri a Fernando Peixoto publicada em *Encontros com a Civilização Brasileira*, n.º 1, de julho de 1978.

1970, fruto de duas inflexões: o avanço do comunismo no Sudoeste Asiático e as convulsões estudantis na Europa e nos Estados Unidos, fruto, também do movimento *hippie*.

Na mentalidade conservadora latino-americana, a dinâmica mutável da sociedade não cabia no esquema de mundo que se queria construir. Pode-se dizer até que o conservadorismo latino-americano queria uma sociedade ultramontana, isto é, politicamente de direita, socialmente acanhada e moralmente estática.

Essa dinâmica de construção não cabe em nenhum momento histórico vivido na história humana. E foi justamente o movimento artístico – tradicionalmente, junto com o movimento estudantil, a espoleta de todos os grandes eventos históricos – que os impactos do regime de exceção mais energias antagônicas liberaram.

No caso de Gianfrancesco Guarnieri, a ruptura com um modelo estático pode ser percebida na entrevista que ele concedeu a Fernando Peixoto (1986), mas que é também um reflexo de toda arte dramática das décadas de 1960, 1970 e início da década de 1980. Havia um inimigo poderoso que castrou as liberdades sociais e democráticas da população. Portanto, deveria haver um movimento de igual impulso, mas de sinal trocado a fim de estimular e provocar as espoletas históricas da sociedade.

Questionado sobre o objetivo do teatro, Guarnieri responde:

Era a organização estudantil. O teatro como meio. Estávamos em confronto aberto com as formas existentes. Mas a gente percebia que tudo que era feito não tinha relação conseqüente com a realidade brasileira. Era um teatro de nível cultural, mas não era aquela a nossa proposta. Os espetáculos deles não tinham uma preocupação com o país, com o público, não se situavam onde estavam sendo feitos. Era quase que apenas uma cópia e mesmo quase que uma imposição daquilo que vinha sendo feito lá fora (PEIXOTO, 1986, p.47).

Note-se que Gianfrancesco Guarnieri aponta para as mesmas visões que o teatro de rua e que o teatro de Oduvaldo Vianna Filho propunham: discutir o Brasil a partir da visão do brasileiro comum, provocar neste cidadão um processo de discussão que o levaria a tomar consciência de sua situação e exigir o fim do regime de exceção. Mas também era uma crítica aos conceitos que a sociedade conservadora compreendia sobre a sua dinâmica e sua recepção estética dramática.

Ao se partir dessa visão, o que se tem é uma recepção passiva e vazia. Não levava a pessoa a refletir nem sobre o que estava sendo apresentado no palco, e nem sobre a visão ideológica embutida por trás da representação. O teatro era apenas um meio de diversão

elitizada e refinada para um seletivo grupo. Não possuía um objetivo mais profundo e mais forte que a diversão pura e simples.

O teatro de Guarnieri buscava instigar o cidadão a participar, ainda que no campo da reflexão, da construção da narrativa dramática, a elaboração de argumentos da narrativa, de modo que o teatro que se convencionou chamar de “subversivo”, nos dizeres do Serviço Nacional de Informação.

Esse deslocamento do foco da tensão da narrativa, na peça *Fábrica de Chocolate*, tende a apresentar um cenário estático – toda a movimentação e movimento das personagens se dá em um espaço único, e se comunica, esteticamente, com a peça *Esperando Godot*, de Beckett (1991). Com as diferentes personagens atuando nesse mesmo espaço, traduz o amordaçamento do homem em relação à atitude de força do governo contra o cidadão - para o desenvolvimento das cenas, mediada por uma construção dinâmica que sensibilizaria de forma profunda a plateia. Não é um enredo que se desenvolve para ser apreciado simplesmente como entretenimento, pois o conteúdo da obra evoca algo profundo, provocador e inquietante na alma humana.

Nesse sentido, a tensão catártica do desenvolvimento estético está no jogo de palavras e na construção dialógica entre as personagens que se estabelece em torno de um tema central. Esse tema, geralmente está encoberto por uma situação banal, ou é apresentado a partir de uma construção cujo primeiro contato remete às situações mais corriqueiras da vida social.

1.1 Fábrica de Chocolate e o Teatro de Impacto Político

Fábrica de Chocolate se situa em um momento histórico crucial da política brasileira, envolta no processo de “lenta, gradual e segura distensão”, enunciada pelo presidente Ernesto Geisel, em 1974; isso permitiu o fim da ditadura militar e o retorno dos governos civis, a anistia política e a redemocratização do país.

Fruto de um processo, no mínimo anárquico da vida política do Brasil, *Fábrica de Chocolate*:

É um desafio, sob o ponto de vista da dramaturgia, porque o autor, recusando a emoção que poderia criar a partir da condição da vítima – emoção amplamente justificada – optou por aprofundar a sua perplexidade,

buscando entender os valores e a mecânica daqueles que exercem essa função degradante (GUERRA, 1979, p. XI).

Desafio, porque se trata de um texto cênico que precisa ser entendido na dinâmica histórica daquele momento sociocultural que buscou dar, ao ano de 1977, características remanescentes ao ano de 1968, quando o Ato Institucional n.º 5 instaurou, definitivamente, a censura no país. Esse acontecimento empurrou o Brasil para a radicalização da ditadura e do regime de arbítrio, ocasionando a prática da tortura.

Apesar de ser escrita e encenada em 1979, ou seja, em um período em que a “distensão” lenta, gradual e segura do Governo Geisel (1974-1979) já estava em pleno funcionamento, inclusive com a discussão da Lei de Anistia Ampla Geral e Irrestrita no Congresso Nacional brasileiro, a peça não busca uma postura revanchista, ou mesmo persecutória de criminosos que havia no aparato repressor do Estado no período ditatorial. Mesmo porque o país, apesar de viver com relativa liberdade – inclusive com a caducidade do AI n.º 5 – ainda se vivia uma fase de regime de força que poderia sofrer solução de continuidade a qualquer momento.

Fábrica de Chocolate discute o momento depois de uma sessão de tortura, quando o torturado morre pelo excesso de rigor, ou pela negligência do torturador. Aponta um caminho que envolve elementos que levam a uma análise profunda da alma humana e pela banalização que a tortura pode atingir.

As rubricas indicam um cenário estático, onde cinco personagens debatem como irão burocratizar a morte de um torturado. Desse modo, *Fábrica de Chocolate* vai, aos poucos, expondo as vidas das personagens que desfilam, gradativamente, no cenário: Herrera, Rosemary, Baseado, o Doutor e Piedade. Num misto de sarcasmo e morbidez, os nomes das personagens evocam sentimentos e sentidos que se revelam ser opostos aos sentimentos que esses nomes evocam.

Fábrica de Chocolate, ao mesmo tempo em que evoca produção do chocolate em si, pelo esmagamento do grão de cacau, até dele se tirar a manteiga que irá proporcionar a fina iguaria, alegoriza a brutalidade do sistema político da época que fez da tortura uma prática política de Estado.

Um sistema que, por alusão a ato de a fábrica de chocolate esmagar o cacau, esmaga o cidadão e dele tira os seus segredos e suas confissões. Essa conduta:

[...] significava uma reviravolta na metodologia da repressão. Enquanto lidou com organizações da esquerda armada, composta de quadros clandestinos, naturalmente voltados para dentro, a máquina policial buscava o desmantelamento do aparelho, eviscerando-o. Esse mesmo procedimento dera-se em todas as ofensivas anteriores contra o partido. Tratara-se de implodir a organização. Agora queriam explodi-la (GASPARI, 2004, p. 27).

A prática do sistema de repressão, a que Gaspari (2004) se refere, diz respeito ao modo como a estrutura da ditadura construiu e azeitou uma máquina de tortura eficaz e com longo raio de ação. Pode-se perceber que o termo utilizado “máquina” aproxima-se do conceito de maquinário, utilizado em fábricas, principalmente aquelas manufatureiras e de extração de óleo, que necessitam impor pressão sobre um produto para dele extrair seus óleos.

Essa alegoria pode parecer forçada, em um primeiro momento, mas o desenvolvimento das cenas, na peça *Fábrica de Chocolate* mostra o resultado dessa pressão sobre o cidadão. Nesse caso, a morte torna-se um mero detalhe, quase que um acidente de trabalho, provocado por imperícia do trabalhador.

Fábrica de Chocolate apresenta, em um único ato, alguns conceitos de fundamental importância para se entender como a burocracia banalizou a tortura e como ela tornou impessoais as ações e reações humanas diante da sevícia de outro ser humano. E vai mais além, já que aponta, ainda que indiretamente, como o cidadão comum permitiu, se omitiu, e, em muitos casos, apoiou esse sistema.

No ambiente onde a tortura é praticada, na peça, há uma mensagem clara, transmitida ao público, a fim de levá-lo a despertar de seu marasmo, de seu conformismo. Nesse caso, o ato único, centrado na burocratização da mentira do “acidente de trabalho”, busca fixar o receio e a revolta com a situação da população diante dos instrumentos políticos do Estado para a manutenção do *status quo* que se estabelecia.

Mas, deve ser observado que a genialidade estética de Prata não está na apresentação do “fato consumado”, mas sim, em como o cidadão comum, os agentes públicos, que podem ser o amigo, o vizinho, o companheiro de futebol, ou da mesa de bar, pode ser um monstro amoral quando os limites do legal, do humanitário, do aceitável e do justificável são apagados (TODOROV, 1977).

A condição é apresentada por Prata em *Fábrica de Chocolate* por meio da linguagem, da construção metafórica dos argumentos da peça e da banalidade das falas das personagens. Ora, se a linguagem é uma forma de reificação da realidade e de apresentação do mundo, de acordo com Bakhtin (1997), é por essa linguagem então que se deve compreender

esse processo de deformação moral e ético do indivíduo diante de uma estrutura de poder. No entanto, mesmo se buscando a compreensão da linguagem, ainda fica uma lacuna incompreensiva, falta uma resposta convincente que satisfaça a questão levantada.

Volta-se, então, ao trabalho, à tentativa de se buscar respostas estéticas a essas questões, com uma dinâmica de criatividade que se consolidou no teatro de rua, como aconteceu, por exemplo, com o “miserê chique”, de Oduvaldo Vianna Filho, peças de Augusto Boal e o trabalho desenvolvido pelo pessoal do TBC. Mas, ao retornar a essa criatividade, acrescenta-se um elemento até então tratado de maneira lateral nas relações do homem comum com a situação política da época: o medo passa a fazer parte do texto cênico, como elemento subjacente, como um *terceiro personagem*, nunca visto, nas cenas.

Personagem que não interage com as demais personagens da peça, mas sim dialoga e se comunica diretamente com o leitor/espectador, já que sua ação está intrinsecamente ligada à situação da tortura e da morte do torturado em um local do Estado que teria o dever – em tese – de preservar a incolumidade do preso sob sua custódia.

A publicação de *Fábrica de Chocolate* pode ser entendida na gênese de duas confluências: a morte de Vladimir Herzog e do operário Manoel Fiel Filho. Os elementos com os quais Mário Prata construiu a peça apontam para a identificação do operário Antônio Pereira da Silva, como sendo um misto desses dois personagens históricos que tiveram uma morte trágica em sessão de tortura, na cidade de São Paulo.

Nessa direção, a peça foi construída porque:

Mário Prata sentiu a necessidade [...] durante o velório de Vladimir Herzog. Porque a tortura, não sendo uma inovação do regime militarista dos últimos quinze anos, conseguiu uma proletarização, de baixo para cima na escala social, no qual o caso Wlado é um exemplo marcante (GUERRA, 1979, p.XI).

Observa-se que Prata, ao construir *Fábrica de Chocolate*, não inovou em denunciar a prática da tortura como política de Estado existente no Brasil como forma de proteção da ditadura militar. Longe disso. Mesmo porque a prática da tortura, em qualquer quadrante do globo, em qualquer regime político ideológico, sempre foi utilizada como meio de intimidação da elite intelectual de um país. A inovação na prática da tortura trazida pela peça *Fábrica de Chocolate* era a mesma linha que buscava a separação da elite governante da população em geral.

O recado dado, nesse contexto, é claro: a partir de agora, ninguém está livre de ser pendurado no pau-de-arara, depende apenas da vontade de quem gira a manivela do magneto³ para que o cidadão seja supliciado.

No caso Wladimir Herzog, cumpre anotar:

Wlado Herzog tinha 38 anos. Até as pedras sabiam que militava no PCB. Fosse qual fosse o partido que militasse isto teria pouca importância. Não desenvolvia atividade clandestina, nem era, propriamente um quadro. Vivera dois anos na Inglaterra, trabalhando na BBC, e levando uma vida pacata, com a mulher e dois filhos pequenos. Tipo reflexivo, mais preocupado com a cultura do que com a política, seus sentimentos eram maiores que as suas paixões.

Para esse homem tímido e miúdo confluíam três crises, todas carregadas de ódio. Uma era o choque da Comunidade com Geisel. Outra a caçada do CIE ao partidão. A terceira, mais virulenta, era o conflito do general Ednardo com o governador Paulo Egydio Martins. A prisão de Wlado servia a todas (GASPARI, 2004, p. 174).

Na análise que Gaspari (2004) faz sobre a prisão de Wladimir Herzog há uma clara situação acontecendo no período em questão que, se não era percebida pela sociedade, já era percebida pelo sistema de repressão: com a política de distensão de Geisel, os centros de torturas ficaram fora de controle. A organicidade do regime começava a se esboroar e havia a necessidade de se cauterizar a sociedade pela implantação do medo. Note-se que, apesar de haver um eixo funcional de comando hierárquico entre os serviços de informação e o governo central, cada um fazia aquilo que bem entendesse, matava quem bem quisesse e cabia ao poder central buscar explicações, por mais estapafúrdias que fossem para encobrir a tortura e a morte de presos.

A Fábrica de Chocolate se revela não como a indústria que produz a doçura, mas sim como um lugar onde se produz morte e medo, e se constrói um tipo de anarquia que coloca todas as pessoas em um estado de catarse coletiva. Mas uma catarse que não expurga o medo e as vicissitudes da vida, ao contrário, faz o medo entranhar, e vai mais além, é, pois,

[...] sem dúvida uma visão complexa, que recusa o fácil e o já conhecido. Seria possível afirmar que Fábrica de Chocolate acaba mostrando carrascos que, ao mesmo tempo, são vítimas que têm sua origem num modelo econômico preciso. O tema é lançado para o espectador de forma clara: é preciso buscar as origens da tortura – e o texto evidencia, talvez pela primeira vez em nossa dramaturgia, que o aparelho do Estado é municiado

³ Nas sessões de torturas que Costa Gavras filmou e foi confirmado por depoimentos de presos políticos no documento Brasil: nunca mais, da CNBB, a prática de tortura com magneto consistia em ligar fios de magnetos de telefone antigo, ao escroto e à orelha do preso. A potência da carga era proporcional ao giro da manivela que carregava o magneto.

pelos acordos e pelas verbas das classes econômicas. Nesse sentido, a aparente simplificação de tudo em apenas cinco personagens, acaba funcionando não como pobreza de dramaturgia, mas como rigor didático: cada repressor tem seu papel, sua função, na tentativa de recolher e inutilizar aquilo que se chama de “lixo da sociedade”. No caso do texto, um militante comunista (PEIXOTO, 1986, p. 42).

Peixoto (1979) pontua, com bastante propriedade, a dinâmica que se estabeleceu no enredo da dramaturgia de *Fábrica de Chocolate* e o seu *modus operandi*. Não se quer cauterizar a ameaça comunista, ou mesmo neutralizar a subversão, mas deseja-se passar um claro recado para a sociedade: era para o povo compreender que os ditadores é quem mandavam no país, que podiam fazer o que quisessem, até mesmo matar. Sabiam, pois, que nada lhes aconteceriam.

É típico de regimes brutais e repressivos, cujo retrato estático de um cenário expõe toda a crueza do mundo, a partir da dupla visão que o espectador vai ter sobre a sua realidade: a visão do torturador e a visão da sociedade torturada. Mas, com um diferencial básico que na peça caminha, ao mesmo tempo, para um final inesperado e cômico: na visão do torturador, o que ocorreu é uma banalidade, quase como um corte no dedo que pode ser curado com um *band-aid*. Já na visão da sociedade torturada, é o peso do cadáver, a convivência com a estética da morte que aterroriza e a faz refluir para um canto escuro e quieto, sem contestar o regime.

Fábrica de Chocolate:

Chega a ser mesmo um texto tradicional do teatro realista psicológico, apesar de certa liberdade de organização das personagens. O que há de profundamente saudável no teatro brasileiro é a encenação de Ruy Guerra. Ele consegue realizar um realismo seco, contido, expositivo. Com extrema consciência dos perigos da abordagem política proposta, principalmente se enveredasse para o melodramático, ou a auto-piedade. [...] tudo é exposto de forma lúcida, racional. Cada gesto, ou movimento, cada pausa, ou cada instante de ação estática, possuem um significado nítido, que se revela e se desdobra, ao espectador [...] (PEIXOTO, 1979, p. 43).

A estética apresentada em *Fábrica de Chocolate* é a estética da brutalização, da banalização do mal, da construção do medo, já que, a estática de uma única cena faz desfilar uma série de questões que provocam o íntimo do ser humano, a despersonalização do homem e a sua animalização, diante de uma prática abominável, mas que seu cotidiano tende a anestesiar e calejar os escrúpulos da pessoa.

1.2 A Temática da Morte em *Fábrica de Chocolate*

Um dos pontos mais incômodos da peça *Fábrica de Chocolate* diz respeito à temática da morte. Note-se que, na peça, a morte é uma presença constante do primeiro ao último momento. Ela se inicia e termina com alguém falando sobre morte. A constância do tema, ou mesmo a presença da morte no espaço de representação do drama, situa-se em um campo oposto à ideia de aniquilação, ou mesmo de lançamento ao nada. De acordo com Medeiros (2008, p. 153):

[...] na sociedade ocidental contemporânea, a morte foi reduzida a um nada. Os indivíduos, estes sim, foram privados do seu direito de agonizar, do luto que acompanha a agonia e a morte. Na longa duração da história, por muitos séculos, percebe-se que havia uma seqüência nítida de ação quando o assunto era a morte: depois dos funerais e do enterro, seguia-se o luto propriamente dito, mas, até isso, a regra de organização da sociedade ocidental alterou recentemente.

Prata subverte essa noção de morte. Ao expô-la em toda a sua complexidade ao espectador, e deixá-la transitar no meio do palco, entre as personagens e a plateia, chama a atenção para a violência da morte, em relação à pessoa e, sobretudo, para a ruptura que ela provoca na consciência do ser humano.

Para Teixeira (2002, p. 232):

[...] os sentidos da morte vão evoluindo, vão mudando, embora quase sempre ligados ao sentimento de culpa, que é brutal. Quando Heidegger define o ser para a morte, não há nada de construção romântica presente; não há o suicídio romântico – que foi modismo. Pela morte, para Heidegger, revela-se que a realidade humana é essencialmente finita, e a morte é o estado maior dessa finitude radical da existência humana – onde a presença estética da morte é absolutamente solitária. Heidegger acentua o sentido da não-morte, que significaria a não romantização estética da morte.

É nesse sentido que a morte é apresentada em *Fábrica de Chocolate*. Ela não é mostrada como um não-ser, mas sim como um sentimento que quase se personifica em outra personagem na peça e que é a mão atuante da dinâmica da ação das outras cinco. Ela encontra-se presente, definindo as ações e o fluxo do diálogo entre as demais personagens, mesmo não tendo fala alguma no enredo. Nas falas de Rosemiro, de Herrera e de Piedade, a tensão provocada pela realidade da morte que está do outro lado da ação dramática molda

suas atitudes, suas marcas dialogais e temporais. Ainda que Herrera e Piedade tentem agir apenas de forma burocrática em relação à morte, sua não-essência, ou sua negação da vida é que baliza todas as atitudes e comportamentos desses personagens.

