

MEMÓRIA E NAÇÃO NA DRAMATURGIA DOS “ANOS DE CHUMBO”

Mestranda Jeanne Cristina Sampaio Botelho (UFSJ)¹

RESUMO: *O presente trabalho consiste no estabelecimento das relações existentes entre os conceitos de memória e nação na dramaturgia produzida durante o período da ditadura militar. Pretende-se aqui refletir sobre o conceito de comunidades imaginadas, as inquietações que permeiam o conceito de nação no século XX, as características e direitos de memória e a implicação da memória na imagem da nação nos “anos de chumbo”, visto que as peças teatrais produzidas pelo Teatro de Resistência fazem parte de um movimento de reconfiguração do nacional.*

PALAVRAS-CHAVE: *memória, nação, dramaturgia*

Os anos 70 foram o palco de uma grande mudança na história do Brasil. A herança econômica do Brasil populista e a continuidade da industrialização brasileira pautada no ideal capitalista da exploração do trabalho, arrocho salarial, bem como no endividamento através de empréstimos exorbitantes vindos do estrangeiro, abriram precedente para a necessidade de controlar o povo através da repressão política. Era preciso criar um dispositivo que justificasse a utilização da força para manter a coesão popular. Para tal, o governo militar se lançou do ideal nacionalista. Slogans otimistas tais como “boom econômico”, “modelo brasileiro”, “Brasil grande” e “gigante da América Latina” competiam com um quadro social marcado pela miséria, fome, mortalidade infantil e acidentes de trabalho.

A herança da política desenvolvimentista brasileira desencadeou um fenômeno estritamente capitalista, em que as classes trabalhadoras eram exploradas ao máximo e a distribuição de renda era irregular, com concentração de riqueza em porcentagens mínimas da população. Tendo sido o crescimento econômico do Brasil um produto capitalista, era preciso espantar o fantasma do socialismo do imaginário nacional, visto que os sujeitos prejudicados pela desproporcional distribuição de rendas poderiam se encantar pelo ideal de igualdade pregado pelos socialistas.

Juntamente à propaganda nacionalista destinada aos brasileiros, com a promessa de elevação do Brasil ao *status* de potência mundial, o governo ditatorial implementou, nos anos 70, a mais dura repressão em nome da “segurança nacional” e do “combate à subversão comunista”. O golpe de 1964 foi uma reação à ameaça do crescimento dos movimentos sociais no Brasil. As mobilizações estudantis, camponesas e operárias precisavam ser silenciadas. É dentro deste cenário que são escritas peças teatrais de cunho político, tais como: *O Santo Inquérito* (1966) de Dias Gomes, *Roda Viva* (1968) de Chico Buarque de Holanda, *Rasga Coração* (1974) de Oduvaldo Vianna Filho e *Calabar: o elogio da traição* (1978), de Chico Buarque de Holanda e Ruy Guerra.

Em 1966, dois anos após o golpe militar, Dias Gomes escreveu *O Santo Inquérito*. A obra dramaturgica conta a história de Branca Dias, uma mulher que conhece um padre visitador do Santo Ofício e acaba sendo acusada de prática de judaísmo por não corresponder às expectativas amorosas de Padre Bernardo.

Dias Gomes escreve uma trama pautada na Inquisição, não apenas com o objetivo de reproduzir um auto-de-fé, mas com o intuito de atentar o expectador para a reincidência da arbitrariedade judicial no Brasil. Ao aproximarmos o contexto histórico

e a peça teatral escrita pelo dramaturgo, percebemos a intenção do autor de atentar para a desconstrução do discurso oficial político do governo militar.

Assim como Dias Gomes escreveu *O Santo Inquérito*, Chico Buarque e Ruy Guerra escreveram *Calabar: o elogio da traição* com um propósito especial: a mobilização política. O pano de fundo da peça de Buarque e Guerra é o período das invasões holandesas no nordeste brasileiro, na primeira metade do século XVII, tomando como figura central Domingos Fernandes Calabar, membro das forças luso-brasileiras e um dos principais responsáveis pela defesa da terra, mas que migrou para o lado holandês sendo, a partir de então, um dos principais responsáveis pelas sucessivas derrotas portuguesas na luta contra os invasores.

O espetáculo teatral *Roda Vida* aborda a fama como ponto central através do processo de desglamourização da popularidade artística. *Roda Viva* é uma comédia musical de dois atos, que narra a ascensão e a queda de Benedito, um homem transformado em cantor popular, que é seduzido pela fama, sofre as mazelas da mesma e encontra na morte a solução para o fim de sua decadência. A trajetória da vida de Benedito é semelhante à biografia de Getúlio Vargas. A desconstrução da fama abre precedente para o comparativismo crítico, em que a empatia do leitor (espectador) para com o protagonista é substituída pelo distanciamento crítico e questionamento do populismo.