Se o espaço de apresentação é estático e não móvel, a morte torna-se o ser dinâmico que imprime velocidade e organicidade à construção do enredo, de modo que sua presença tende a diminuir o impacto da ruptura da vida, ao longo da sequência lógica. A expressão da finitude da vida leva medo ao agente torturador. Isto é, por um momento ocorre uma inversão de papéis definida pela grandeza da morte no espaço do diálogo.

De início buscava-se através da tortura intimidar o cidadão a fim de desmobilizá-lo em sua capacidade reivindicatória e de protesto, a presença da morte inverte esses papéis. Agora é o agente torturador que sente o medo que intentava provocar. Seu único caminho possível nesse caso é burocratizar essa morte com um *acidente de trabalho*, ou mesmo uma banalidade corriqueira.

Uma observação a respeito da presença da morte na peça bem como sua familiaridade entre as personagens é observada no diálogo, estabelecido entre Herrera, Baseado e Rosemary. A irritação de Herrera não era pelo fato do torturado ter morrido, mas sim pelo fato daquela morte estragar sua ida ao estádio para ver um jogo de futebol.

Herrera não se zanga, ou se irrita pela imperícia das personagens Baseado e Rosemary, afinal, “não se fazem omeletes sem quebrar os ovos” (PRATA, 1979, p. 13), mas sim pelo fato do indivíduo ter morrido àquela hora e ter estragado a sua noite. Além da aporrinhção burocrática de buscar uma versão plausível para suicídio do preso.

Mas, no caso específico de *Fábrica de Chocolate*, Prata subverte essa noção de morte. Ao deixá-la passear pela cena, pelo palco e encarar a platéia, não busca minorar o sentido da perda, mas agudizar as relações entre a tortura e a política de Estado, em utilizar a tortura como forma de autoproteção.

A morte, portanto,

[...] é bem a impassível, a indiferente, a implacável. Lamentos e súplicas não chegam até seu coração de bronze. Na hora prefixada, sem a concessão de um segundo ela comparece com a exatidão de um credor cronométrico, tal qual aquele espectro vermelho imaginado por Edgard [Allan] Poe, embuçado numa mortalha que surpreende o Príncipe Próspero e os convivas num suntuoso baile de máscaras. Nada comove a morte, nem as lágrimas, sejam as de Davi, chorando o fim de Absalão, ou as de Aquiles, vertidas sobre o corpo de Pátroclo, morto por Heitor. (SALOMÃO, 1964, p. 20).

É esse ser que Prata coloca no palco e faz atuar juntamente com as demais personagens, de modo que ela se torne familiar, quase que um membro da família do espectador, mas sempre pronto a baixar seu chanfallo assim que alguém abaixar a guarda.

No aspecto puramente estético da recepção da dramaturgia, o medo da morte é a tortura em si, é o regime de exceção que se implantou no país, e que castrava a liberdade das pessoas. É, ao mesmo tempo, alegórico e real. Alegórico porque aponta para o regime ditatorial como sendo o elemento presente em todos os momentos, sempre à espreita, em todos os escaninhos da vida. Real porque é um alerta para que o cidadão não mexesse com o regime, pois, de acordo com Audálio Dantas (apud GASPARI, 2004, p. 391), “eles matam! não me perguntem nada! eles matam.”

Esteticamente, a presença da morte no espaço da peça teatral aponta não para o dantesco, ou mesmo para o grotesco da situação. Note-se que a construção dramática aponta para um processo que se aproxima do picaresco, cômico. Na peça:

HERRERA – Falou? (*Baseado não fala nada, sentando-se numa das poltronas*) O que foi, idiota? Que cara de idiota é essa que você está me olhando? Te fiz uma pergunta. Falou? (*Dá um pequeno tempo*). Não falou?
 ROSEMARY – Seu Herrera, o cara morreu.
 HERRERA – Filho de uma puta! Filhos de uma puta! É isso que vocês são. Filhos de uma puta (PRATA, 1979, p. 07)

A situação, nesse caso, descamba para aquilo que Stanislav Ponte Preta (2008) chamava de “perigoso terreno da galhofa”, isto é, a avacalhação de situações que exigiriam gravidade e serenidade para serem tratados. No caso de *Fábrica de Chocolate*, essa situação é intencionalmente criada como mote para que a morte como personagem seja introduzida na peça e lá permaneça. As ações que vão ocorrer a partir desse ponto acabam por ter essa personagem como *mínimo múltiplo comum* das ações e diálogos executados. Entretanto, é bom deixar claro que, no campo da intencionalidade a baliza dessa construção é a demonstração da brutalização das ações de Estado em relação ao cidadão e o fato de ninguém estar seguro diante de um quadro político repressivo.

Essa brutalização da situação humana é nivelada com a presença da morte no espaço de construção do drama. Apesar de se ter um cidadão todo arrebetado nos porões de uma delegacia, a principal preocupação dos responsáveis a morte desse cidadão é forjar uma situação para melhor caracterizar um suicídio, a fim de não assumirem a responsabilidade pelo ato em si.

Esse apontar para o baixo material-corporal, de que fala Bakhtin (2003), aponta para uma subversão da linguagem, da situação encontrada e da hierarquia presente se pararmos e considerarmos a guerra particular que a “Comunidade de Informação” vivia em relação ao governo e a pronta subversão da metodologia que Geisel queria implantar no Brasil para tirá-lo do regime ditatorial.

Todavia, a temática da morte, presente em *Fábrica de Chocolate*, não é a morte natural, ou mesmo a morte acidental. Pois o sentimento de morte fazia a pessoa pressentir:

[...] a proximidade do seu fim, respeitando os atos cerimoniais estabelecidos, deitava-se no leito de seu quarto donde presidia uma cerimônia pública aberta às pessoas da comunidade. Era importante a presença dos parentes, amigos e vizinhos e que os ritos da morte se realizassem com simplicidade, sem dramaticidade ou gestos de emoções excessivos. O moribundo dava as recomendações finais, exprimia suas últimas vontades, pedia perdão e se despedia. O sacerdote comparecia: era tempo agora de esquecer o mundo e de pensar em Deus. O moribundo se confessava e, se tal fosse possível, fazia uma confissão geral. Recebia a comunhão, dada como alimento para a viagem. Em seguida, o sacerdote ministrava a extrema unção, o sacramento da partida [...] quando se aproximavam os últimos momentos a comunidade recitava as orações dos agonizantes (MARANHÃO, 1998, p. 07-8).

A morte presente nas cenas de *Fábrica de Chocolate* é a negação da finitude, porque ela não chega de forma natural, ou acidental, ou mesmo provocada. Essa forma de morte é fruto de outra intencionalidade que nada tinha a ver com segurança, defesa, ou mesmo bons propósitos, mas apenas com a brutalização do homem e a banalização do mal.

Nota-se que, nas palavras de Maranhão (1998), o moribundo tinha tempo para dar seus recados finais, tinha tempo para receber a extrema unção feita pelo padre, tinha tempo para se preparar para a viagem final.

A morte, nesse caso, é o elemento dinâmico que vem, faz o seu serviço e vai embora, sem se importar com quem fica ou mesmo sem dar atenção às súplicas daqueles que perderam alguém. No caso específico de *Fábrica de Chocolate*, a morte não chega e passa, levando aquele que veio levar. Ao contrário, ela chega e fica. Sua permanência é um grito de alerta.

No caso do operário da fábrica de chocolate, a morte aparece como um instrumento eficaz, porém ineficiente de se produzir resultados. Enquanto na morte natural ou acidental é filha de um processo que desemboca na finitude da vida, na peça, a sua não passagem e a sua permanência na cena demonstram que algo não vai bem com a vida, com as pessoas e com a situação.

Se a morte natural ou acidental:

[...] estabelece o vínculo entre passado e futuro e opera de forma estruturante como texto e signo sobre a concepção que cada sociedade faz de sua própria tradição. Nessa tradição, a determinação da existência religiosa depende de como um povo representa seu Deus e, [...], de como ele caracteriza sua morte (WILLIAMS, apud SALOMÃO, 1964, p. 131).

A morte acidental por imperícia no trabalho, apresentada em *Fábrica de Chocolate*, rompe com esses vínculos, estabelece um parâmetro aterrador entre causa e efeito do simples fato de ser: ser político, ser comunista, ser ativo no seu meio social. Tudo isso passa a ser uma categoria de pensamento e de ação que está sob o risco de sofrer represálias.

A permanência da morte estabelece um clima tenso nas ações e diálogos das personagens, moldando, definindo e balizando as ações ao pé em que é apresentada ao público. O clima pesado se estabelece na relação do espectador com o desenvolvimento da peça. Um único cenário estático, onde a passagem do tempo é dada por um relógio, onde a escuridão da noite aponta o que se fazia de ilegal no país, traduz esse clima angustiante, até mesmo sufocante que a presença da morte traz para a cena de *Fábrica de Chocolate*.

Por outro lado, a presença da morte renova o indivíduo ao estabelecer um ponto a ser superado. É nesse ponto, nesse momento crítico, que a morte reveste de um clima renovador.

Observemos que a morte presente no espaço de desenvolvimento do drama sempre possibilita evidenciar às personagens que algo de novo necessita ser feito. Algo que vai, ao mesmo tempo, justificar a sua presença naquele espaço de atuação e, em contrapartida, vai brutalizar ainda mais as relações humanas.

Para o agente do Estado a morte do supliciado foi um “acidente de trabalho”. Afinal, a faca tanto pode cortar o salame quanto cortar a mão que fatia o salame. É uma lógica aterradora, mas funcional dentro da dinâmica histórica que se estabeleceu no período de maior anarquização do período militar – 1967 a 1969 -, cujos efeitos se desdobraram no Ato Institucional n.º 5.

Essa mesma dinâmica, os agentes de repressão do Estado queriam reproduzir em 1977, porém não havia mais a cumplicidade e a truculência do Estado em torno dessas práticas. O resultado da morte de Herzog e de Manoel Fiel Filho foi a demissão do General Ednardo D'Ávila Melo, do comando de São Paulo, e a exoneração do General Confúcio Danton de Paula Avelino, do comando do Centro de Informação do Exército.

Nessa movimentação política e burocrática do desdobramento histórico, que não aparece em *Fábrica de Chocolate*, mas que é parte da história do Brasil, aponta para uma nova estrutura dinâmica de atuação do Poder constituído e tira o foco do porão do regime e o coloca na antessala do cidadão.

Ao utilizar-se da temática da morte, Prata soube, com maestria, utilizar-se do momento catártico que a sociedade, em choque, passava pela morte de Herzog e Manoel Fiel Filho. Aproveitou, também, da reação que a sociedade teve com esses dois episódios: começava a faltar cumplicidade ao porão.

Percebe-se que, na construção da peça, todas as personagens, todos os outros elementos composicionais estão presentes na cena de forma somatória, com a clara intenção de transmitir uma mensagem política. Se Rosemiro (Rosemary) é o nordestino, pau-de-arara que fugiu da seca e encontra no aparelho repressivo um sentido de ser para seu desequilíbrio emocional, se Herrera tem na condução da sessão de tortura um sentido de ser para a sua vida pacata, a morte vem a ser o elemento estético desestabilizador dessa visão de mundo e dessa característica histórica do homem.

Rosemiro (Rosemary), na dinâmica da peça revela traços de desequilíbrio emocional, de não ajustamento social fruto de uma condicionante: filho de mãe solteira, prostituta, apresentado à violência cedo, Rosemiro tem na violência a forma e o meio de se firmar no mundo e romper com o estigma do *paraíba pau-de-arara*. Encontra na tortura, na repressão e a submissão de outros, o meio necessário para essa afirmação do seu “eu” no mundo.

Dando um passo mais adiante na concepção da morte, Medeiros (2008, p. 166) aponta que:

[...] há que se salientar os cuidados dos quais os mortos são objetos, o lugar e o papel que os vivos lhes atribuem. Não se pode esquecer, nesse contexto, que a morte é um momento do sistema de pensamento do Cristianismo, um momento de passagem, que liga este mundo ao além. O estudo da atitude, em relação ao corpo dos mortos ou aos moribundos, permite ao estudioso procurar reencontrar a percepção que os homens e mulheres do medievo tinham diante desse acontecimento peculiar, partilhado de forma universal.

Esse dado também pode ser observado em *Fábrica de Chocolate*, mas não nesse viés de respeito, de ritualização do momento de passagem. Como a morte não passou, está presente, atuando no mesmo patamar de representação das demais personagens, tornou-se íntima, apesar de seu caráter dantesco – compreendida nas imagens e situações criada por

Dante Alighieri ao descrever os sete círculos do Inferno n'A *Divina Comédia* -. Além do mais, para que respeito com um “comunista?”.

Dissocia-se o sentido ritualístico da morte e a comiseração que teria com o extinto e se passa a tratar como um não-ser, ou mais, especificamente, como um estorvo para os planos que se estabeleciam após o encerramento do expediente do pessoal do dia.

O corpo do morto, nas palavras de Stanislaw Ponte Preta (2008), virou “vaca” no fundo do plano da narrativa dramática. É um estorvo que a mente burocrática não sabe como tratar, ou mesmo como agir para que essa personagem saia do plano de ação das demais personagens e deixe a vida seguir seu curso normal.

1.3 A Estaticidade da Cena em *Fábrica de Chocolate*

O terceiro elemento, ora apresentado dentro deste primeiro capítulo e que faz parte apenas dos aspectos da forma da peça *Fábrica de Chocolate*, diz respeito à falta de movimento cenográfico que o autor dá à ao texto cênico.

Na arte dramática, estamos acostumados a lidar com peças cuja movimentação espacial de cenários, de personagens, de imagens ajuda a compor a noção da passagem do tempo, da mutabilidade do espaço. Para Bakhtin (2003, p. 21):

[...] é inaceitável reduzir a unidade do universo a uma unidade individual volitivo-emocional enfatizada, assim como é inadmissível reduzir a ele a polifonia musical. Resulta dessa redução [...] uma espécie de unidade lírica de tipo monológico simplificado, pois as unidades do enredo se combinam segundo suas ênfases volitivo-emocionais, ou seja, combinam-se segundo o princípio lírico.

O cenário de *Fábrica de Chocolate* é relativamente simples, despojado e direto no seu diálogo com o espectador. A simplicidade do espaço de desenvolvimento dos diálogos, o despojamento de um lirismo grandioso e a preferência pela linguagem direta e comunicativa com o público são os diferenciais da peça, já que possibilitam essa identificação clara e precisa entre o torturado morto e o espectador confortável em sua poltrona. Por ser assim direto, estabelece uma relação que confirma:

[...] todas as teorias que insistem em que, além da emoção e da paixão, o debate político ideológico, em cena, precisa ser conduzido com uma firmeza que não deixa de ser aberta e de forma límpida. Difícil encontrar na dramaturgia brasileira, hoje, um texto mais agressivo, em nível de diálogos e em exposição de uma situação da mais concreta crueldade e igualmente polêmico (PEIXOTO, 1986, p. 43).

E vai além, pois ao estabelecer um cenário estático o que se busca é agredir, não somente pela despersonalização da palavra, mas também pela despersonalização do ambiente. É necessário que esse ambiente se fixe na mente do espectador até que ele possa reconhecer que é um ambiente comum. Pode ser a sua casa, o seu escritório, o consultório de seu médico. Qualquer lugar onde se possa despersonalizar e brutalizar o ser humano, a fim de se estabelecer uma relação causal entre a tortura e a morte.

Por isso, o cenário estático aponta para:

[...] a possibilidade de contigüidade ou oposição. Uma espécie de critério para separar o essencial do secundário. Só o que pode ser assimilado é dado simultaneamente, o que pode ser assimilado é conexo em um momento, só o que é essencial integra o seu universo; esse essencial pode transferir-se para a eternidade, pois acha ele que na eternidade tudo é simultâneo, tudo coexiste. Do mesmo modo, aquilo que tem sentido apenas como “antes”, ou “depois”, que satisfaz ao seu momento, que se justifica apenas como passado, ou como futuro, ou como presente em relação ao passado e ao futuro e secundário para ele não lhe integra o mundo. Por isso suas personagens também não recordam nada, não têm biografia no sentido do ido e do plenamente vivido. Do seu passado recordam apenas aquilo que para eles continua sendo presente sempre vivido como presente: o pecado não redimido, o crime e a ofensa não perdoados (BAKHTIN, 1997, p. 29).

A compreensão da estaticidade do cenário fica com melhor evidência ao passo que todas as personagens presentes se tornam vítimas de suas próprias biografias e vivem esse círculo vicioso que alimenta a brutalidade, a cauterização da humanidade e o exílio da compaixão.

Para Bakhtin (1997) o elemento estático do romance, e neste caso da arte dramática, não é fruto da intencionalidade do artista, mas sim das armadilhas das próprias personagens que criaram esse tipo de mundo e se tornaram reféns dele.

No caso de *Fábrica de Chocolate*, o elemento estático que dá essa coesão lírica são duas unidades complementares que serão estudadas no próximo capítulo com mais profundidade: a morte e a banalização do mal evidenciadas nas falas das personagens.

Entretanto, como armadilhas que fogem do controle do artista, definem e delimitam todas as ações das personagens, de modo que essas unidades passam a ter uma existência independente de outras personagens, e mesmo do artista. A armadilha criada prende – personagens, artistas e espectadores – em um cadeado de difícil abertura, já que sua resolução não se encontra na negação da mesma, mas sim em uma resposta satisfatória que aponte uma saída para as personagens e um calmante para o público. Porém, como não se trata de uma

situação corriqueira, a saída encontrada é a brutalização da morte pela banalização do mal, que vai provocar mais questionamentos e incômodos do que respostas aceitáveis no decorrer dramático.

Passado, presente e futuro se mesclam e se congelam no tempo, no agora, de modo que as ações que se desenvolvem são reflexos da historicidade das personagens e do fato delas viverem num círculo, cuja fuga é quase impossível.

O caso de Rosemiro (Rosemary) é emblemático:

BASEADO – Rosemiro dos Anjos tem 19 para 20 anos e está aqui aproximadamente há um ano. Quando chegou, mal acabara de concluir o curso Mobral, de onde saiu semi-analfabeto. Apesar de ser muito lento nas leituras, adora revistas em quadrinhos. O Incrível Hulk. Sua mãe era prostituta no agreste e ele não apenas tinha noção disso como, ainda menino, costumava roubar as carteiras dos clientes dela. Pai desconhecido. Sua mãe morreu de câncer no pulmão há três anos. Gosta de cantar música de zona durante os interrogatórios; daí o seu apelido de Rosemary. É beque central no time de futebol aqui do departamento. Consta na sua ficha que, aos sete para oito anos, cegou um garoto da Paraíba, insuflando fogo em sua cara com uma lata de *flits*. Muito religioso. Frequenta tendas e aprecia muito o reverendo Rex Humbard. Acha o Kojak um cagão. Sobre seu serviço, afirmou certa vez: parto do princípio que chute no saco sempre dói (PRATA, 1979, p. 13).

Note-se que a biografia de Rosemiro (Rosemary) é um eterno ciclo de atrocidades. Mas isso não quer dizer que a personagem está determinada por seu passado, ou mesmo por sua biografia, apenas revelam que a brutalização faz parte da rotina da personagem, assim como bem e mal fazem parte da rotina humana. Nesse aspecto, esse cenário estático aponta para algo bem mais inquietante que deve ser provocado no público e que já estava ocorrendo sem que se percebesse no meio social: o conformismo diante do regime de Estado vigente.