O espetáculo *Rasga Coração* é um simulacro da realidade vivida pelos jovens durante a ditadura militar. A trama aborda a história de Custódio Manhães Jr., apelidado de Manguari Pistolão, protagonista que vive com sua mulher Nena e seu filho Luca. Luca é suspenso do colégio por ter cabelos compridos e seu pai, Manguari Pistolão, vê aí uma chance de animar politicamente o filho, incentivando-o a fazer dessa suspensão um ato consciente e revolucionário. Pai e filho entram em choque ideológico, pois o filho *hippie* tenta demonstrar ao pai a fragilidade de suas convicções e ações políticas. A ação se passa através de saltos narrativos entre presente e passado. No primeiro, assiste-se à história de Manguari Pistolão, um funcionário público que é militante do Partido Comunista, e no segundo plano são evidenciados seus problemas com o filho Luca, um jovem rebelde interessado em macrobiótica e zen-budismo. No tempo do passado, a ação enfoca a vida do fiscal da Saúde Pública 666, pai de Manguari, a luta dos militantes do PC contra o Estado Novo e a ação integralista. As arruaças e canções de Lorde Bundinha, tio de Manguari, fazem as ligações entre os diferentes planos.

As peças teatrais supracitadas constituem uma trajetória cronológica diacrônica, quando aborda a história remota de figuras notórias, e sincrônica, enquanto aborda o momento histórico vivido no pós-64. O estudo da dramaturgia dos anos de chumbo no contexto da memória e nação é importante à medida que se trata de um trabalho memorialístico em dois planos: o primeiro compreendido pela memória do pós – 64, pensada sob o olhar atual e o segundo compreendido pela memória de fatos históricos referentes aos séculos XVII XVIII e XX. Esse novo olhar, sob o qual as peças são abordadas oferece uma volta ao tempo.

O fator nacional de extrema importância no contexto analítico das peças teatrais em questão é a presença de um sentimento de pertencimento nacional sob diferentes roupagens. A análise das peças teatrais escritas no período militar constitui um resgate da memória à medida que investiga a produção textual de uma época marcadamente importante para nossa história e para a história da nação brasileira.

Em *Memória, Esquecimento e Silêncio* (1989), Michel Pollack aborda a disputa pela memória na era pós-Stalin e a reviravolta na escrita da história da União soviética após as denúncias contra os crimes estalinistas.

Mas, ao contrário dos anos 1950, essa nova abertura logo gerou um movimento intelectual com a reabilitação de alguns dissidentes atuais e, de maneira póstuma, de dirigentes que nos anos 1930 e 1940 haviam sido vítimas do terror estalinista. Esse sopro de liberdade de crítica despertou traumatismos profundamente ancorados que ganharam forma num movimento popular que se organiza em torno do projeto de construção de um monumento à memória das vítimas do estalinismo. (POLLACK, 1989, p.4-5)

Pollack aborda situações em que os povos retomam fatos históricos e reinventam os mesmos sob uma nova realidade. O sociólogo compactua com o pensamento de Maurice Halbwachs acerca da memória no tocante ao caráter da "negociação". Pollack desenvolve seu texto ancorando-se em três fatos diferenciados; a reescrita da história no processo de desestalinização; o silêncio dos sobreviventes dos campos de concentração que retornaram à Áustria e Alemanha; e o recrutamento forçado dos soldados da Alsácia anexada. Ambos os fatos ocultam ocorrências silenciadas no passado, tais como o medo de enfrentar e questionar o governo Stalin, a desconfiança em relação à aceitação dos alemães prisioneiros do nazismo dentro da área alemã e austríaca e o mal compreendido causado pela denominação de desertores dada aos alsacianos, pelos soldados nazistas alemães. Esses três fatos se convergiam em um ponto: o não-dito, ou seja, ancorava-se nos relatos proibidos, clandestinos daqueles discursos que não participavam da narrativa oficial. O teórico se interessou por três questões em especial:

o silêncio dos deportados, vítimas por excelência, fora de suas redes de sociabilidade, mostrando as dificuldades de integrar suas lembranças na memória coletiva da nação; os recrutados a força alsacianos, remetendo à revolta da figura do "mal-amado" e do "incompreendido", que visa superar seu sentimento de exclusão e restabelecer o que considera ser a verdade e a justiça. (pollack, op.cit, p.6)

Utilizando-se destes três fatos históricos, Michel Pollack discorre sobre a memória em disputa, ou seja, as mudanças do discurso da memória coletiva no decorrer do tempo e das implicações políticas. O teórico também ressalta o trabalho de enquadramento da memória, visto que esta não se constrói arbitrariamente e necessita de uma justificativa que satisfaça o objetivo de "manter a coesão interna e defender as fronteiras daquilo que um grupo tem em comum, em que se inclui o território, no caso de Estado." (POLLACK, op. cit, p.7).