Rosemiro (Rosemary) nesse caso é o arquétipo de personagem que representa todo um conjunto social, mas que, ao contrário do espectador que tem possibilidade de romper com o ciclo da estaticidade, tem sua vida obliterada pelo eterno viver no presente. Nesse caso, presente, passado e futuro não se diferem.

A cena estática da obra *Fábrica de Chocolate* implica ver dois pontos centrais que definem o momento histórico em que vivia a sociedade, como representação sociocultural e político de um dos pontos mais críticos e vergonhosos da história nacional. O segundo ponto de vista da estaticidade de cenário diz respeito ao modo como a sociedade recepcionou e se adaptou a essa realidade, sem que houvesse a busca ou a luta por um meio de saída da ditadura. A tortura, nesse segundo aspecto, é o elemento de dissuasão contra a contestação

que alguém, ou algum grupo quisesse fazer contra o regime. O que se buscava, quando a ditadura militar tomou o poder no Brasil era manter o arco de interesse e as alianças políticas e econômicas que davam sustentação ao *status quo* político desses grupos. A tortura como instrumento de Estado, não serviu como ferramenta de defesa desse Estado – ainda que uma ferramenta altamente duvidosa – mas apenas como instrumento de dissuasão à contestação dos “donos do poder”.

2 A PERSONAGEM EM FÁBRICA DE CHOCOLATE – O MEDO, O RISO E A BANALIZAÇÃO DO MAL

Na peça teatral *Fábrica de Chocolate*, Mário Prata se utiliza de recursos estéticos de um clima que perpassa por diversos sentimentos e emoções para chegar ao que se quer: chamar a atenção da sociedade brasileira para a violência praticada pelo Estado contra o cidadão. Mas compreender os artifícios utilizados pelo dramaturgo, a interpretação da peça requer uma compreensão histórica do momento que a sociedade brasileira estava vivendo, além de se compreender os fatores condicionantes da época.

Gorender (1998) pontua, em seu brilhante *Combate nas trevas*, a situação de conflito latente que havia no país amordaçado pelo Ato Institucional n.º 05, de 13 de dezembro de 1968, que radicalizou a ditadura brasileira, ao mesmo em tempo que criou as condições para que a “tigrada” – termo criado pelo General Golbery do Couto e Silva para definir o aparelho de repressão das Forças Armadas no período ditatorial brasileiro de 1964 a 1985 – pudesse torturar um prisioneiro, sem as devidas intromissões do Judiciário uma vez que a lei deve se posicionar na garantia dos direitos humanos básicos. Aliás, o General Ernesto Geisel se referiu a essas condições criadas durante a ditadura como sendo algo que “qualquer justiça minimamente séria classificaria como criminoso” (D’ARAUJO, DILLON, CASTRO, 1997, p. 211).

Mas nem tudo eram dores, já que se vivia o período do “Milagre Econômico Nacional” iniciado no Governo de Emílio Garrastazú Médici, com maciça inversão de importação, investimentos públicos em obras gigantescas – Transamazônica, Polocentro, Ponte Rio-Niterói, Itaipu, Usinas Nucleares de Angra 1, 2 e 3, exploração de petróleo na Plataforma Continental e pesquisas de óleo em grandes profundidades, além da expansão da indústria automobilística, de bens de consumo duráveis e de artigos de luxo.

A conquista do Tricampeonato Mundial de Futebol, no México em 1970, reforçava a tese de que apenas com a ordem militar é que o progresso seria alavancado. Nesse universo de concepções, o sacrifício de algumas liberdades individuais e coletivas era um preço até barato para se chegar ao *status* de “Primeiro Mundo”.

Segundo suas memórias ditadas a Maria Celina d’Araújo, o presidente Geisel, abordando o tema das liberdades individuais e a liberdade de imprensa, estabelece o seguinte diálogo com o Governador de São Paulo, Paulo Egydio Martins:

- Como é que esses camaradas, que são conservadores, quatrocentões, se entregam a jornalistas comunistas?

- Por uma razão, general. Eles [...] para manter aquela sequência liberal, quer dizer, da democracia liberal, eleições diretas, etc, eles consideram que talvez a esquerda de hoje, não uma esquerda terrorista, mas a esquerda intelectual seja um aliado momentâneo. [...] Eles são profundamente conservadores, como o senhor falou *é quatrocentões* (sic), clubistas. [...] o fato da censura, deles estarem publicando *Os Lusíadas* tem um efeito psicológico bastante profundo, não pode ser levado assim na brincadeira, ou na gaiatice. Eu verifico, se o senhor me perguntar, em São Paulo, o que é que eu vejo como um, vamos dizer, elemento potencial sério no panorama de hoje, eu acho que o Estado precisa uma visão, precisa um cuidado todo especial (GEISEL, 1997, p. 447).

Esse diálogo esclarecedor, sobre a situação do jornal *O Estado de São Paulo*, revela bem o espírito político da época e da racionalização da abrangência do poder discricionário que cauterizava as mentes e acabava por tirar dessas mesmas pessoas, todo o horror e todo o medo que o aparato repressor do estado construiu em redor de si, para manter coeso o arco de interesses que tomou o poder com o militarismo pós 1964.

Nesse contexto de ação, a sociedade brasileira, em todos os seus aspectos, vivia em uma dicotomia entre o progresso e o orgulho trazido pelo rápido avanço social e econômico do Brasil, com os reflexos do dito “Milagre Econômico”, e os temores de ser “o próximo da lista” a ter que se explicar nos porões da ditadura.

Internamente, segundo Almeida Filho (Apud BOTELHO, 2007), que historiou a morte de Wladimir Herzog, a aparente união da ditadura revelava suas contradições e guerras internas. Se de um lado Geisel, segundo Gaspari (2004), buscava sua *lenta, gradual e segura distensão*, por outro *a tigrada* buscava maior concentração de poder, mesmo ao arripio dos poderes ditatoriais constituídos. Ou seja, havia uma guerra interna no próprio governo entre facções que procuravam dar um passo adiante no caminho da descompressão política, e outra facção que queria mais ditadura e menos liberdade.

Nesse ponto, o AI – 5 foi instrumento eficaz para manter a população, a imprensa e a opinião pública longe da briga por poder. Serviu não somente como um detergente da consciência nacional, mas também como um *pêndulo de Foucault* nas relações seminais entre a população e o governo que se dizia representante dessa população.

É nesse contexto de guerra silenciosa, com crescimento econômico – haja vista no período de 1969 a 1977, o Brasil viu crescer o seu Produto Interno Bruto em quase 56%, fruto de massivos investimentos públicos, endividamento externo acelerado e construção de

grandes obras públicas - que a morte de Vladimir Herzog acontece, e setenta e quatro dias mais tarde a de Manoel Fiel Filho, nas mesmas dependências do DOI-CODI de São Paulo, deflagram um duro golpe na linha dura do governo Geisel e abre espaço para que artistas como Mário Prata produzam obras magistrais como *Fábrica de Chocolate*.

Prata (1979) não tinha como ser direto nessas questões, uma vez que uma sociedade com medo, cauterizada em sua consciência pela repressão, não receberia sua obra em sua totalidade e densidade. Era necessário ao artista encontrar um mecanismo de construção desse medo, de fabricação do medo que, ao mesmo tempo em que desperta a razão, desnuda a realidade social, política e humanitária, para uma aproximação do momento histórico do país. Alegoricamente, é como se Prata estivesse tentando despertar um sonâmbulo. Mas não vai apresentar-lhe a realidade de forma impactante, mas sim aos poucos, devagar, mas com consistência para que a pessoa não se assuste e volte a dormir.

Entretanto, a sua retirada de cena implica em não se atingir o objetivo da peça que é o despertar, horrorizar e emocionar com o que está sendo apresentado. Este capítulo analisará essas personagens, a fim de interpretar os conteúdos subjacentes de *Fábrica de Chocolate*, em toda a sua complexidade.

2.1 O Medo como Tema em *Fábrica de Chocolate*

O medo como tema está presente na construção dramaturgica de *Fábrica de Chocolate*, pois é um elemento fundamental para que o espectador tome consciência da situação social e política do país, no período quando foi escrita. Para Prata (1979), a apresentação do medo se inicia pela construção do espaço cênico. Observa-se, em *Fábrica de Chocolate* (1979, p. 03):

Espaço cênico:

A 'sala de espera' de um local de tortura. Pode ser uma espécie de escritório, ou um porão, ou um gabinete, ou uma sala com cara de sala de dentista, ou uma sala qualquer. Enfim, uma 'sala de espera'.

A opção por construir esse tipo de ambiente aponta um clima constrangedor, intimidador, ou mesmo opressor, já que sugere uma relação de autoridade e opressão sobre quem espera. Ora, o sujeito que espera em uma sala de um escritório qualquer estabelece uma relação hierárquica para com quem está do outro lado. Não há uma relação de identidade, nem mesmo de continuidade em quem está na sala, mas sim de separação, de alteridade. As

divisórias de uma sala são indicativos de que ali, naquele espaço, a ideia e o sentido de igualdade não valem enquanto identificadores de uma hierarquia social. Ao contrário, são marcas e traços que revelam um jogo de poder e de verticalização nas relações humanas.

Mas, da mesma forma que se apresenta o cenário como um espaço hierarquizado, apresenta-se o medo como um tema cuja constância demarca toda a ação, não somente das personagens, mas também do espaço cênico, e das relações que irão se estabelecer nesse espaço.

A comparação reveladora da presença do medo se dá ao se comparar a sala de tortura a uma “sala de espera de um consultório de dentista”. E aqui se pode abrir espaço para digressões sobre a sala do dentista, ou melhor, a antessala que precede à sala propriamente dita. Quem nunca sentiu medo, ou mesmo receio com o som do motor de obturação? Aquela “maquininha” com um barulho inconfundível, cujo ouvir provoca mais medo e mais dor do que o seu uso propriamente dito?

Porém, Prata (1979) vai além e adiciona o medo ancestral apresentado por Poe (1993) em seus contos de Mistério e Morte de Poe (1993). Esse medo não é somente reflexo da preservação humana, mas tem a ver com o medo ancestral, o medo que evoca os primórdios da espécie humana, quando esta ainda não havia se separado do animal irracional e dominado a natureza. Esse medo:

[...] foi necessário para que a espécie humana se preservasse e, sem ele, provavelmente, seríamos uma espécie extinta há muito. Sempre que o ser humano se depara com uma situação que desperta medo, tende a fugir. Mas o homem não foge só porque tem medo, mas também, para livrar-se do sentimento de medo. Essa fuga, ao contrário do que possa parecer, não é uma atitude passiva, mas sim ativa onde o homem apropria-se de seus recursos para superar uma situação de perigo e dela libertar-se, preservando a vida. Entretanto esse comportamento pode ser interpretado de duas maneiras: Por um lado evita que o homem sofra alguns males colocando-o a salvo, por outro, impede que enfrente situações de conflitos que poderiam levá-lo a êxitos que ampliariam seu repertório experimental. Na timidez, por exemplo, as pessoas se protegem de um mal imaginário e ficam impedidas de viver plenamente as experiências que um contato afetivo poderia trazer (FROMM, 1978, p. 98).

Fromm (1978) coloca o ser humano diante de duas situações que o medo ancestral se apresenta: ou ele foge e se coloca a salvo do perigo, ou ele enfrenta esse perigo e o subverte. Mas no contexto da peça, o medo não está presente apenas na montagem cênica. É um tema que busca contaminar toda a apresentação com seus momentos de gozo e glória, como se fosse alguém que dissesse: “Estou aqui! Vim para ficar. Daqui vocês não me tiram”. Essa

assertiva é tão verdadeira que a montagem cênica tende associar a personagem medo ao tempo – tanto o transcorrido, quanto aquele que está por transcorrer -, que envolve, não somente a formulação do espaço de ação das personagens, mas também a ação dessas mesmas personagens.

Quando abre a cortina Herrera está sozinho na sala, ao telefone. Com os pés em cima da mesa, mostrando um par de botas muito lustrosas. Presume-se – pelo tipo de conversa – que é a continuação de um telefonema iniciado minutos antes. Herrera está bem-humorado, falando com um velho amigo no telefone. Na parede do fundo, em cima da porta há um enorme relógio que deve ser visto por todos da plateia. O relógio está marcando oito horas da noite e ficará funcionando durante todo o espetáculo (PRATA, 1979, p. 05).

Neste caso, medo e tempo trabalham juntos para transmitir a sensação, na plateia e no leitor que ambos fazem parte de um mesmo movimento. Como se o medo e o tempo fossem um “deus” de dupla face, cuja vigilância sobre as pessoas tende a ser perene, e as reações inescapáveis aos seus olhos, que acompanha todas as situações que se desenrolam no placo da peça.

No conto *O coração denunciador*, Poe (1993) já havia utilizado esse artifício com maestria e sobriedade, a fim de mostrar como o arrastar dos minutos, dos segundos e das horas podem ser angustiantes e opressivas, de maneira que as pessoas tendem a desabar sobre suas emoções, a se ver de frente com esses fatos.

O que oprime Herrera, em *Fábrica de Chocolate*, não é saber que um preso morreu sob tortura, em um local que, em tese, deveria ser de preservação da vida e da integridade da pessoa. O que o irrita é saber da inexorabilidade da vida, do temor que o medo estabelece entre todas as demais personagens, ditando-lhes os passos, moldando-lhes as ações e apontando para uma finitude inescapável da morte. Herrera não pensa no preso como uma vítima humana da própria ação humana, mas em um ato reflexivo sobre si mesmo e sobre o conceito de vida e de morte que estão presentes nos espaços de atuação cênica e dialógica entre as personagens. A ação de Herrera, sua preocupação em forjar um suicídio é uma tentativa de aplacar os seus medos sobre a vida e a morte.

Porém, o que irrita Herrera não é perder o jogo no estádio, mas sim perder o jogo da vida, o jogo do controle sobre si e sobre as demais pessoas. Herrera, intimamente, tem medo do medo – enquanto personagem – porque esse é o único elemento que pode se rebelar contra a sua autoridade no espaço dessa opressiva “sala de espera”. Sua fala, apesar de conotar autoridade e raiva, revela o medo existencial por trás da personagem.

HERRERA – E o meu jogo de futebol? (Olhando para o relógio) como é que fica hein? (Para Baseado que folheia a revista). Estou falando com o senhor, seu Baseado. Até achando que fizeram isso só para me sacanear. Olhem a hora. (Diz exatamente a hora que for). Sabem o que isso significa? Que eu vou perder o jogo. (Tira um ingresso do bolso). Cadeira especial... Olha aqui. Cadeira especial! O que é que eu faço com ela agora? (PRATA, 1979, p. 08).

Herrera quer fugir. Reparem que há na personagem um cacoete que trai o aparente equilíbrio psíquico – a todo o momento ele olha para o relógio, busca marcar o tempo, como se quisesse segurar cada partícula cronométrica. Herrera vê como fuga do local a única forma de escapar do medo opressivo que está apontando para todas as personagens o seu dedo nodoso e mão calosa de dor, de angústia e de sufoco.

Ora, Fromm já havia dito que o medo:

[...] exerce grande influência sobre tudo no psiquismo humano. Esse sentimento tem atravessado o tempo com o homem e ajudou-o a tecer sua história não só no sentido do progresso como também no sentido da maldade e da destruição. No sentido do progresso pode-se dizer que o medo fez com que o homem criasse cada vez mais condições para preservar-se. Criou recursos para proteger-se das feras, da fome e da instabilidade do tempo e de sua própria espécie. Saiu das cavernas para as choupanas, destas para casas de alvenaria e posteriormente criou castelos com altos muros e grossas paredes. Descobriu as ervas que curavam e muito mais à frente criaram-se os remédios que prolongam a vida. Criou armas, cada vez mais sofisticadas para a caça e defesa (FROMM, 1978, p. 113).

Mas, também, exerce forte influência sobre as ações e atitudes humanas a ponto de moldar não somente aquilo que podemos construir, mas as nossas omissões em torno daquilo que poderíamos ter feito.

No caso de Herrera, o medo se amolda à personagem e acaba determinando as suas ações, suas atitudes. Herrera é um produto desse medo coletivo que se instalou na sociedade brasileira pós AI – 5. Mas também é um manipulador desse medo, a ponto de fazer dele a sua existência. Como um representante do sistema de repressão, Herrera busca no sentido profundo que o medo impinge no homem para poder se firmar como autoridade de uma ordem ditatorial, ainda que na peça essa ordem não esteja expressa.

Em *Fábrica de Chocolate*, Herrera pontua:

HERRERA – [...] Os comunistas estão com o cu na mão. Há uns cinco anos atrás a gente tinha fila aí no corredor. Fila. Igual às do INPS⁴. Cinco a manha

⁴ Instituto Nacional de Previdência Social. Após 1988 o INPS foi substituído pelo atual INSS – Instituto Nacional da Seguridade Social.

e a fila ia até o final do corredor. Uma coisa muito bem organizada. Todo mundo quietinho, esperando a sua vez. Tinha dias que a gente tratava de cinco, seis, dez, de uma só vez. A gente fazia trenzinho da morte. Amarrava fio desencapado em todos, um por um, e ligava na tomada. Repicava sempre no último da fila. Depois a gente ia invertendo os terminais e ligava. Os caras nunca sabiam quem ia tomar o choque. Se cagavam todos. Entregavam até a mãe. Isso foi invenção do papai aqui. Você ainda têm muito o que aprender, menino. Dava mais trabalho, é verdade, mas era muito mais divertido (PRATA, 1979, p. 15).

Herrera não somente disserta sobre a gênese do medo, em uma peça ficcional, como Mário Prata traz para a fala desse personagem uma sessão de tortura que ocorreu em 1968, em um quartel do Exército, com o tenente Ailton Joaquim, que Costa Gavras (1969) editou no filme “Estado de sítio” e que Jacob Gorender (1998) relatou no seu livro “Combate nas Trevas”.

Em *Fábrica de Chocolate*, o medo como tema ativo, mas não inter-agente com as demais personagens aponta para a concepção de Áries (*apud* FERNANDES, 1996) como sendo algo culturalmente construído, mas que foge ao controle do homem, já que acaba por se tornar maior que o próprio homem. Uma vez que se estabelece uma relação de contigüidade entre o medo e as personagens ativas na peça, este assume o controle factual da narrativa e amolda as personagens de acordo com as suas fraquezas, além de ser determinante para os passos que essas mesmas personagens darão no plano seguinte da narrativa.

Em outro caso mais emblemático, Prata torna o diálogo quase que uma provocação ao público, ao mesmo tempo em que busca captar as reações desse público diante do medo generalizado que se cria na peça. É quase que um alerta público à apatia, ou ao medo velado da platéia diante de um país ensimesmado pela prosperidade econômica e amordaçamento político. Piedade lembra os casos acontecidos durante a ditadura salazarista (1932-1976):

PIEIDADE – Já suicidamos alguns em Portugal, com absoluto sucesso. Evidentemente que abriram um inquérito. Evidentemente que não deu em nada. Sabendo fazer a coisa certa, Herrera, você vai ver como é simples. Ou você sugere sumir com o corpo como faziam antigamente? Ou, dizer que ele foi atropelado no Brás? Ou, dizer que foi assassinado por um companheiro? Quero crer que são táticas já gastas. O povo gosta de novidades (PRATA, 1979, p. 27).

A insinuação de Piedade sobre o “já suicidamos” é mais reveladora de dinâmica que o tema medo tem de ação, do que de diálogo propriamente dito. Mas essa dinâmica se dá em um contexto em que diferentes conceitos estão sendo trabalhados ao mesmo tempo, de modo que o resultado final do processo é um choque catártico no espectador.