O que nos importa ressaltar neste trabalho é a disputa pela memória, questão tratada por Pollack com atenção especial e que se aproxima do ideal defendido pelos intelectuais do pós-64 no Brasil. A exemplo das críticas ao sistema estalinista, Pollack atenta para as constantes revisões da memória.

O caráter flutuante da memória, sujeita a revisitações possui, porém, marcos invariáveis. Pollack faz quatro apontamentos sobre a memória, essenciais à apreciação das peças teatrais aqui abordadas, os quais fundamentam seu pensamento em *Memória e identidade social* (1992). Ele afirma que os acontecimentos constitutivos da memória são aqueles vividos pessoalmente, bem como os acontecimentos vividos por tabela, englobando então fatos vivenciados diretamente pelo sujeito e fatos que ele pode não ter vivenciado, mas que por ele possui sentimento de pertencimento. Partindo da memória propiciada pela vivência pessoal ou indireta de alguma experiência, o sociólogo ressalta então o caráter individual e coletivo da memória. No segundo conceito de Pollack, "a

memória é constituída por pessoas e personagens.” (POLLACK, op cit, p.2), o autor se refere à memória individual ou coletiva, e aos personagens que fazem ou fizeram parte de nossas vidas ou aos personagens com os quais adquirimos proximidade sem haver a necessidade de convívio direto. Os personagens a que Pollack se refere são, assim como os acontecimentos constitutivos da memória, personagens reais ou personagens que freqüentaram a história por tabela, mas que se tornaram conhecidos, ou ainda, personagens não pertencentes ao espaço-tempo da pessoa.

Michel Pollack afirma que “a memória é seletiva” e ressalta a permanência de alguns fatos e a volatilidade de outros. As datas oficiais são exemplos de elementos de construção seletivos, em que se instaura o objeto de disputa política. Este trabalho constitui um mergulho em tempos de personagens diversos, tais como, de um lado, os intelectuais e os artistas dos anos 70, e, de outro, os políticos e censores.

Percebemos dentro desta seletividade da memória a existência desta como fenômeno construído, como uma forma evidente de organização.

Segundo Pollack:

...a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade [grifos do autor], tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLACK, op. cit. p.5)

O Sentimento de coerência ou de sua reconstrução de si a que Pollack se refere, retoma a pensamento de Halbwachs sobre a negociação. Michel Pollack relaciona a construção da identidade à interação entre grupos, incluindo-se nesta o caráter de aceitação, credibilidade e referenciação. Conseqüentemente o sociólogo conclui que:

Se é possível o confronto entre a memória individual e memória dos outros, isso mostra que *a memória e a identidade são valores disputados* [grifos do autor] em conflitos sociais e em inter grupais, e particularmente em conflitos que opõem grupos políticos diversos. (POLLACK, op.cit. p.5)

Os conceitos acima colocados são imprescindíveis em se tratando da análise de peças teatrais escritas durante o período militar, por serem essas peças um resgate memorialístico que se enquadram nos apontamentos de Pollack acerca da memória e nos direitos de memória, defendidos por Achugar. Ambos os teóricos abordam em seus textos a negociação da memória, questão importante e sempre presente nas obras de Dias Gomes, Chico Buarque e Vianinha.

Analisar o legado da produção cultural dos anos 70 é uma tarefa que nos leva a perceber a preocupação dos artistas em revelar a experiência vivida nos anos de governo ditatorial através do resgate de experiências anteriores a este momento. Os dramaturgos dos “anos de chumbo” possuem em comum a experiência de serem alvo de constante vigília durante o período militar. Trata-se de artistas que reivindicam o direito de memória e submetem suas peças aos olhares da censura, recebendo desta o parecer imediato negativo quanto à edição e montagem das mesmas.

As peças teatrais de Chico Buarque e Dias Gomes representam dois planos temporais, a saber: os autores se baseiam em fatos históricos dos séculos XVII e XVIII, ou seja na invasão holandesa no Brasil e a Inquisição, para denunciar a repressão militar que vivenciavam naquele momento. Os dramaturgos representavam o grupo de

intelectuais dos anos sessenta e setenta que reivindicavam aos políticos e censores a liberdade de expressão.

Por trás das figurações dos dois grupos (intelectuais e censores), percebemos a presença de uma segunda figuração de personagens: Domingos Fernandes de Calabar e Branca Dias. De acordo com as abordagens históricas oficiais Calabar foi um comerciante e contrabandista que, a princípio, auxiliou os portugueses a combater as investidas holandesas na conquista de terras brasileiras, mas não tardou a mudar de posição e auxiliar os holandeses na conquista de um território que se estendia do Rio Grande ao Recife.