Pode parecer algo apelativo e até mesmo fora de uma realidade plausível, mas se analisarmos as relações estabelecidas entre o medo e a ação das personagens e a reação do público é que percebamos, ainda que no tempo e no espaço ela seja produto de uma indignação social que teve como fato gerador a morte de Herzog.

O reflexo do medo como personagem presente, mas não atuante, fica bem claro quando Rosemary (Rosemiro), apesar de negar seu evidente medo, expressa-o de maneira límpida:

ROSEMARY – Medo? Medo do que? Imagina, eu com medo, Medo de que? Da Senhora? Do morto? Sabe dona Piedade, pra falar a verdade, no duro mesmo, a única coisa de que e tenho medo nesse mundo de Deus é gato. Não posso ver um gato que me sujo todo. Engraçado isso, mas eu tenho um negócio com gato que deve ser isso aí que a senhora tava falando. Psicológico. Desde pequeno. Desde que eu me lembro que existo. Um troço de arrepiar, mesmo. Me lembro como se fosse hoje, quando eu era bem pequenininho, que a minha mãe me obrigava a dormir com uns gatos no quarto pra perder medo. Aí que foi piorando mesmo (PRATA, 1979, p. 21).

A confissão constrangida de Rosemiro pode ser entendida sob um axioma que convergem para um mesmo ponto de vista. O primeiro ponto desse axioma tem a ver com o medo ancestral que aponta para a morte e o segundo para a situação política do país.

No *Livro dos Mortos* do Antigo Egito (CASSIRER, 1993), Basteth, a deusa-gato, é a responsável por levar a alma das pessoas diante do Tribunal de Osíris, mas também é a deusa responsável por levar a alma dos homens pelo mundo dos sonhos quando estes dormem.

A veneração ao gato no Egito Antigo apontava para o respeito com a morte e com a sua mensageira – o gato. Da mesma forma, no mundo ocidental o gato estava relacionado à morte, ao diabo, à bruxaria e aos cultos satânicos, ou Sabbath.

Foi muito comum na Idade Média o gato estar associado à magia negra e ao satanismo, de modo que o *Malleus Malleficarum* – O Martelo das feiticeiras (2000) – recomendar que as bruxas fossem queimadas em piras com um balaio contendo sete gatos pretos na base dessa pira, já que esses animais conduziriam para o inferno as suas almas.

O segundo ponto tem a ver com o discurso político que aparece mais como uma provocação desse medo a partir de discursos que a oposição consentida – O Movimento Democrático Brasileiro, MDB, como partido de oposição foi criado com fim de dar uma legitimidade democrática à ditadura, mas saiu do controle governamental e acabou se tornando oposição de fato nos governos Geisel e Figueiredo, ajudando a por fim ao período

ditatorial em 1985 – principalmente os do Deputado federal Marcelo Gatto/PR na tribuna da Câmara e que pedia, de maneira clara, a investigação e a punição dos responsáveis pela tortura e desaparecimento político no país⁵.

Os discursos de Gatto, muitas vezes beirando à temeridade política, provocaram diversos choques da *tigrada* com o processo de abertura de Geisel iniciado em 1975. Em um de seus discursos mais incisivos, Gatto chamou o Exército de ”valhacouto de assassinos e torturadores”, o que provocou uma crise direta do Exército com o legislativo e a cassação de Gatto por Geisel, utilizando-se do AI – 5.

Nesse contexto, o discurso das personagens em *Fábrica de Chocolate* se revela num discurso intertextual, pontuado por diversos recortes do momento social e político que o Brasil vivia, mas como meios de não fuga, esse discurso está permeado pela sensação e atuação do medo como uma espécie de contenção de fluxos e refluxos das pessoas. Ou seja, Prata busca, nesse contexto social, uma brecha, por mais pequena que possa ser, para poder auxiliar a população a liberar a energia e a revolta acumulada contra os excessos da repressão política.

Então, o medo como personagem, mas não dinâmico, tende a moldar as demais personagens, ao mesmo em tempo que debocha e provoca o espectador a tomar uma atitude. Aquilo que Fromm (1978) debate como ponto nodal da espécie humana, no qual o medo imprime um refluxo na ação humana, ou serve de impulso para mudanças futuras que venham a ocorrer.

2.2 O Riso como Tema Libertador na Peça

A dinâmica de apresentação da peça *Fábrica de chocolate*, na tentativa de construção de um arquétipo conceitual que evidencia o medo pelo qual a sociedade estava passando, ainda que de forma paradoxal, passa pela ideia do riso e pelo trabalho com o risível para poder mostrar a situação real da sociedade brasileira. Uma análise do conceito e da amplitude do riso obriga a considerá-lo como um elemento libertador, em sua essência, isto é, o riso propicia um momento de liberalidade do homem, em sua plenitude, a fim do homem poder olhar para si, para o seu momento histórico e para sociedade, desvinculado de pré-conceitos e pré-visões sobre si mesmo.

⁵ Relatório Brasil: Nunca mais. Tomo I

Para Bérqson (1980, p. 12):

Não há comicidade fora do que é propriamente humano. Uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia, porém jamais risível. Riremos de um animal, mas porque teremos surpreendido nele uma atitude de homem, ou certa expressão humana [...]. Já se definiu o homem como 'um animal que ri'. Poderia também ser definido como um animal que faz rir.

Uma sociedade como a brasileira que vivia, na segunda metade da década 1970, em um país comandado por militares, proibido de se manifestar, de expressar suas ideias, deveria haver um mecanismo que libertasse a consciência humana e permitisse que ela percebesse o edifício do arbítrio construído em torno de uma mítica de ordem, e a realidade que envolvia desaparecimentos, prisões e torturas.

Cunha (2004, p. 33) aponta que o riso:

[...] é a capacidade de se brincar com o que é sério e com o que é oficial. A oficialidade do mundo, as relações públicas da vida. O poder, em si não ri. Somente se ri quando algo foge da oficialidade, ou quando se subverte essa oficialidade. Daí porque o riso é tão importante para as relações humanas e para o destronamento jocoso da oficialidade séria de mundo.

O riso é um momento de libertação do homem de todos os seus momentos de rigidez e de respeitabilidade para com a realidade e o modo como ela se apresenta. Aristóteles (1991) aponta o riso como uma ferramenta eficaz para que o ser humano faça uma reflexão sobre o seu papel social e sobre as instâncias de mundo que se apresentam no cotidiano.

Na sua *Arte Poética*, ainda que de maneira colateral, o estagirita aponta o riso como elemento catalisador das relações humanas e facilitador do processo catártico, pois tem:

[...] um profundo valor das concepções do mundo. É uma das formas capitais pelas quais se exprimem a verdade sobre o mundo e, na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo que percebe de forma diferente, embora menos importante (talvez mais) do que o sério (BAKHTIN, 1993, p. 57).

O riso possui essa magia, ou capacidade libertadora. É portador de instrumentos que permite com que o ser humano enxergue através das trevas e da fumaça do engodo, a realidade que se quer esconder. Possui dinâmica suficiente para que, através da descarga emotiva, o ser humano olhe a sua realidade e veja como ela é de fato, e não através de um véu de mistificações que se intenta colocar nos olhos das pessoas.

Nenhuma forma de poder admite o riso como elemento constitutivo de si próprio. A evidência empírica tem demonstrado que todas as formas de regime de força, seja leiga, ou religiosa, busca o banimento do riso como forma de expressão e de manifestação da consciência humana. O riso alegre, libertador e desanuviador das relações humanas não encontram guarida em regimes de força.

Qualquer análise, por mais superficial que seja, em fotos, documentários, filmes, reportagens, sobre regimes de força, sempre tendem a mostrar as pessoas sérias, carrancudas, tentando impor uma aura de sublimidade que desperta o medo nas pessoas e, conseqüentemente, a obediência a elas. O riso não busca isso. Ao contrário, ele nivela os seres humanos nos mesmos níveis de atuação, nos mesmos patamares de ação e nas mesmas situações de vida.

O riso libertador, aquele liberado de forma espontânea e sem prevenção, possui um caráter duplo, na visão de Bakhtin, a respeito das relações humanas. Para o teórico russo, o riso, e mais especificamente o riso carnavalesco, que aponta para o “baixo material corporal”, para a relação escatológica de fluidos corporais, não admite a postura rígida, marcial. Entende-se, então, porque a ditadura militar brasileira, do período 1964-1985, não admitia o riso em suas manifestações de força laudatória.

Foi a partir dessa concepção que Mário Prata constrói o tema riso em *Fábrica de Chocolate*, mas atua de maneira sub-reptícia, quase que subliminar. Prata quer liberar a força catártica das pessoas e despertá-las para as forças digladiadoras que construíam um edifício baseado no medo e na falsa sensação de segurança dados pela mão forte dos militares. Através do riso que aparece em todas as partes da vida no palco, e da vida em sociedade, era um:

Triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, da abolição provisória de todas as relações hierárquicas dominantes, privilégio, regras, e tabus. Era a autêntica festa do tempo. Opunha-se a toda a perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação da vida social e apontava para um futuro ainda incompleto (BURKE, 1993, p. 218-219).

Entende-se, portanto, o motivo de embate entre duas dimensões estabelecidas na peça *Fábrica de Chocolate* e a maneira como elas se atritam, tanto na sociedade, quanto na vivência da peça.

Ora, se se parar e se analisar o momento histórico da sociedade e sua evolução política e histórica se vê que Gaspari (2004) pontua a existência de um grupo, ou arco de aliança, que tomou o poder em 1964 e queria manter esse poder a qualquer custo. Da mesma forma, fora desse arco, havia dois grupos que se debatiam pela tomada desse mesmo poder.

De um lado havia os militantes da esquerda e dos grupos armados que queriam a derrubada da ditadura e a implantação de uma ditadura comunista, no mesmo modelo soviético, chinês, ou cubano. De outro havia o grupo moderado formado dentro da oposição consentida no MDB – Movimento Democrático Brasileiro – que congregavam figuras como Thales Ramalho, Teotônio Vilela, Tancredo Neves, Ulisses Guimarães e Alberto Goldman, que buscavam uma saída negociada para a ditadura.

O grupo mais à esquerda, com o desmantelamento da Guerrilha do Araguaia, em 1973-1974, praticamente cessou as atividades terroristas no Brasil. Na falta de um inimigo visível, a “tigrada”, nas palavras do General Golbery do Couto e Silva, buscava avançar sobre a sociedade a fim de gerar medo e desconforto diante de uma anarquia iminente que poderia subverter o *status quo* que tomou o poder pós 1964.

Essa análise política mais extensa permite compreender os motivos da utilização do medo e do riso como elementos fundamentais de elaboração da peça *Fábrica de chocolate* e toda a sua complexidade narrativa que aparenta, justamente em personagens que pouco, ou nenhum diálogo possui na obra.

A análise da peça demonstra vários momentos em que o riso assume um papel importante no diálogo e na ação cênica da montagem da peça. Apenas a alusão a esses momentos acaba por distanciar o leitor deste trabalho, de toda a magnitude empregada por Prata para traduzir esse momento da história e da sociedade brasileira.

Um primeiro momento revelador dessa relação entre o medo e o riso pode ser percebido na comunicação da morte do operário ao delegado Herrera:

HERRERA – Eu não disse para usar isso? São surdos? Disse, ou não disse? Hein?

BASEADO – Não gosto. Não gosto de usar essas coisas.

HERRERA – Não gosta... Não gosta... Que beleza: não gosta. E desde quando o senhor decide o que gosta e o que não gosta, aqui dentro? Hein? Filho da puta! É isso que você é: um grandíssimo dum filho da puta. Sabe o que isso significa? (Apontando para a porta dos fundos) Sabe? (Para Rosemary) E você moleque? Tem noção? Tem noção do tamanho da cagada que acabaram de fazer?

ROSEMARY – (Para Herrera) Vocês não. Vocês, vírgula. (Para Baseado) Não te disse? Não te falei? Eu avisei... (Para Herrera) ele não conseguia

parar, seu Herrera. Foi ficando esquisito, uma respiração esquisita... Parecia outro homem. Eu, hein? Tentei segurar ele... Tentei... Mas ele ficou mais forte... não sei... não deu...

[...]

BASEADO – O cara não agüentou duas horas.

HERRERA - Não vem que não tem. Tá na ficha dele que ele sofria de arritmia. Arritmia cardíaca. Vai me dizer que você não tinha dado uma olhada na ficha dele?

BASEADO – Sabia. Sofria.

ROSEMARY – (Ao mesmo tempo, ignorante) Sofria do que? (PRATA, 1979, pp. 7-9).

O elemento jocoso que se estabelece nessa cena faz menção quase que a uma dupla de criança que foi pilhada em arte e cada qual fica empurrando para o colega a responsabilidade pelo malfeito. Note-se que Herrera, no papel do adulto, busca o responsável pela brincadeira, enquanto Baseado e Rosemary assumem o papel de crianças arteiras.

Mas também, Rosemary é apresentado como um sujeito apatetado, quase que desvinculado desse mundo. Suas ações são conduzidas mais pela atitude jocosa do que pela gravidade que a situação denota haver. Aproxima-se da figura do bufão e do bobo da corte, muito comum na Idade Média e no Renascimento, segundo informa Bakhtin (1993). Mas é, ao mesmo, tempo uma consciência risível que busca aproximar o espectador, ou o leitor da realidade latente que foi cauterizada pela massificação da onipotência do regime.

O bufão, para Bakhtin (1993), era a personagem cômica que, nas cortes europeias medievais, tinha licença da jocosidade, do riso e do deboche como forma de chamar a atenção para a justiça e o acerto de decisões tomadas. Rosemary, como pícaro, propicia o momento de catarse que faz o espectador acordar do torpor em que está vivendo, da realidade paralela em que se encontra. Essa realidade paralela pode ser percebida com propriedade nos relatórios do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística de 1977, que apontava o fim de um ciclo de crescimento artificial do país.

Se entre 1969 e 1974, o Brasil cresceu a taxas de 10% ao ano, melhorando a qualidade de vida das pessoas, permitindo o acesso da classe média a bens de consumo duráveis como automóveis, geladeiras, viagens, casa própria, ao mesmo tempo em que a produção de alimentos caía na mesma proporção⁶, a sociedade, especificamente a classe média, sentia-se em uma posição de conforto e de bem-estar.

⁶ Para esses dados, o relatório Retratos do Brasil, sob a direção de Mino Carta e colaboração de vários intelectuais brasileiros aponta com dados oficiais a expansão econômica da indústria de transformação e a retração da agropecuária no período de 1969 a 1979.

Porém, a luta que verdadeiramente se travava nos campos políticos e de direitos tinha a ver com o regime de exceção concretizado no AI – 5 e na ação da “linha dura” que buscava agravar e aprofundar a ditadura, indo de encontro à política de “lenta, gradual e segura distensão” anunciada pelo Governo Geisel em novembro de 1974.

Nesse jogo de tensões entre uma oficialidade que se quer séria e um bufão que teima em trazer para o mundo do riso essa seriedade, com o intuito de debochar dela e fazer o espectador acordar de sua letargia, o diálogo entre Baseado e Rosemary se intensificam até o ponto do paroxismo e do surrealismo:

ROSEMARY – (tentando puxar assunto) O que é que vai constar no B.O?

BASEADO - E você acha que isso aqui é delegacia de polícia de interior pra ter Boletim de Ocorrência num caso desses seu idiota? Ta vendo? Ta vendo a sua inexperiência? Já estou até vendo. Já estou até vendo em cima de quem a bomba vai estourar.

ROSEMARY – No cu Geraldão! No cu! Se dependesse de mim o cara estava vivo.

[...]

ROSEMARY – Onde você quer chegar?

BASEADO – Para o Herrera, esse cara que está morto aí é igual àquele de terno e pastinha. Ele está cagando e andando. Ele está puto porque vai perder o futebol. Portanto, você, que é subalterno, não precisa ficar com o cu na mão como está, só porque matou um cara que ninguém, mas ninguém mesmo, vai sentir falta.

ROSEMARY - Que eu matei, porra nenhuma.

BASEADO – Ora, Rosemary, não vem dar uma de santo pra cima de mim, não. Se você foi recolhido lá onde estava é porque algum serviço você mostrou por lá. Essa que é a verdade.

ROSEMARY – Que serviço? Que serviço? Que serviço que eu mostrei? Entrei nessa sem nunca passar pela minha cabeça que eu ia acabar fazendo esse tipo de serviço nojetnto.

BASEADO – Nojento? Nojento, o que? Alguma reclamação? Você devia era se orgulhar de estar aqui. Vai me dizer que está morrendo de pena daquele sujeito? Daquele magrela que morreu? [...] Ta pensando que eu e o Herrera não demos uma olhada, uma batida de olho na sua ficha quando você chegou? Você estava lá há seis meses e tinha passado cinco preso. E, neste um mês de liberdade roubou um jipe da companhia e foi para a zona de Bragança Paulista. Num treinamento, limpou a bunda com a bandeirinha do Brasil.

ROSEMARY – Queria que eu limpasse o cu com o quê? Folha de palmeira? Arde. Pinica (PRATA, 1979, pp. 11,12-13).

Nesta passagem pode ser observado como Rosemary se torna um contraponto à seriedade de Baseado. Rosemary sempre está apontando para o “baixo material corporal”, para a esculhambação carnavalesca e risível das relações hierárquicas estabelecidas na peça. É Rosemary quem dá esse tom jocoso de maneira voluntária e arrasta as demais personagens a

se comportarem mais como atores bufos do que dramáticos em uma relação que envolve a violência e um cadáver.

Para Robert Stam (1992, p. 43):

O princípio do baixo material corporal – fome, sede, defecação, copulação – torna-se uma força positivamente corrosiva, e o riso festivo celebra uma vitória simbólica sobre a morte, sobre tudo o que é considerado sagrado, sobre tudo o que **oprime e restringe** (grifo nosso).

Rosemary é o elemento que desestabiliza o momento de seriedade e de gravidade da situação. Destoa de toda a narrativa dada a sua alienação à situação, ao mesmo tempo em que desorganiza essa situação e, através do riso desperta o espectador e o leitor para a realidade que a ditadura e a propaganda governamental tentavam esconder, utilizando os artifícios patrioteiros e de defesa da nação em combate a um inimigo incansável. Essa característica é descrita por Freud (1996) como sendo parte de uma intencionalidade que subjaz no inconsciente. Faz parte de um movimento maior, mas só é perceptível quando observado na particularidade, isto é, em um quadro amplo essa característica não é percebida, o que faz com que as demais personagens participem desse momento jocoso de maneira involuntária.

Uma situação declaradora dessa assertiva é apresentada no quadro em que Herrera, desesperado por saber o andamento do jogo de futebol, pede a Baseado que lhe arrume um “radinho” de pilha. Essa personagem, já atormentada pelos comentários de Rosemary, busca um rádio gigantesco para que o chefe possa ouvir o jogo. Nesse caso, não são as palavras que assumem um tom jocoso, mas a comicidade da situação é dada pelos antípodas “radinho” e “rádio” apresentado por Baseado.

2.3 O Tema do Mal e sua Banalização

O terceiro tema que chama a atenção na peça, mas que não possui fala, é o “mal”. Entenda-se que quando se fala em mal está se atribuindo ao mal que foi objeto de estudo de Hanna Arendt na obra *Eichmann in Jerusalem: a report of the banality of the evil*⁷. É a tática utilizada na peça para enfraquecer o argumento da onipotência da ditadura. Banaliza-se a

⁷ Pode-se fazer uma tradução livre como Eiche mann em Jerusalém: uma investigação acerca da banalidade do mal. Nessa obra a filósofa Hanna Arendt disserta sobre a participação de Adolf Eichmann na “solução final” nazista. Arendt apresenta Eichmann como um burocrata abobalhado que cumpria mecanicamente seu papel de enviar os judeus para as câmaras da morte, escolher o tipo de morte e o destino dos corpos. Mas, ao contrário do que a crítica diz, Arendt não isenta Eichmann da culpa, mas aponta como o mal pode se tornar algo banal a ponto de fazer ações abomináveis parecerem simples atos burocráticos do cotidiano.

maldade para se despertar o torpor da sociedade para a extrema malignidade que a ditadura representa e a sua capacidade de tornar aquilo que é degradante em uma política de Estado.

Tentar compreender a banalização do mal e as relações que levam as pessoas a se acostumarem, ou mesmo a aceitar o vilipêndio como um mal menor em função de um ganho maior são implicações que levaram Arendt a tentar compreender como Eichmann – um entusiasmado nazista – comportou-se e defendeu-se dizendo estar apenas cumprindo ordens e a lei do Terceiro Reich. Até onde a moralidade individual pode ir a ponto de uma determinação burocrática passar por cima de valores, de sentimentos de comiserção, e mesmo de respeito à vida de outros, em função do cumprimento de uma ordem superior?

Mas, o texto de Arendt vai mais além e postula a capacidade que esse mal, representado pelo nazismo, teve de encontrar eco até mesmo nas suas próprias vítimas. A narrativa de Arendt apresenta Adolf Eichmann como um burocrata medíocre.

Miranda, analisando a obra de Arendt e a figura de Eichmann pontua que:

Como um bom burocrata, Eichmann transformou o escritório de assuntos judaicos e de emigração de Viena em um exemplo para todo o Reich, que serviu de modelo para os demais departamentos, inclusive o de Berlim. No período de 1937 a 1941, Eichmann fora promovido de segundo-tenente a capitão e, logo após, a tenente-coronel. Ele progredira rápido na carreira, mas estagnara. Os assuntos judaicos de emigração, bem ou mal, eram promissores, mas, com o início da Guerra em setembro de 1939, com a invasão da Polônia pelo exército alemão, a emigração cessou, não havia mais para onde enviar os judeus; além disto, com a ocupação completa das tropas alemãs na Polônia e na Tchecoslováquia, o Reich tinha que lidar com mais dois ou dois milhões e meio de judeus (os governos destes países, mesmo antes da Guerra, também estavam implementando políticas de emigração de judeus) (MIRANDA, 2012, p. 07).

Não é uma tentativa de defender Eichmann, mesmo porque é indefensável a sua atitude, mas observando-se de um aspecto puramente burocrático, o nazista encontrava-se em uma situação de letargia, ou mesmo de mecanização de suas atitudes. O que fazer. Se em um primeiro momento a saída era a expulsão dos judeus de territórios alemães, e sua deportação para outras regiões, quando a Alemanha conquistou esses territórios, já não havia mais para onde mandar os judeus.

Tomou-se uma solução burocrática, desprovida de qualquer sentimento de humanidade: já que não se pode mandar para fora do espaço vital alemão, porque toda a Europa já era um espaço vital alemão, então só restava a exterminação.

Uma atitude abominável, sob qualquer ponto de vista, mas Arendt analisa essa atitude a partir do comportamento do criminoso Eichmann e chega à conclusão que o mal praticado tornou-se banal, a ponto de suas ações não terem mais um significado moral profundo e não despertarem mais sentimentos de repulsa.

Quando o ser humano se acostuma, ou se banaliza com o mal, tende a aceitar qualquer ação, por mais abjeta que seja, como algo natural, inerente à natureza humana, fazendo parte de seu modo de ser, de sua característica natural. Essa é a concepção maior dada por Arendt no modo de agir de Eichmann no seu julgamento.

Mas essa atitude não o torna menos culpado, ou menos comprometido que Menghele, ou mesmo Himmler nas atrocidades nazistas. Apenas chama a atenção para o fato de que, no caso de Eichmann, este se apresentou como um funcionário que estava apenas cumprindo “ordens superiores”.

No caso da defesa de Eichmann, debatido por Arendt (1973), a banalidade do mal estava não no fato de que milhões de judeus terem sido mortos em campos de concentração, de forma sistemática e industrial, mas sim na ação dos responsáveis por essas mortes que as justificavam como “ato de Estado”, ou seja, era um imperativo maior que a moralidade individual, ou mesmo posturas éticas.

Nesse caso, o mal tem a capacidade de cauterizar a consciência, de banalizar-se como algo corriqueiro da vida das pessoas, ou mesmo como um imperativo natural, no qual a sobrevivência de um depende do extermínio do outro.

Biologicamente, esse postulado pode ter sentido de existir, no mundo natural, em que a relação presa – predador está na base da sobrevivência de muitas espécies. Mas, ao homem, em seu histórico de civilização e superação dos instintos naturais, o mal foi substituído pela tolerância; a justiça individual, pela justiça estatal; a segurança familiar, pela segurança pública, e assim por diante.

Portanto, o que se vê na banalidade do mal, aludida por Arendt, vai mais além do que a simples volta à barbárie e ao homem determinado pela natureza. A banalidade do mal, nesse caso específico de Adolf Eichmann, foi metodologicamente construída, de modo que a consciência foi sendo cauterizada ao longo do tempo. A responsabilidade individual foi sendo substituída por uma entidade maior – o Estado – que tal como o Leviatã de Hobbes (1980) estaria em todo lugar, abarcaria tudo e seria a concretização de todos em tudo.

Dessa perspectiva de análise é que *Fábrica de Chocolate* constrói o seu terceiro tema: o mal banalizado nas ações das personagens que matam um prisioneiro, metaforicamente mata-se a sociedade em nome de uma ordem social vigente. Para Herrera, Piedade e Baseado, a morte do operário da fábrica de chocolate é um mal menor diante de algo maior que nem eles mesmos sabem definir o que é.

Afinal, o que Herrera defende? Qual o motivo do mal ser apresentado dessa forma? Observe-se que, mesmo o Ato Institucional 5 – que agudizou a ditadura brasileira – punia a ação subversiva, mas não proibia as pessoas de serem comunistas, ou terem simpatia pelo comunismo. A defesa de Herrera, de Piedade e de Baseado estava inconsistente de um lado. Criminalizavam algo que a legislação do regime de exceção não considerava como crime.

Porém, essa banalização e burocratização da maldade podem ser observadas no diálogo das personagens:

ROSEMARY – Seu Herrera, o cara morreu.

[...]

HERRERA – Final de campeonato... o quê que eu faço com esse viado? (andando pela sala, procurando soluções). Bem, não vai ter muita gente pra encher o saco, pra sentir falta. Operário...

[...]

HERRERA – Bando de incompetentes. É só isso que mandam para a minha divisão. Amadores. E esse moleque, então? (Referindo-se a Rosemary). Amador. Você deve ser muito bom para delegacia no interior da Paraíba. Aqui eu preciso de gente de nível, porra. Mas alguém me ouve aqui dentro? Tou esperando a um ano. Final. Finalíssima. Uma batalha para arrumar o ingresso que eu arrumei. Bem no meio, em cima da linha, no meio do campo. Coberta. Tudo direitinho... (PRATA, 1979, p.09-10).

Note-se que a preocupação de Herrera não está, nem no morto, nem na metodologia utilizada nos interrogatórios de sua equipe. Ou seja, banalizou-se e burocratizou-se a relação da tortura com a morte de prisioneiros. A preocupação do chefe não era a integridade do prisioneiro custodiado na delegacia, mas apenas o fato de que esse “acidente de percurso” ter atrapalhado sua diversão.

Retoma-se aos mesmos questionamentos feitos por Arendt (1973) sobre Eichamnn e sua atitude diante de milhões de mortos que ele deportou, autorizou e escolheu o melhor método de extermínio: fazer o serviço de forma mais asséptica possível e ir para casa com a sensação de dever cumprido. Mais adiante, pode-se compreender a dimensão que a banalidade do mal tomou no relacionamento que envolve Herrera, Baseado e Rosemary:

HERRERA – Parece mentira, mas sempre perco as decisões. Me lembro da Copa de 70. Merda! Passei o jogo final todinho interrogando uns filhos da puta que tinham seqüestrado a bicha de um embaixador da puta que o pariu. (Lembrando-se). Mas foi uma beleza. Teve um interrogatório de uma menina da USP que o chefe até guardou a fita de lembrança, para mostrar em palestras. Tamanha perfeição que a gente atingiu. Que beleza, aquela tortura. Bons tempos Rosemary. Bons tempos. Também, o trabalho foi dirigido pelo doutor Antenor. E quando o doutor Antenor estava com a macaca... Aquilo sim que eu chamo de delicadeza. Não é essa cagada que vocês fizeram. Não se ouvia um pio, não se via uma marca, uma gota de sangue. O doutor Antenor atingiu um grau de perfeição que o sujeito saía daqui da sala e você podia jurar que estava saindo do cabeleireiro. Saía enxutinho. Sabia, Rosemary, que o doutor Antenor passou quase que o ano de 73 fazendo palestras em diversos países da América do Sul e Central? Foi homenageadíssimo. Ele que não saía contando aí pelos jornais porque ele é a modéstia em pessoa (PRATA, 1979, p. 17).

A fala de Herrera é mais uma confissão de metodologia de ação e de orgulho de um trabalho bem feito do que uma crítica sobre o trabalho realizado. Mas que trabalho? Analisando a realidade nacional, o que se fazia nas delegacias da ditadura era justamente o nivelamento por baixo das relações humanas. O discurso de Herrera revela a preocupação na dinâmica do trabalho, do que nas implicações que esse trabalho traz para a vida humana, ou mesmo para a integridade física das pessoas.

O discurso de Piedade para forjar uma *causa mortis* e dar aparente verossimilhança a um suicídio aponta os requintes que a banalização e a burocratização do mal chegaram e que são apontados por Prata em *Fábrica de Chocolate*. Tem-se o impacto da realidade e da vida diante de um sistema que assumiu a violência como metodologia e a maldade como atividade fim. A vida? Nesse caso, tal como no de Eichmann, é apenas um detalhe que atrapalha a se chegar a um objetivo definido por um agente sem rosto, sem sentimento, mas que deve ser protegido.

Observe-se o caso de Piedade:

Piedade se levanta novamente e começa a andar pela sala. Os três ficam observando ela.

PIEIDADE – Vou precisar de uma máquina de escrever elétrica com três tipos diferentes, papel timbrado daqui, do Instituto Médico Legal, da Secretaria de Segurança e da Perícia. Uma máquina fotográfica – a melhor que conseguirem – cinco filmes preto e branco e dois coloridos. Papel carbono e caneta tinteiro.

[...]

PIEIDADE – Quero que tudo saia nos jornais de amanhã. Se deixarmos para depois de amanhã, vai ser tarde demais. Ninguém vai conseguir evitar o boato.

BASEADO – Mas vai sair tudo no jornal? Mas o que é isso? E eu, como é que fico? Vai dizer que o homem morreu?

PIEIDADE – Vou. Vamos dizer que o homem morreu, sim. A menos que você consiga ressuscitá-lo. Afinal, ele tem 33 anos (Ri) (PRATA, 1979, p. 25).

A fala de Piedade – contradizendo o seu nome revela-se metódica, fria, sarcástica, acostumada a lidar com a morte, com o assassinato e a forja de suicídio das pessoas. Piedade move-se não pela noção de dever, mas pelo prazer de manipular a morte, de amoldá-la às circunstâncias e aos meios em que ela está inserida.

Piedade, em um antípoda de seu nome, revela toda a metodologia da banalidade do mal e da burocratização da morte e expõe ao espectador como é possível forjar e falsear uma causa morte. É um recado claro, preciso, direto e límpido à sociedade brasileira: O Estado pode fazer tudo. Enquanto houver pessoas como Piedade, Herrera e Baseado, o Estado pode utilizar-se da força e do mal à sua disposição que nada vai acontecer.

O mal está banalizado mais em Piedade do que em Herrera, mas assume uma existência própria, fora das demais personagens. Tal como o medo e o riso sua dinâmica tem uma dupla função: ao mesmo tempo aterroriza os espectadores, como chama a atenção para a situação social e política da nação entregue a um regime que não respeitava os direitos humanos em nome de uma causa e de um conceito que nem tipificado como crime era.

Dessa forma, essas três personagens assumem um papel muito mais profundo que a simples corporificação nas demais personagens presentes na peça. *Fábrica de Chocolate* usou com maestria essa ação dicotomizada entre personagens presentes e identificáveis e personagens presentes, mas não observáveis ao longo da peça.

3 LINGUAGEM E DRAMATURGIA – O JOGO DE TENSÃO DRAMÁTICA EM FÁBRICA DE CHOCOLATE

O teatro como forma artística, segundo Aristóteles (1991), sempre viveu um jogo de tensão política que é exposta através da linguagem e da construção dialogal e cênica das peças. De acordo com Botelho (2007, p. 17):

Aristóteles investiga a estrutura da poesia trágica e nela identifica o terror, a piedade, a catarse das emoções, características desejáveis dos personagens trágicos, o desenvolvimento dos episódios a partir da ideia geral, o nó e o desfecho da trama, a extensão do enredo e o Coro. De acordo com o filósofo, a tragédia afasta as afecções da alma relativas ao medo por meio de compaixão e terror, e almeja estabelecer uma proporção do medo; tem como matriz a dor.

Ora, essa estrutura aristotélica no teatro tende a ser percebida a partir do jogo de tensão existente entre cenário, personagens, diálogos e interação com o espectador. Em *Fábrica de Chocolate* os elementos de tensão estão inseridos em duas dimensões que são “armadilhas” narrativas que delimitam o plano de ação da peça: a morte e a banalidade do mal, já debatidos neste trabalho.

Nessa situação, a linguagem dramática da peça *Fábrica de Chocolate* está, desde o início da ação dramática, delimitada, mas não limitada por essas duas presenças. Essa situação dada aproxima a peça de Prata do teatro do absurdo de Eugene Ionesco (2000), ainda que haja alguma tentativa de aproximação com o teatro brechtiano. Essa aproximação, mais de forma do que de conteúdo revela as diversas formas de tensões que se apresentam na evolução dialogal da peça.

A linguagem dramática, nesse específico caso, atua em duas dimensões delimitadas pela banalização do mal e pela morte: a dimensão do medo e a da libertação desse medo como efeito catártico no espectador, mas não nas personagens.

Em um primeiro momento, a linguagem dramática evoca o triunfalismo da ditadura e a imposição do medo através da tortura, do arbítrio e da violência, que na peça se apresentam na prisão do operário da fábrica de chocolate, sem culpa formada, ou mesmo sem o direito a um tratamento humano.

A linguagem, nesse caso, serviu apenas como um balão de propaganda que o regime militar utilizou para acalmar os ânimos da população do Brasil real que convivia com carestia, escassez, racionamento e exclusão social. Mas o reverso dessa linguagem era a violência do porão que culminou com a morte de Herzog e de Manoel Fiel Filho.

Construiu-se, dessa forma uma armadilha discursiva que tinha como alvo a desmobilização da sociedade, mas vitimou o próprio governo, pois se o sucesso era fator de exaltação da força ditatorial, o fracasso simbolizava sua fraqueza e incompetência diante das revoltas sociais.

Essa armadilha representou uma dupla frente de combate para o regime de repressão: a censura à imprensa e a repressão aos dissidentes políticos e aos opositores do regime, que em *Fábrica de Chocolate* será representado por uma construção de imagens, de diálogos e de monólogos discursivos que apontam, não somente para o entretenimento, mas também para o jogo de tensão que foi construído na sociedade.

Grosso modo, a “mundividência” de *Fábrica de Chocolate* reflete esse jogo de tensão que estava na contradição da própria sustentação do regime ditatorial, dividido entre o aprofundamento da repressão e a liberação da censura. Nesse jogo de tensão o resultado seria uma conta de soma zero para a ditadura, uma vez que ela não conseguia mais, nem com obras, nem com discursos, sustentar o arco de interesses que mantinham de pé o arcabouço de interesses que levava os militares ao poder.

Ora, Mário Prata tinha uma intencionalidade bem evidente ao escrever *Fábrica de Chocolate*, mas essa intencionalidade deveria estar representada não no *motus* do dramaturgo, mas sim na ridicularização do riso debochado, na banalização do mal e na presença da morte e do medo como operadores dessa construção que trairia, não o autor, mas a ideia de onipotência da ditadura e na sua capacidade desmobilizadora.

É evidente que o autor, segundo explicita Bakhtin (1997, p. 22):

O autor é o depositário da tensão exercida pela unidade de um todo acabado, o todo do herói e o todo da obra, um todo transcendente a cada um de seus constituintes considerados isoladamente. Esse todo que assegura o acabamento ao herói não poderia, por princípio, ser-nos dado de dentro do herói, o herói não pode viver dele e inspirar-se nele em sua vivência e em seus atos, esse todo lhe vem — é-lhe concedido como um dom — de outra consciência atuante, da consciência criadora do autor. A consciência do autor é consciência de uma consciência, ou seja, é uma consciência que engloba e acaba a consciência do herói e do seu mundo, que engloba e acaba a consciência do herói por intermédio do que, por princípio, é transcendente a essa consciência e que, imanente, a falsearia. O autor não só vê e sabe tudo quanto vê e sabe o herói em particular e todos os heróis em conjunto, mas também vê e sabe mais do que ele, vendo e sabendo até o que é por princípio inacessível aos heróis; é precisamente esse *excedente*, sempre determinado e constante de que se beneficia a visão e o saber.

Então, quando da construção dessa peça, o que se tem de heroico não se encontra na figura dos torturados, mas na própria linguagem considerada como elemento que, trai o discurso de segurança, de bem-estar, de proteção do Estado para o cidadão.

O foco na linguagem, no período mais fechado da ditadura militar brasileira, pode ser contemplado no que muitos críticos consideram a propaganda perfeita do período, na letra da música “Eu te amo meu Brasil” de Dom e Ravel. Mesmo os autores, na atualidade negarem o trabalho ao Estado de força do período, é fato que os propagandistas oficiais utilizaram em larga escala essa música de versos fáceis e ritmo cadenciado, quase militar para poderem cantar as glórias do Brasil potência.

As praias do Brasil ensolaradas,
 O chão onde o país se elevou,
 A mão de Deus abençoou,
 Mulher que nasce aqui tem muito mais amor.
 O céu do meu Brasil tem mais estrelas.
 O sol do meu país, mais esplendor.
 A mão de Deus abençoou,
 Em terras brasileiras vou plantar amor.
 Eu te amo, meu Brasil, eu te amo!
 Meu coração é verde, amarelo, branco, azul anil.
 Eu te amo, meu Brasil, eu te amo!
 Ninguém segura a juventude do Brasil.
 As tardes do Brasil são mais douradas.
 Mulatas brotam cheias de calor.
 A mão de Deus abençoou,
 Eu vou ficar aqui, porque existe amor.
 No carnaval, os gringos querem vê-las,
 No colossal desfile multicolor.
 A mão de Deus abençoou,
 Em terras brasileiras vou plantar amor.
 Adoro meu Brasil de madrugada,
 Nas horas que estou com meu amor.
 A mão de Deus abençoou,
 A minha amada vai comigo aonde eu for.
 As noites do Brasil tem mais beleza.
 A hora chora de tristeza e dor,
 Porque a natureza sopra
 E ela vai-se embora, enquanto eu planto amor⁸.

Por outro lado, a linguagem, na peça, possui um lado rebelde que ecoa o processo de mobilização da sociedade brasileira logo após a morte de Wladimir Herzog, pelas manifestações em que se buscava as “liberdades democráticas” que foram suprimidas após o golpe de 1964. Essa rebeldia fica patente na tensão dialógica entre as personagens da peça. A

⁸ OS INCRÍVEIS. “Eu Te Amo Meu Brasil”. Dom [compositor]. Disponível na internet via <http://vagalume.uol.com.br/os-incriveis/eu-te-amo-meu-brasil.html>

banalização do mal e a burocratização da morte são os efeitos dessa rebeldia e se as personagens tentam apagar através do forjamento de um suicídio.

No caso de *Fábrica de Chocolate*, apesar dos piores momentos da repressão estarem se arrefecendo, ainda há movimento nos quartéis que buscavam o fechamento do regime. O caso Riocentro⁹ foi emblemático dessa situação em que os militares até aceitavam a abertura política, mas não conseguiriam conviver com os seus resultados.

Nas artes, a ação desmobilizadora foi muito maior, haja vista haver seletividade e cálculo na repressão. Mas, ao mesmo tempo havia situações cômicas e constrangedoras em relação às artes, à literatura e à produção artística que faziam o “gaudio” do chamado “clube dos cafajestes” – na verdade uma invenção de Stanislaw Ponte Preta para poder avacalhar com a ditadura sem sofrer nos mecanismos de repressão do regime.

Uma das passagens mais deliciosas do livro de Stanislaw Ponte Preta diz respeito à bagunça criada pelos agentes da repressão no dia de estréia da peça *Liberdade! Liberdade!* De Millôr Fernandes. Tanto o CCC – Comando de Caça aos Comunistas – da Mackenzie, quanto os agentes do DOI – CODI, de São Paulo, invadiram o teatro de arena onde a peça era apresentada. Segundo Ponte Preta (2006) “uns galaláus chegaram distribuindo um festival de bolachas”, quebrando cenário, destruindo figurinos que tinham sido patrocinados, em muitos casos pelos próprios atores, além de provocarem Paulo Autran e Cacilda Becker. Enfim, foi uma noite memorável que “Fez tanto sucesso que *Liberdade! Liberdade!* está em cartaz há dois anos. Um recorde nacional” nas palavras de Ponte Preta, e tudo graças à obtusidade dos agentes da repressão.

Outro caso que retrata a rebeldia da linguagem, também narrada no FEBEAPÁ 2 diz respeito à onda de moralização que varria o país. Conta o cronista:

A polícia de Porto Alegre chegou em uma feira de livro e o delegado mandou os meganhas recolherem todos os livros que fossem considerados imorais, ou pornográficos, a fim de proteger a família brasileira. Recolheram, inclusive as cópias da Encíclica *Mater et Magistra* do Papa João XXIII. Logo em seguida o delegado retorna à feira e devolve todos os exemplares da obra *O amante de Lady Chatterly* de Oscar Wilde. Questionado do porquê daquilo, o delegado foi enfático:

⁹ No dia 01/05/1981 um show estava programado para o Centro de Convenções do Rio de Janeiro, mais conhecido como Riocentro quando um carro Puma explodiu com cerca de doze quilogramas de dinamite. No interior do carro dois militares da ativa foram vitimados: um tenente e um sargento do Exército que, segundo o Inquérito Policial Militar instaurado tentavam desarmar os explosivos. Investigações paralelas apontavam o contrário disso, que esses militares estavam armando a bomba e ela explodiu durante a operação. O caso Riocentro apressou o desmonte do aparato militar do CIE, do CISA e do CENIMAR, transferindo à Polícia Federal as responsabilidades pela repressão à subversão.

- Nós não “temo” nada que ver, tchê, com a pornografia estrangeira, só com a nacional, tchê. E foi embora (PONTE PRETA, 2006, p. 32).

Essas e outras situações narradas por Stanislaw Ponte Preta revelam mais do que um misto de incompetência e trapalhada, revelam uma tentativa canhestra de tentar reprimir a linguagem e retirar o seu conteúdo ideológico que subvertia a tentativa de manter-se a ordem e a hierarquia reinante. Mas também demonstra o tom debochado, irônico apresentado pelo narrador para demonstrar que a língua ainda era bastião de resistência à censura e à repressão.

Ora, é importante frisar que, para Botelho (2007, p. 41):

É importante atentar para as estratégias de censura do governo ditatorial. As produções culturais não eram banidas à revelia. O fator de risco contra o qual lutavam os militares era a indução a manifestações populares através do contato direto com as massas. As manifestações artísticas voltadas ao espetáculo tinham por objetivo evitar a ameaça de perda de contato com o povo impingida pelo regime militar. Essa era a forma com que os artistas procuravam estabelecer uma agregação popular.

Então, havia método, mas não coordenação, isto é, a repressão possuía um *rictus*, mas cada órgão de repressão trabalhava de forma isolada, sem troca de informações, o que permitiu com que a “subversão” nunca fosse, de fato, enfrentada. Isso se refletiu na forma como a ditadura buscava calar as manifestações culturais e o contato do artista com a população, principalmente as camadas populares que ficaram alijadas do processo de enriquecimento nacional. Em *Fábrica de Chocolate* esse cacoete da ditadura pode ser compreendido nas formas como a biografia das personagens ativas são apresentadas ao público:

BASEADO – Rosemiro dos Anjos tem 19 para 20 anos e está aqui a aproximadamente há um ano. Quando chegou, mal acabara de concluir o Mobral, de onde saiu semi-analfabeto. Apesar de ser muito lento nas leituras, adora revista em quadrinhos. O Incrível Hulk. Sua mãe era prostituta no agreste e ele não apenas tinha noção disso como, ainda menino, costumava roubar as carteiras dos clientes dela. Pai desconhecido. Sua mãe morreu de câncer no pulmão há três anos. Gosta de cantar música de zona durante os interrogatórios; daí o seu apelido de Rosemary. É beque central do time de futebol aqui do departamento. Consta na sua ficha que, aos sete para oito anos, cegou um garoto na Paraíba, insuflando fogo em sua cara com uma lata de *flits*. Muito religioso. Frequenta tendas e aprecia muito o reverendo Rex Humbard. Acha o Kojak um cagão. Sobre seu serviço, afirmou certa vez: parto do princípio que chute no saco sempre dói (PRATA, 1979, p. 13).

Ou ainda:

ROSEMARY – (falando para o público, sem representar, como já fizera baseado anteriormente). Raul Santana da Silva, o Baseado, tem uma das fichas mais brilhantes aqui dentro. Consta em seu currículo. Aparelhos localizados: doze. Inimigos presos em flagrante: 75, sendo que 43 de uma só vez. Campeão interno de Karatê, judô, braço-de-ferro e bolinha de gude. Cinco condecorações. Nove missões especiais. Casado com dona Creuza, pai de dois filhos homens. Costuma usar técnicas audiovisuais incríveis. Adora projetar foto de filhos e filhas dos interrogados durante as sessões. Capturou uma importante militante comunista – guerrilheira -, interrogando a filha dela, de apenas cinco anos, durante quarenta e oito horas seguidas. É católico, apostólico, romano. Tem no peito uma medalhinha benzida em Roma pelo Papa Paulo VI. Colabora com obras de caridade no bairro. Ganha quarenta e cinco mil cruzeiros por mês (Idem, p. 29)

Como também:

PIEIDADE – (sem interpretar, dizendo). Quarenta anos tem o nosso querido Antônio Joaquim Herrera dos Santos Filho. Chefe da equipe especializada A, o que lhe dá a categoria de melhor instrutor se supervisor de trabalho aqui de dentro. No ramo desde finais da década de sessenta, quando veio como voluntário. Antes era treinador de cães, adestrador, como o Ringo, por exemplo, um cão pastor alemão, adestrado para morder os testículos do prisioneiro até que alguém mandasse parar. Tem casa com piscina num bairro afastado e pobre. É, como ele mesmo diz, uma espécie de xerife local. Já trabalhou em mais de cem casos, já fez estágio na CIA, já teve contato direto com o neonazismo em Munique. Já esteve no Chile com bolsa do governo local – local lá deles -. Sua maior glória, por mais infantil que possa parecer -. Sua maior o apelido aqui dentro de OMO: não deixa marcas. Afirma, inclusive com orgulho que já “papou” três freiras aí na sala do fundo (Ibidem, p. 39).

Nesses três casos, em que a representação dramatúrgica cede lugar à narrativa bibliográfica, Prata provoca o espectador, a tomar posição, a de manifestar, emitir sua opinião em relação à tortura e à ditadura por meio da linguagem e da descrição biográfica de cada um das personagens principais que atuam no espaço da peça: um “filho-da-puta” (Rosemary), um “escroque” (Baseado) e um “demente” (Herrera).

Aliás, segundo Hélio Gaspari informa (2004), era com esses adjetivos que o Capitão Sérgio Rodrigues, o “Sérgio Macaco”, referia-se ao brigadeiro João Paulo Burnier, e como o General Golbery do Couto e Silva se referia ao delegado Sergio Paranhos Fleury.

Note-se que ao romper as barreiras da censura da linguagem, Prata busca lançar luz e oxigenar as relações que se dão dentro dos porões da ditadura. Mas, como a linguagem também trai o enunciador do discurso, apesar dos dados biográficos de cada um dos agentes

da repressão trazer informações importantes, eles não trazem elementos que fixem essas personagens na mente, dados que permitam a identificação dessas pessoas na rua, no bairro.

Ou seja, conforme nos diz Urssi (2006, p. 81):

A revelação dos procedimentos de encenação permite que a representação transcenda a própria cena. Essa revelação dos procedimentos de encenação permite que a dramaturgia integre perfeitamente o texto com o espetáculo e este com a atividade autoreflexiva do espectador e do discurso teatral.

Dessa forma, o discurso se ajusta não naquilo que está sendo dito textualmente, mas na interação intertextual e na relação dialogal entre os interlocutores que participam desse discurso. Apesar de parecer um monólogo sem emoção de uma das personagens a respeito de outra que convive no mesmo espaço de atuação, o discurso é dialogal com o público, com o espectador e com o leitor que se depara com diversos estados de consciência, passando do gozo humorístico, ao asco repulsivo.

3.1 Espaço, Corpo e Lugar em *Fábrica de Chocolate*

De acordo com Urssi (2006, p. 76):

Um cenário deve ser estruturado visualmente (espacial, sensorial e pictórico), assim como por uma linguagem (convencional e significativa). [...] O estudo da cenografia baseado na significação sugere que a recepção específica varia de um determinado tempo e espaço para outro, atenuando ou distorcendo as convenções como formato, estilo e significado, bem como da sua associação com outras áreas do conhecimento humano. A criação e a construção do material cênico exige a compreensão as questões conceituais e práticas específicas da encenação.

No caso do espaço de encenação da peça, além da descrição meticulosa da sala de Herrera, como sendo uma antessala para outro ambiente mais sombrio e mais intimidador, o espaço de ação dramática está enformado nas dimensionalidades da banalização do mal e na burocratização da morte. Isto é, o espaço cênico de *Fábrica de Chocolate* só se assume como um espaço provocador de dor, de morte e de medo a partir da descrição dialogal da sua composição, ou, mais especificamente, dos materiais utilizados para provocar a dor.

No caso do espaço dramático, deve-se levar em consideração todos os aspectos composicionais do lugar, e não apenas a delimitação geográfica do que se convencionou chamar de espaço. O espaço em *Fábrica de Chocolate* é dado mais pela exposição descritiva

e por dedução do que pela execução e ação instrumental, propriamente dita. Vejamos este diálogo tenso e delimitado do espaço entre Herrera, o Doutor e Piedade:

Baseado entra e fecha a porta. Herrera coloca o papel na máquina de escrever. Entram Piedade e o Doutor. Este tem 32 anos, é basicamente jovem, saudável, cabelo um pouco grande, calça lee desbotada, camiseta com o desenho do Tio Sam e escrito: UNCLE SAM WANTS YOU. Assim que eles entram, Herrera se levanta.

PIEDADE – Doutor, Herrera.

HERRERA – É um prazer doutor.

DOUTOR – O prazer é meu. Sente-se, fique à vontade.

HERRERA – (Indicando a poltrona) Faça o favor.

DOUTOR – Obrigado. (Senta-se).

O doutor está vivamente interessado nos instrumentos da estante. Piedade chega-se a ele

DOUTOR – O que é isso?

PIEDADE – Isso é um torniquete. Como um capacete de motoqueiro. A gente ajusta na cabeça do prisioneiro – é ajustável está vendo – e através desse mecanismo simples de rosca e parafuso, a gente vai apertando.

DOUTOR – Não deixa de ser sofisticado. (olhando tudo). Palmatória, chicotes, cassetetes, estiletes, velas, cigarros – vagabundos, é claro – navalhas, soco inglês... Mas, afinal, por que estou tendo a honra de entrar em contato com tudo isso? Eu, modesto industrial?

PIEDADE – Modesto? Em primeiro lugar, porque o senhor colabora com o nosso departamento. Merece saber como é empregada a sua contribuição anual.

DOUTOR – Ora, Piedade, você sabe que não é por esse motivo que eu estou aqui dentro. E isso aqui? Ácido?

HERRERA (solícito) – Isso é um simples amoníaco. Colocado no nariz do interrogado dá a sensação de sufocamento, vai queimando as vias respiratórias, entende? Perigosíssimo: mal usado pode levar o sujeito à loucura.

DOUTOR (pegando outro vidrinho e cheira) – Éter?

HERRERA – Exatamente. Isso é para introduzir no ânus. Dizem, os que já experimentaram, que se tem a sensação de que alguém está te enfiando um charuto aceso. Mais simples do que isso é o (pegando) pentatol sódico. O popular soro da verdade.

DOUTOR (curtindo em cima) – Beleza... Beleza Piedade. O que foi que meu operário andou contando para vocês que me obrigou a vir até aqui para ter essa aula de repressão ao vivo?

PIEDADE – Aula? Em matéria de aparato o senhor não viu nem o Mobral. A sua vinda aqui, por outro lado, não é coisa de rotina para nós. Mas, até mesmo o chefe gosta de trazer alguns colegas seus para, inclusive, assistir algumas sessões extraordinárias (PRATA, 1979, p. 40-41)

Este discurso é bastante sintomático da armadilha discursiva e do cadeado estético com que Prata busca prender, tanto o espectador, quanto as personagens do drama. Mas também é o momento de tensão em que o espaço do drama é pressionado até seus limites estéticos pela presença da morte e pela banalização do mal. A “aula” que Herrera apresenta ao

industrial é, em parte, uma forma que Prata utilizou para demonstrar à sociedade quais os instrumentos de suplícios os agentes de repressão utilizavam contra o cidadão.

Ao mesmo tempo, o autor aborda um assunto que ainda hoje é um tabu na sociedade: a cooperação financeira e o acobertamento que o setor empresarial emprestou ao aparato repressivo do período ditatorial.

Gaspari (2004) aventa a hipótese de que grande parte do empresariado apoiou e financiou o aparato repressivo dado ao seu caráter “adesista” e com vistas a obter financiamento público aos seus projetos econômicos e comerciais, mas também deixa tênue a possibilidade de que, muitos empresários cooperaram com o aparato por medo de se tornarem vítimas desse mesmo aparelho repressor.

Não se pode, contudo, confirmar, ou mesmo refutar essa hipótese, porém, no desenlace da dita “aula” a que o Doutor se refere, os elementos da tensão da linguagem apontam para situações dramáticas e cômicas ao mesmo tempo. Inicialmente o modo como o Doutor está vestido, revelando informalidade, quase que em uma atitude bonachona, através do diálogo entre as personagens revela um misto de temor e cumplicidade diante do aparato repressor.

E vai mais adiante. O desvio de foco, ou da atenção, que até então estava centrado na vítima morta, passa para as “banalidades” de como se dá uma sessão de tortura e quais os instrumentos utilizados nessas seções. Percebe-se um diálogo rápido, tenso, tangencial à questão factual que é a morte de um preso sob a custódia do Estado. Em um determinado momento, têm-se a impressão que a morte já é de conhecimento de todos os presentes no espaço cênico, apenas não foi desnudada, criando um ambiente de apreensão que leva o espectador a uma situação angustiante e desconfortável que dá vontade de gritar.

O jogo de tensão dado pela presença da morte e pela banalização do mal fica tão evidente que o espectador tem a séria impressão de que o autor o está tratando como um incapaz, ou mesmo um alienado que não consegue perceber os mecanismos que foram ajustados, dentro do Estado que levou à prática do crime como se fosse um “acidente de trabalho”, e que a vida humana fosse descartável como o resíduo pesado da prensagem da massa de cacau para se fazer o chocolate.

Prata volta mais uma vez a fazer uma referência intertextual com os contos de mistério e de morte de Edgar Allan Poe (1993), mas com sinais trocados e invertidos. Aproxima-se do escárnio do teatral de Genet (1985) e do absurdo de Ionesco (2000). Não que

Prata queira agredir o espectador, mas sim chamar-lhe a atenção para a situação dos torturados pela ditadura, desnudando o espaço da tortura na alegorização que faz em *Fábrica de Chocolate*. Mas também não seria um sintoma de ingenuidade do autor em relação ao espectador.

Prata, em *Fábrica de Chocolate*, acreditou estar na hora de começar a fazer um inventário político e social do período ditatorial brasileiro até aquele ano de 1979. Para isso lança mão das metaforizações e alegorias que apontam para espaços lúgubres, escondidos na meia luz, como se estivesse se escondendo, mas ao mesmo tempo buscando desnudar-se, já que:

[...] no momento da realização de um ato, a expressividade externa é o que menos fixa a atenção: pegar um objeto não implica a imagem externamente acabada da mão, mas a sensação muscular, vivida internamente, que corresponde à mão — o objeto não implica a imagem externamente acabada, mas a vivência perceptível, a sensação muscular que corresponde à resistência do objeto, ao seu peso, à sua consistência, etc. O visível apenas completa o que é vivido no interior e não tem, muito provavelmente, senão uma importância secundária para a realização do ato. A consciência é orientada pelo objetivo e por seus meios de realização. Os meios empregados para atingir tal objetivo são vividos internamente. As vias utilizadas pela realização de um ato são vias puramente internas e a continuidade dessa via também é puramente interna (Bergson). Se eu faço qualquer movimento determinado da mão — pego um livro na estante, por exemplo — não sou o movimento externo da minha mão, a via visível que ela utiliza, a posição que adota durante seu movimento relacionado com os objetos que estão no meu escritório, tudo isso entra na minha consciência em forma de fragmentos fortuitos, de pouca utilidade ao ato, e comando minha mão de dentro. Quando caminho na rua, estou internamente orientado para frente, calculo e avalio internamente todos os meus movimentos. Acontece-me, claro, de ter necessidade de ver certas coisas com nitidez, até mesmo coisas que fazem parte de mim mesmo, mas essa visão externa que acompanha a realização do ato é sempre interessada: ela só capta o que é diretamente vinculado ao ato e, por isso, destrói a plenitude do dado visível das coisas, O presente, o dado, o determinado peculiar a um objeto visível que se situa em meu raio de ação é, quando da realização do meu ato, desagregado e decomposto pelo que está por-vir, pelo que é futuro, pelo que ainda está apenas por realizar-se, no tocante ao objeto dado, por meu ato: o objeto é registrado na ótica de minha vivência interna futura; ora, é a ótica mais injusta para com o acabamento externo próprio do objeto. Vamos desenvolver o exemplo dado há pouco: estou caminhando na rua, vejo que alguém vem direto ao meu encontro, depressa pulo para o lado para evitar o choque; na minha visão dessa pessoa, havia para mim, no primeiro plano, a presunção de um possível choque, que eu vivi internamente - sendo essa própria presunção feita na linguagem das sensações internas — e daí resultou, diretamente, o pulo para o lado, comandado de dentro (BAKHTIN, 1997, p. 63).

Na estética da criação, tanto o espaço, quanto a dinâmica do diálogo são intermediados pela experiência que as personagens e o espectador têm do mundo e das relações intertextuais que dão sentido aos enunciados. Ora, em um momento em que o autor do texto tende a construir uma narrativa que busque evidenciar as relações de medo existente entre o sistema de repressão e a apatia da sociedade, em uma letargia indolente, as mediações das personagens, de seus atos e de suas palavras acabam por dar alicerce à provocação que leva ao medo inerme na peça.

Isto porque:

As caracterizações plástico-picturais do ato exterior — epítetos, metáforas, comparações, etc. — jamais se realizam na consciência do executante e jamais coincidem com a verdade interna do objetivo e do sentido do ato. Todas as caracterizações artísticas transpõem o ato para outro plano, para outro contexto de valores, onde o sentido e o objetivo do ato se tornam imanentes ao acontecimento da sua realização, ficam a cargo do processo que pensa a expressividade externa do ato, que, em outras palavras, transpõe o ato do horizonte inerente ao executante para o horizonte inerente ao contemplador exotópico. Se as caracterizações plástico-picturais tivessem de estar presentes na consciência do próprio executante, o ato imediatamente perderia a seriedade coerciva de seu objetivo, de sua necessidade real, a novidade e a produtividade do que está por realizar-se, e degeneraria em *jogo* e em *gesto*. Quando analisamos a descrição de um ato, constatamos que a perfeição e a força de convicção de sua imagem plástico-pictural se situam num contexto de sentido tornado caduco, transcendente à consciência do executante no momento do ato, e nós mesmos, leitores, não ficamos internamente envolvidos pelo objetivo e pelo sentido do ato — senão, o mundo das coisas se introduziria na consciência do executante que vivemos internamente, e sua expressividade externa se encontraria desagregada — nada esperamos do ato e não temos nenhuma expectativa dele no futuro *real* que é substituído pelo futuro *artístico*, sempre artisticamente predeterminado. A forma artística do ato é vivenciada fora do tempo do acontecimento da minha vida, de um tempo marcado pela fatalidade. E no interior desse tempo, não há ato que se me apresente sob seu aspecto artístico. Uma caracterização plástico-pictural desativa o futuro real no qual se insere a fatalidade de meu destino, pois ela só introduz um passado e um presente delimitados, a partir dos quais não há acesso ao futuro vivo, incerto (Idem, p. 64,65).

A dinâmica entre a movimentação das personagens, a fala entremeada de intertextos, de significações e metáforas são os elementos ideais para que o medo possa ser construído e cristalizado na peça *Fábrica de Chocolate*. Ora, os embates dialogais entre as diferentes personagens com sua historicidade apontam ainda para a confluência da banalidade do mal que discutimos no capítulo segundo deste trabalho.

Outro ponto relevante a ser analisado em *Fábrica de Chocolate* diz respeito ao corpo – o corpo humano, a dimensionalidade humana que age dentro de um espaço de significações – no espaço de construção dramática. Urssi (2006, p. 77) pontua que:

A representação, estado em que o homem, através dos gestos, rompe com o mundo exterior, é o instante de criação de sentidos e de seus significados socioculturais. Como primeiro elemento da representação cênica, o homem cria o espaço da representação e o enriquece com signos ora verbais, cênicos, táteis e sonoros. Como primeiro elemento de mimese, o corpo do ator não se separa da ação, sua imagem e presença individual tornam-se veículos ativos e significantes da personagem.

No caso em estudo de *Fábrica de Chocolate*, a relação corporal pode ser vista em diversas passagens na qual os atores dão vida à personagem a ponto de transcender a realidade do ator. O discurso de Piedade – ainda que o analista deva saber separar a personagem do ator – é revelador de um quadro surpreendente que Prata quis abordar e que a filosofia hegeliana apontava como fundante da literatura romântica do século XIX e seguintes.

A intervenção, na peça, entre as personagens Piedade e o Doutor, proprietário da fábrica de chocolate, demonstra como a linguagem traduz essa banalidade nas instruções do autor para o posicionamento e interpretação dos autores na peça.

PIEIDADE – (Quase professoral, bastante didática, tom de advogado).
Doutor, para fazer falar um cidadão comum, honesto – que cometeu um pequeno deslize – basta um tom de voz mais firme, um grito ou até mesmo uma boa duma careta. Já o marginal exige um pouco mais de energia, porque o senhor sabe que ele tem consciência que infringiu a lei, de uma maneira ou de outra, está sabendo que vai ser punido. Mas o subversivo é sempre mais difícil. Ele não aceita a nossa autoridade, e então, a gente precisa demonstrar – logo de cara – que a gente possui meios de coagi-lo eficazmente. Nós somos, às vezes, obrigados a pressionar demais, deixando passar o momento de ruptura da resistência do delinquente, que passa a reconhecer a nossa autoridade, mas, como a odeia, não fala. Outros erros, às vezes, cometemos, como o envolvimento emocional do interrogador. Ele passa, nesse caso, a pressionar por ódio e não mais para obter informações. E a informação tem que ser tirada na hora, na base do aqui e agora, porque daqui a algum tempo poderia ser tarde demais. E, para ganhar tempo, vale qualquer coisa (PRATA, 1979, p. 42)

A descrição feita por Piedade a respeito dos métodos de tortura revela, através da linguagem, um distanciamento da sensibilidade humana em relação à alteridade, ou seja, o outro se desumaniza, pois o que importa é a demonstração da capacidade em infringir dor sobre o outro. Para quem assiste a esse tipo de diálogo entre dois seres humanos a respeito de

um terceiro, tem a impressão de que o medo é algo inerentemente provocado no outro que está em uma situação de submissão e de fraqueza em relação à autoridade.

Ora, no desenrolar da peça, é necessário dar verossimilhança à farsa da morte do operário por suicídio, quando o que ocorreu foi morte por tortura. O emblemático “não se faz omeletes sem quebrar ovos”, enunciado por Baseado, revela como o corpo é visto no processo da tortura. Não se está diante de um ser humano. A ideia de identidade e alteridade é apagada em função de uma ideologia cuja compreensão foge, até mesmo dos agentes da repressão.

A presença da morte que busca apresentar algumas questões filosóficas relevantes para o espectador, na dinâmica dramática e dialogal das personagens, não encontra eco. Afinal de contas, por que se está torturando uma pessoa, se nas leis do país ser comunista não era crime? Que raciocínio leva Herrera e Baseado a se orgulharem de infligir dor e tormento a alguém subjugado? Por que, ou por quem eles lutam uma guerra que é sabidamente inglória e degradante?

Esses questionamentos são apresentados nas relações dialogais e espaciais que dão forma à peça. Nesse sentido o diálogo maior se dá com o espectador em um movimento colateral, não praticado pelas personagens, mas sim pelos recursos do sexto e do sétimo personagem: a morte e a banalidade do mal. Aliás, a percepção maior se dá fora do contexto dinâmico da peça. A maior interação se dá pelo olhar de fora do que pela relação dialogal de quem vive e dá vida à peça. Isto é, Prata estabelece um conjunto difuso de diálogos que procura falar com o espectador de todas as formas possíveis, utilizando-se de recursos variados para inventariar o que foi o sistema repressor.

Porém, deve-se deixar claro que, apesar desse inventário realizado por Prata, em nenhum momento há a incitação à revanche, ou mesmo à desforra. Isso não significa que Prata queria utilizar o estratagema da “Pedra Limpa” – o que está feito, feito está, desde que não se faça de novo – mesmo porque essa estratégia não tinha lugar em um país que buscava uma saída negociada da ditadura e se buscava um processo de pacificação via anistia. Prata queria, sim, a anistia, mas também queria que a sociedade não se esquecesse do que ocorreu de forma sistemática e clandestina nos porões da ditadura.

Ora, anistia é perdão e não absolvição, ou mesmo esquecimento das culpas, seja lá de quem elas forem. No presente caso de *Fábrica de Chocolate*, Prata se utiliza do jogo cênico e do espaço dramático para trazer ao público o ensinamento de Santayana (1980, p. 182) sobre a história e a memória, já que “quem desconhece a sua história está fadado a repeti-la”.

É pelo não esquecimento que o massacre do corpo, no espaço cênico, é posto desnudado diante de uma sociedade ensimesmada e atemorizada pela repressão.

O terceiro tópico na apresentação dramática que se deve levar em conta é a relação do lugar e sua dinâmica de composição para a peça *Fábrica de Chocolate*. Ora, o lugar:

Abrange questões relativas ao diálogo dos planos e o seu uso no ambiente. Podemos definir o espaço cênico em relação à sua qualidade dramática podendo ser definido como espaço temporal e a-temporal. No espaço temporal as relações definem esse espaço em realizações físicas e dimensionais, explorando as características cênicas que contribuem para a formação – na mente do espectador – o ambiente para a compreensão cênica completa e dimensional do que está sendo apresentado. No a-temporal é uma característica reflexiva da encenação que tende a ser uma interpretação particular e distintiva do espectador com o tema tratado (URSSI, 2006, p. 79).

Neste caso específico, quando Prata aborda a temática da tortura e da relativização do ser humano em contato com a barbária, o diálogo é mais profundo e busca estabelecer uma dupla relação com o espectador. No plano espacial temporal, ou superficial das relações dramáticas, o plano de compreensão se dá no fluxo dialógico e de apresentação espaço-temporal em que o contato é direto, ou inferido através das imagens, dos diálogos, ou mesmo dos espaços cênicos.

Essa dimensionalidade é mais próxima do lugar comum, é o observável e o compreensível de maneira direta, simples e não inferente. Surge do contato entre o espectador e os atores mediados pela linguagem em seus aspectos mais elementares. A título de exemplificação, pode-se dizer que o lugar mediado pela linguagem é similar à película, na qual a atenção se prende às linhas gerais da narrativa e a atenção é chamada apenas pelos aspectos gráficos, sonoros e visuais. Não se aprofunda e não vai além de certos limites de interpretação.

O espaço a-temporal, por sua vez, estabelece uma relação mais profunda com o espectador e extrapola o sentido dialógico entre atores e espectadores. Esse conceito estabelecido por Urssi (2006) vai mais além, pois aponta para a relação direta que se dá entre o autor e o espectador pelo diálogo mediatizado pelo ator, mas encadeado pelo pensamento do autor e pela reflexão que o espectador faz dos temas abordados.

É uma relação intimista, de tempo psicológico que rompe com o fluxo temporal contínuo e linear. No diálogo que se trava entre o autor e o espectador os temas e assuntos abordados não são postos de maneira metaforizada, ou mesmo alegóricas, mas sim direta, e

clara, já que busca provocar uma reação desse espectador em relação ao tema abordado. No caso de *Fábrica de Chocolate*, espaço temporal e a-temporal fluem para um mesmo ponto de inflexão: alguém morreu vítima de tortura, mas essa morte tem de ser banalizada e seu caráter aterrador tem de ser burocratizado a fim de ela ser diluída em jargões técnicos e laudos periciais.

O jogo dialogal que Prata estabelece com o espectador, ou espectador/leitor intenta fazer com que este último penetre na dinâmica da violência e do acobertamento da violência. Não é uma forma de se denunciar a violência e a tortura, mas sim fazer com que o espectador compreenda como essa dinâmica se dá e como se age para que toda a carga emocional repulsiva seja diluída em armadilhas retóricas e semânticas vazias, carentes de significados.

Aproxima-se bastante de jogos de palavras, ou de palíndromos que, vistos sob várias direções, têm o mesmo sentido, mas vazios de conteúdos. Existem apenas como meras curiosidades da língua. É o que ocorre como o jogo de lugar que Prata faz em *Fábrica de Chocolate*, ou seja, as dimensões composicionais cênicas são os artifícios para que o verdadeiro diálogo, ou debate ocorra em outros parâmetros de encenação e de atuação das personagens.

3.2 A linguagem visual e a libertação do medo em *Fábrica de Chocolate*

A utilização estética da linguagem, usada por Prata em *Fábrica de Chocolate* (1979), possui uma dupla função na dinâmica da peça: ao mesmo tempo em que mostra a dinâmica da ideologia de repressão, pela composição do espaço e do lugar de desenvolvimento do drama, como também aponta para a ruptura desse sistema, apontando um novo patamar de ação para o espectador, afinal, o que a peça busca é o inventário da repressão pelo choque de imagens.

Um dos artifícios utilizados por Prata é a utilização da linguagem em dois patamares: o patamar da oficialidade e o patamar do baixo material corporal que Bakhtin (2007) descreve. Nessa linha de discussão, Côroa e Santos (2010, p. 02) apontam que:

O uso do palavrão nas esferas públicas foi intensificado na década de 60 do século XX, a partir do crescimento do movimento de contracultura, movimento de contestação social ocorrido nas décadas de 1960 e 1970, compostos por grupos oriundos de classe média que buscavam o prazer de forma plena. Esse movimento representou uma ruptura ideológica do que estava posto, modificando inexoravelmente o modo de vida ocidental, na esfera do social, do político, do musical e do sexual. O uso de palavrões

ganha força não só no Brasil, mas em todo mundo, e começa a ser veiculado não só através da fala em geral, mas em produções artísticas como literatura, cinema e no teatro.

Esse uso se estabelece em toda manifestação teatral dos anos sessenta, setenta e oitenta. O Teatro do Oprimido, cujas bases retomavam aos CPC do início dos anos sessenta, radicalizavam nesse quesito. Segundo Magaldi (1993), tanto o Teatro do Oprimido, quanto os CPCs tiveram forte influência do movimento beatnik e da solidão expressa em *On the Road*. O movimento literário de Ginsberg e Kerouak (2000) buscavam chamar a atenção da sociedade pela agressão verbal e visual. Oduvaldo Vianna Filho, em depoimento colhido por Gaspari (2004) dizia que era necessário agredir o espectador, chamá-lo de reacionário, de tapado, de obtuso, como forma de despertá-lo para a realidade.

Dessa forma, o palavrão aliado à linguagem formal e burocrática presentes em *Fábrica de Chocolate* cria um clima de recepção dual, haja vista que o ponto de tensão entre essas duas formas de expressão revelam o quadro de anarquia e de descontrole que o regime ditatorial mantinha sobre seus subordinados, ao mesmo tempo em que deixava aberta uma porta para a liberdade democrática pela qual a sociedade vinha reclamando desde 1976.

O intertexto utilizado por Prata na produção de *Fábrica de Chocolate* assume as mesmas proporções da luta de Perseu com a Górgona, em um dos ciclos de palestras ministradas por Calvino (1990), e que buscava oferecer algumas contribuições para a produção estética do século XXI. Em seu *Seis propostas para o próximo milênio*, Calvino tenta discutir um modelo de produção estética que seja direta, límpida, clara e que use a linguagem de maneira efetiva na criação de significações políticas, sociais e ideológicas. De certa forma, é uma revisitação aos termos bakhtinianos de polifonia, intertextualidade e dialogismo na literatura que marcou século XX.

Para Calvino (1990) a linguagem que media o discurso, em toda a sua complexidade deve estar a serviço de uma concepção estética de libertação do homem. Libertação dos medos, das sombras, da opressão, do sentimento de vitimismo e da morte. Calvino expressa que a linguagem deve estar no “contrafluxo” de tudo o que a ditadura apresentou em termos de cerceamento da liberdade.

O sentimento de liberdade que se busca através de uma linguagem subversiva e oficial ao mesmo tempo gera armadilhas discursivas que expõe de maneira mais crua a duplicidade de realidade que a sociedade brasileira da época vivia: a consciência do que se

fazia nos porões da ditadura e o silêncio cúmplice em função das melhorias econômicas e sociais pelo qual o Brasil passou nas décadas de 1960 e 1970.

No entanto, não se deve acreditar que a subordinação da linguagem a interesses políticos foi um fenômeno da ditadura militar (1964-1985). Desde a ditadura de Vargas (1937-1945) a tentativa de se “domar a linguagem”, ou mesmo calar a voz dissidente foi expediente muito comum. A coletânea jornalística “Nosso Tempo” (2000) aponta que, entre o fim do Governo Hermes da Fonseca e o fim do Governo João Goulart (1918-1964) figuras como Jararaca, Barão de Itararé e Stanislaw Ponte Preta fustigavam, através da linguagem – inclusive a linguagem do baixo material corporal – a tentativa do poder em domar a expressividade crítica. Neste caso, deve-se entender a linguagem do baixo material corporal como aquela que faz referências a excreções corporais, ao baixo calão, ao palavrão, ao trocadilho com sentidos sexuais e imorais, fazem parte desse universo.

Na dinâmica de *Fábrica de Chocolate*, Mário Prata, entre outros dramaturgos:

[...] adotaram algumas estratégias para burlar os mecanismos censórios, como fazer uso de linguagem figurativa, empregar palavrões em excesso para desviar a análise da censura dos principais objetivos dos autores da peça teatral. O uso de palavrões nesses textos era uma tentativa de distraí-los, pois, ao se preocuparem em efetuar cortes de cunho moral, os censores afastavam-se das questões políticas presentes nas peças (CÔROA e SANTOS, 2010, p. 03).

Liberdade, Liberdade (1966) é um claro exemplo de como o *nonsense* e o palavrão serviram de bastião de resistência à ditadura e às amarras da língua em torno de uma ideologia de poder. No caso de *Fábrica de Chocolate* essas categorias se apresentam nas falas das personagens e traem essas personagens:

PIEIDADE – Pode completar. Chefe? Maria da Piedade. Desculpe incomodar o senhor num dia tão importante como o de hoje e a esta hora. Mas é apenas para comunicar que estamos com um ‘material irrecuperável’ aqui no A-1. (ouve um pouco). O operário da fábrica de chocolate. (ouve algum tempo). Eu sei, chefe. Sei, sei. (Ouve algum tempo). Hum-hum. Exato. Quando a operação estiver completada eu vou ligar. Pode ficar sossegado, chefe. Ele está em boas mãos. Felicidades para a sua filha hein? Outro, chefe. (desliga). Conforme o previsto. Temos que acabar tudo antes das dez. O chefe concordou com tudo (PRATA, 1979, p. 27).

A forma grave e circunspecta com que Piedade relata ao “chefe” o corrido, reveste-se daquela linguagem oficial, burocrática, intimidadora e hermética que deixa do lado de fora a

maioria da sociedade que não é afeita à essa dinâmica. Observe-se este monólogo, no qual Piedade fala diretamente ao espectador:

PIE DADE (escrevendo rapidamente) – A chefia do Departamento lamenta informar o seguinte. Dois pontos. Primeiro. Em prosseguimento às diligências que se desenvolvem na área do Departamento, que revelam a estrutura e as atividades do Comitê Estadual do Partido Comunista, apareceu, citado por companheiros e chefes do local de trabalho, o nome do senhor Antônio Pereira da Silva, responsável pelo setor de lavagem de vasilhames da Fábrica de Chocolates Bem-me-quer, como militante e integrante da uma célula de base do citado partido. Ponto.

[...]

PIE DADE – Não confio Le. Tenho medo do medo dele. Depois a gente cuida dele. Vamos lá. (Ditando). Segundo. Convidado a prestar depoimento, apresentou-se acompanhado pelo Diretor-Presidente da Fábrica de Chocolates, às nove da manhã do dia 14 do corrente mês, sendo tomadas por termo suas declarações. Ponto. Terceiro. Relutando, inicialmente, sobre suas ligações e atividades criminosas, foi acareado com seus delatores (Ela pega os papéis em cima da mesa)... com seus delatores César Augusto de Alencar Figueiredo e José Augusto Martins de Carvalho, que o aconselharam a dizer toda a verdade, pois assim haviam procedidos. Ponto. Quarto. Nessas circunstâncias, admitiu o senhor Antônio Pereira da Silva, suas atividades dentro do Partido Comunista, sendo-lhe permitido redigir suas declarações de próprio punho. Deixado após o almoço e por volta das 15 horas, em sala, desacompanhado, escreveu a seguinte declaração. Dois pontos. Agora você copia a declaração dele na íntegra. Vamos lá.

[...]

PIE DADE – Quinto. Cerca das 16 horas, ao ser procurado na sala onde fora deixado, desacompanhado, pelo investigador... Qual é o nome do Rosemary? HERRERA – Mas, Piedade, o que é isso? É melhor não colocar o nome de ninguém. Rosemiro dos Anjos

PIE DADE – Sei o que estou fazendo... pelo investigador Rosemiro dos Anjos, atracou-se com ele e, usando uma cinta de pano, enforcou-o covardemente. Em seguida, usando a mesma cinta de pano, apoiado numa cadeira e usando a grade da janela enforcou-se (PRATA 1979, pp. 35-36).

A formalidade da linguagem empregada no discurso das personagens produz um efeito de perda de baliza, haja vista haver a intencionalidade de se banalizar o mal e burocratizar a morte de alguém em uma delegacia de polícia. O domínio de Prata da linguagem burocrática é uma forma de induzir o espectador a se sentir inseguro diante da sucessão de cenas e agravar as armadilhas lingüísticas e dramáticas que a morte e a banalidade do mal apresentam pontualmente na tentativa de apagar o morto.

Paralela a essa linguagem oficial e burocratizada que tenta apagar a dimensionalidade da morte e da banalidade do mal, a linguagem que aponta para o baixo material corporal resvala no riso e no jocoso como forma de afronta a esse mundo oficial anárquico e desligado da vida social. Vejam esses exemplos abaixo:

PIEDADE – Quero ele completamente nu. Tire tudo. (Pega o telefone). Me liga com o almoxarifado. (Dá um tempo. Para Baseado). Vai, homem. Nu. Quero o boneco nu. (Baseado olha para Herrera e vai para a sala do fundo... Ela atende). Alô, chama a Wanderléia, aí.

HERRERA – Rosemary.

PIEDADE – Rosemary. É isso. (Dá um tempo). Rosemary, traga também um macacão. Com cinta. É a Piedade. Quem mais podia ser? A sua mãe? Com cinta.

BASEADO (Off) – Merda!

PIEDADE (sorrindo) – Posso até imaginar o que aconteceu.

BASEADO – (Voltando, com as mãos sujas de fezes). Me sujei todo. O cara tinha se cagado todo. (Pega um pano e começa a limpar a mão).

PIEDADE – Aproveita o pano e limpa a bunda do cara também.

BASEADO – Eu?

PIEDADE – Claro que é você. Ta querendo o quê? Uma babá para limpar a cagada sua e a dele?

BASEADO - Não ganho para limpar bunda de defunto.

[...]

BASEADO – Cueca?

PIEDADE – Como?

BASEADO – Precisa colocar cueca no homem?

PIEDADE (ajeitando a máquina) – Não.

BASEADO (Para dentro, para Rosemary) – Sem cueca.

PIEDADE – Me arranje uma vela bem grande. E grossa.

BASEADO (Olhando para a luz, acesa) – Vela? Grande e grossa?

PIEDADE – Mas que seja possível de ser introduzida no reto dele.

BASEADO – Onde?

PIEDADE – No cu dele. No cu.

BASEADO – Ah, no cu. Mas dona Piedade, desculpe a ignorância, mas o homem não já está morto?

PIEDADE – A vela! (PRATA 1979, p. 33-35).

A apresentação do baixo material corporal nos argumentos das personagens é a concretização das armadilhas discursivas de que fala Bakhtin (2003), ou seja, nessas condições que as situações de tensões e de choque entre a realidade e a ficção se encontram. È o momento catártico em que as tensões, os medos e as tentativas de liberdade por meio da estética da língua se encontram em um mesmo campo de atuação. Porém, não há pontos de esgarçamentos entre o plano da realidade e o plano do drama, mas sim a complementaridade entre esses planos, já que, na tentativa de inventariar as formas de se torturar as pessoas, Prata expõe, não somente o resultado da tortura – a morte -, mas também a burocracia da morte e a justificativa banalizada do mal subjacente nas pessoas.

O tangenciamento para o riso, o jocoso, ou mesmo o cômico aliado ao baixo material corporal aponta para o riso satânico – entendido como o riso que subverte a autoridade e a hierarquia e aponta para a anarquização do mundo – pois ele que revela o mundo de cabeça para baixo que se estabeleceu com o golpe de 1964. Mundo este cujos valores são apenas reflexos no espelho – *eidolon* – da condição humana.

Nesse caso, tanto o riso, quanto a linguagem burocratizada, banaliza o mal e buscam apresentar a condição humana despida de qualquer parâmetro de humanidade. Arendt (1973), em *Eichmann em Jerusalém*, discorre sobre como o ser humano é capaz de racionalizar e banalizar o mal, quando este se agrega a uma estrutura burocratizante do Estado totalitário. Para a filósofa o mal inerente ao ser humano é latente, reprimido em função dos parâmetros de moralidade e escolhas éticas. Tirem-se essas barreiras e o mal aflorará no homem com todas as suas forças.

Em *Fábrica de Chocolate*, o leitmotiv – motivo gerador – para a apresentação da natureza humana embrutecida pela burocracia, parte da necessidade e vontade de Prata em inventariar o que foi a tortura no período ditatorial e como ela desumanizou as pessoas, a ponto do medo, da morte e do mal serem vistos como percalços do trabalho, e alguém era obrigado a fazê-lo, mesmo que para isso o homem tivesse que vender a sua alma.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na presente dissertação se investiga temas como o medo, a banalidade do mal, a burocratização da morte e a tentativa de Mário Prata chamar a atenção do espectador para o que ocorria nos porões da ditadura brasileira por intermédio de um inventário do processo da tortura no Brasil na peça *Fábrica de Chocolate*. Importa frisar que Mário Prata não buscou apenas escrever uma peça de entretenimento, ou mesmo um drama que tocasse o sentimento das pessoas, dedicou-se a inventariar a ditadura a partir da descrição dos métodos de tortura, dos artifícios utilizados pelos agentes de repressão para acobertar essa tortura e, também, com o fito de chocar o espectador.

Inicialmente, podem-se perceber fortes influências do teatro do absurdo de Ionesco e da estaticidade teatral de Beckett. A construção de cenário, apesar de sua simplicidade, com poucos elementos referenciais de marcação geográfica esconde mensagens muito profundas, já que o dramaturgo coloca dentro da estrutura de cenário a morte e o mal como elementos composicionais que darão a tônica e a tensão dos diálogos e das ações das personagens.

A descrição do cenário, aproximando-se de uma antessala de um consultório de dentista, evoca medos ancestrais no espectador, pois mexe com uma parte do íntimo de cada pessoa. Afinal, quem nunca sentiu medo ao ir a um consultório odontológico, ou ouvir o som do aparelho de restauração, ou mesmo o cheiro de éter? Ao apresentar esse cenário inicial em que o medo se faz presente como um ator no espaço cênico, Prata busca no íntimo do espectador os elementos necessários para que ocorra fusão catártica entre o que ocorre no palco e o que ocorre no íntimo de cada pessoa.

Outros dois elementos composicionais são apresentados como partes integrantes do cenário como temas que necessitam ser discutidos, ainda que, no período de construção da peça, era um tabu a ser discutido: a tortura, a burocratização da morte e o medo que permeia a fala das personagens.

A morte faz-se presente já nos primeiros argumentos dramáticos quando as personagens começam a atuar para o público. Essa presença, evidenciada, mas não vista permeia todos os diálogos e funciona como uma armadilha argumentativa do drama, já que as tensões que a ciência da morte deixa nas personagens e no público balizam suas vidas, mas não as determina. Cada ação, cada fala, cada gesto *a posteriori* do momento em que se

evidencia a morte do operário sob tortura é resultante de tentativas de apagá-la, de negá-la e de neutralizá-la nos discursos das personagens.

A morte, vista na sociedade ocidental como a finitude da vida, ritualizada e compartimentada na vida, na peça rompe com essas fronteiras. Se na vida do homem, quando alguém morre, todos os rituais subsequentes à morte demarcam a finitude da vida. O velório, o sepultamento, o laudo médico, até mesmo a serenidade do corpo morto implica em compreender que esses rituais estão voltados para o vivo. Somente com o cumprimento desses rituais é que os vivos compreendem que o morto está extinto para ele, por mais que permaneça na lembrança de quem fica.

No caso de *Fábrica de Chocolate* a morte – ela mesma – nega essa ritualização, uma vez que as personagens tentam enquadrá-la em um espaço burocratizado, estanque e imóvel em relação à dinâmica da sociedade. Quando se tenta essa burocratização, o fluxo temporal que define a morte e a coloca em um tempo e espaço definido acaba por se estender e por se esticar para além do que se espera, fazendo com que a sua presença se torne incômoda. Quando se contextualiza em, um ambiente em que um ser humano está morto em função da tortura e de maus tratos, a tentativa de tirar o caráter “dantesco” da morte, acaba por fixá-la ainda mais na mente das personagens e do espectador. Aos poucos ela mais tomando conta do ambiente narrativo e moldando as ações e argumentos das personagens e colocando-as em armadilhas conceituais e de linguagem que reificam o seu valor inumano.

Outra personagem evidenciada na peça é a banalização do mal e as suas extensões na vida das pessoas. O termo banalização do mal foi extraído do ensaio da filósofa teuto-judia Hanna Arendt quando analisou o papel de Adolf Eichmann na “Solução Final” da questão judaica na Alemanha nazista. Para Arendt, o mal possui mecanismos de sedução a ponto de convencer a vítima a ajudar o algoz e entregar seus semelhantes à morte.

Em *Fábrica de Chocolate*, a questão da banalização do mal está presente no modo como as personagens compreendem a tortura, os seus mecanismos e funcionamento, e, principalmente, como as pessoas se brutalizam quando as barreiras éticas e morais são retiradas. O homem, nessa situação, brutaliza-se, animaliza-se e deixa aflorar o que há de mais grotesco e vil nas pessoas.

A peça, com esse artifício, busca despertar no espectador a consciência para o modo como entendemos a nossa própria natureza e quais as barreiras que a sociedade impõe para que essa brutalização não apareça e esgarce o tecido da sociedade. Quando o mal se banaliza,

o sentimento de civilidade, de alteridade e de identidade se apaga e ocorre a dissociação entre o “eu” de cada um em relação ao “outro”.

Quando se banaliza o mal, as fronteiras de respeito, de amor ao próximo, de piedade e de solidariedade se esvaem em um mundo de violência em que aquele que possui mais poder busca destruir de todas as formas o outro, justamente para não se identificar com esse outro. A tortura tentou fazer isso. Sob tortura, o ente preso era só um pedaço de carne que não compartilhava com o torturador os mesmos valores, os mesmos princípios e os mesmos sentimentos.

Para o torturador, a banalização do mal transforma sua ação em uma mera execução burocrática sobre um sujeito paciente inanimado que nenhuma identidade guarda com quem está torturando. Esse processo desumanizador é exposto sub-repticiamente em *Fábrica de Chocolate* a fim de chocar e estarrecer o espectador.

Outros valores presentes na peça é a construção das personagens. Quase de forma jocosa, Prata cria armadilhas de linguagem em relação às “personas” da peça. Piedade, Baseado, Rosemiro (Rosemary) Herrera, são topônimos que indicam comportamentos e ações suaves, voltados para a serenidade.

Piedade, uma das personagens é o caso mais emblemático, já que seu nome sugere comiseração, conforto, lenitivo para a dor. Mas, no desenvolvimento da peça, Piedade se revela como expert em tortura, perita em forjar “suicídios” e acobertar criminosos. Rosemiro (Rosemary) possui em seu topônimo a palavra “Rosa”, indicativo de suavidade, de serenidade, de delicadeza. Suas ações são pautadas por desequilíbrio emocional, por esquizofrenia e por taras masoquistas.

A formação desses topônimos, na obra de Prata é sintomática, já que essas personagens se apresentam como reflexos no espelho – *eidolon* – de sua condição humana. Quando se banaliza o mal e se burocratiza a morte, cauteriza-se o sentimento humano e o homem passa a ser um espelho com sinal invertido de si mesmo. Ninguém poderia dizer que Herrera, em sua vida social não fosse um bom pai, um bom amigo, ou um excelente vizinho. Apenas em seu ambiente de trabalho, o monstro existente em seu interior aflora. A visão espelhada de si mesmo transforma aquilo que é bom em mau, o que é amigo em inimigo.

Por último, é importante que se frise como a utilização da linguagem em *Fábrica de Chocolate* contribui para a formação de uma estética de violência. Como essa violência se apropria das condições de vida e moldam o caráter do homem.

Na recepção da peça, Prata estabelece um diálogo nervoso, tenso e provocador, causado pela presença da morte e da banalização do mal no texto. Mas tudo isso com um intento: provocar o espectador inventariando as formas de tortura. É necessário que o espectador se sinta incomodado, revoltado com a situação e que busque as respostas de indignação a partir dos fragmentos provocativos que os diálogos deixam soltos no desenvolvimento do drama.

Prata, com maestria, expôs uma condição histórica e factual do que foi a tortura no período ditatorial, criou uma estética teatral que buscou, através do medo e da tensão dialogal libertar a mente do espectador e fazê-lo refletir sobre seu papel no processo de redemocratização da sociedade política brasileira, ao mesmo tempo em que pontua a necessidade de não esquecermos essa lição histórica para não repetirmos esses fatos.

5 REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Rio de Janeiro: Athenas Editora, 1952.
- ARENDDT, Hanna. **Eichman in Jerusalem: a report of the banality of the evil**. New York: Topbooks, 1973.
- ARISTÓTELES. **Arte Poética**. 13 edição. Rio de Janeiro: Ediouro, 1991.
- ARNS, Paulo Evaristo. **Brasil – Nunca Mais – Um relato para a história**. Projeto. Ed. Vozes, Petrópolis 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Trad. Paulo Bezerra. Campinas-SP: Hucitec, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 12.^a edição. Campinas-SP: HUCITEC, 2006.
- BÉRGSON, Henry. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.
- BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. Tradução Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.
- BOTELHO, Jeanne Cristina Sampaio. **A escrita censurada na dramaturgia brasileira**. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria e Crítica Literária). Universidade Federal de São João Del Rei. Minas Gerais. 2007
- BORGES, Anderson. Alegoria e história da literatura como provocação à Teoria Literária. **Cadernos benjaminianos**. N.º 12. Jan/Jun/2012. Belo Horizonte. MG, 2012.
- BURKE, Peter. **A cultura popular na Idade Moderna**. Trad. Denise Bottman. 2.^a Edição. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- CASSIRER, Ernest. **Filosofia das formas Simbólicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CAETANO, Dhiogo José. **O medo na Idade Média: uma visão coletiva do ocidente**. Belém-PA: LiteraCidade, 2012.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Rio de Janeiro: Companhia da Letras, 1990.
- COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. **A Literatura no Brasil**. Vol. 6, 7^a ed. São Paulo: Global Editora, 2004.

COROA, Williane Silva; SANTOS, Rosa Borges dos. As representações do regime militar e o uso de palavrões em textos teatrais censurados. **Anais**. VI ENECULT. Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. 25 a 27/05/2010. Salvador. BA.

COSTA GAVRAS, Konstantinos. **Estado de Sítio**. Itália: Película, 1972.

CUNHA, R. N. **A ficção Carnavalizada em José Cândido de Carvalho**: aspecto da teoria bakhtiniana de carnavalização Literária em *O coronel e o lobisomem*. 2004. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas. MS, 2004.

D'ARAÚJO, Maria Celina; DILLON, Glacio Ari; CASTRO, Celso. **Ernesto Geisel**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1997.

DE MARINIS, Marco. Corpo e corporeidade no teatro: da semiótica às neurociências. Universidade de Bolonha. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre- RS, 2012.

FERNANDES, Luciano de Oliveira. Signo, alegoria e iconologia. **Revista Presença**. Rio de Janeiro, 1996.

FREUD, Sigmund. **Os chistes e suas relações com o inconsciente**. Trad. Jayme Salomão. Vol. VIII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

FROMM, Eric. **A renovação da Psicanálise**. Disponível em <www.renovacao-psicanalise-fromm/renovacao-psicanalise-fromm.shtml>. Acessado em 21/03/2013.

FROMM, Eric. **O medo e a liberdade**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

GASPARI, Elio. **A Ditadura Encurralada**. São Paulo: Companhia da Letras, 2004.

GASPARI, Elio. **A Ditadura Envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GENET, Jean. **Nossa Senhora das Flores**. São Paulo: Companhia das Letras, 1985.

GORENDER, Jacob. **Combate nas Trevas**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

GUERRA, Ruy. Uma análise das vísceras do torturador. In: PRATA, Mário. **Fábrica de Chocolate**. São Paulo: Hucitec, 1986.

HOBBS, Thomas. **O Leviatã**. São Paulo: Ediouro, 1988.

IONESCO, Eugene. *Ionesco e o teatro do absurdo*. In: **Folha de São Paulo**: Nosso tempo: a reportagem jornalística do século XX. Tomo II. P. 399, São Paulo, 2000.

KEROUACK, Jack; GINSBERG, Alain. *On the Road*. In: **Folha de São Paulo**. Nosso tempo: a reportagem jornalística do século XX. Tomo II. P. 453. São Paulo, 2000.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **Malleus Maleficarum** – O martelo das feiticeiras. Tradução. Rose Marie Muraro. Campinas: HUCITEC, 2000.

MAIO, Sandro Roberto. **Imagens em Walter Benjamin**: universo ficcional e literatura. Artigo. Programa de Pós-Graduação em Letras – Doutorado- Universidade de São Paulo. Disponível em www.ppgl.usp.br/artigos/html. acessado em 01/01/2014.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global Editora, 2004.

MARANHÃO, José Luiz de Souza. **O que é morte**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

MEDEIROS, Márcia Maria de. Comparações historiográficas sobre a morte e morrer: comparações entre a ars moriendi medieval e o mundo contemporâneo. **Revista Outros tempos**. Vol. 5. n. 6. Salvador. BH. Dossiê Religião e Religiosidade. 2008.

MIRANDA, Fernando Silveira M. P. O Sentido da Maldade na Obra Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal de Hannah Arendt. **Revista Virtual Direito Brasil**. Vol. 6. N.º 2, p. 67-86. Santa Maria. RS. 2012.

MOURA, Marinaide Ramos. O simbólico em Cassirer. **Revista Ideação**. N.º 5. p. 75-85. Feira de Santana-BA, 2000.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em movimento**. 2.ª edição. Campinas - São Paulo: Hucitec, 1979.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e Literatura**. 6ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

POE, Edgar Allan. Coração Denunciador. **Poesia e Prosa Completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

PONTE PRETA, Stanislaw. **Festival de Besteira que Assola o País**. Vol. 1. 8.ª Ed. Rio de Janeiro.: Nova Fronteira. 2008.

PRATA, Mário. **Fábrica de Chocolate**. Campinas-São Paulo: Hucitec, 1986.

ROUSSEAU, J. J. **O contrato Social**. São Paulo: Ediouro, 1988.

SALOMÃO, Jorge. **A estética da morte**. São Paulo: Saraiva, 1964.

SANTAYANA, George. **Ensaios Filosóficos**. Enciclopédia de Filosofia. Paris. 1980.

STAM, Robert. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

TEIXEIRA, Ronaldo. **A presença estética da morte no teatro e na paisagem urbana**. Arquivo em PDF. Disponível em www.ronaldoteixeira.blogspot.com>. Acessado em 01/08/2012.

TODOROV, Tvetzan. **Linguagem e motivação**: uma perspectiva semiológica. Organização e Tradução de Ana Maria Ribeiro Filipowski. Porto Alegre: Editora Globo, 1977.

URSSI, Nelson José. **A linguagem cenográfica**. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes) Universidade de São Paulo. São Paulo. 2006.