Michel Pollack afirma a seletividade da memória e resalta a permanência de alguns fatos e a volatilidade de outros. As datas oficiais e monumentalizações de figuras históricas são exemplos de elementos de construção seletivos, em que se instaura o objeto de disputa política através da qual o Estado defende seus interesses. Chico Buarque não se apropria da sentença de Tiradentes em vão, assim como Vianinha se apropria da biografia de Getúlio Vargas com uma intencionalidade pré-determinada. Ambos expõem fatos históricos para questionar o sentido de determinados valores em evidência durante a Ditadura, tais como a traição, a propaganda nacionalista e o populismo.

Os anos setenta foram o palco de uma disputa entre aqueles que representavam uma ameaça à formação de opinião popular e os que necessitavam de ter para si a estabilidade e a aceitabilidade do povo. Ao contrário dos militares, artistas e intelectuais tinham como arma a veiculação de sua postura política nas entrelinhas de suas produções.

Ainda durante momentos difíceis e tendo sua produção vetada pela censura, dramaturgos como Dias Gomes e Chico Buarque já compunham uma revisitação a determinados fatos históricos, em que a memória coletiva passaria por uma atualização.

Hugo Achugar, em *Derechos de Memoria* (2003), discute o direito à memória. O autor se utiliza do exemplo de Fortinbras em Hamlet, que reivindica o direito à participação na memória dos infortúnios ocorridos no reino da Dinamarca. A reivindicação de Fortinbras é, para Achugar, uma maneira de negociar a memória e não permitir que esta seja custodiada somente sob o ponto de vista de Horácio.

Segundo Achugar, o sujeito que conta a história mantém em suas mãos a custódia e a preservação da memória, ocupando o lugar do saber. Achugar chama a atenção para a função de Horácio em Hamlet, pelo fato de este ser o homem letrado, que tem como missão a transmissão da história em benefício da posteridade. Achugar vai além e afirma que Horácio é o elo entre o velho e o novo, é além de articulador, um intérprete.

Puede ser la “bisagra”, el “lazo de unión” entre el viejo y el nuevo orden sin generar “traumas”. Puede ser, también, ya no el “articulador” sino el “interprete” y el “filtro” de la memoria que posibilite la relectura del pasado y ofrezca las bases del nuevo relato fundante de la historia; así como también puede ser quien posibilite el olvido implícito en el nuevo relato. (ACHUGAR, 2003, p.33)

Hugo Achugar realiza uma analogia entre Horácio e a função do Estado, enquanto local do saber. Os direitos de memória, reclamados por Fortinbras, são os direitos daqueles que, de alguma forma, estão ligados àquele fato e merecem ter sua participação na construção da história. Achugar atenta para o fato de as reivindicações sobre construções discursivas históricas não serem ingênuas, visto que a memória pressupõe a propriedade sobre o passado. Achugar explica a importância da memória na

formação do Estado-nação e demonstra o que se oculta por trás da reivindicação de Fortinbras.

Es decir que interpretación o relato histórico y justificación del Estado-nación están aliados o conjurados en una misma construcción ideológica de la cultura nacional. Es por eso que la apropiación de la memoria que reclama Fortinbras tampoco es inocente... (HOBSBAWN, op. cit., p.35)

O que Achugar propõe é o olhar sobre as questões que permeiam a custódia da memória, os interesses políticos nos bastidores da criação do discurso oficial do Estado-nação. À função de Fortinbras correspondem Chico Buarque, Ruy Guerra e Dias Gomes, Vianinha, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal e toda a classe dramática do Teatro de Resistência.

O direito de reorganizar o discurso oficial, reivindicado pelos autores de *Calabar*, *Roda Viva*, *Rasga Coração*, *O Santo Inquérito* e tantas outras peças escritas durante a ditadura acontece de modo diferenciado. É evidente porém, na dramaturgia dos anos de chumbo, o questionamento do lugar do saber. O próprio tom de denúncia existente no contexto de ambas as peças denota a intenção de não permitir que o a postura do grupo silenciado pelo governo vigente esteja fadado ao esquecimento. Os autores se apropriam então de discursos oficiais, fatos históricos marcantes da História do Brasil e da História mundial para dar voz ao não-dito. Os homens letrados, artistas e intelectuais que fazem parte do lado oculto (no momento) da história da ditadura são perseguidos, pois também são aceitos como representantes do local do saber. Eles difundem através de suas produções a reinterpretação do discurso cívico militar. Inicia-se assim a trajetória de desconstrução do discurso oficial do governo militar e uma nova perspectiva acerca do significado da “nação” brasileira através da memória.

Eric Hobsbawm em *Nações e nacionalismo*(1990) traça o perfil histórico do conceito do dicionário da Real Academia espanhola, na Enciclopédia Brasileira Mérito bem como o *New English Dictionary*. Para Hobsbawm o termo “nação” é um conceito deslizante, pois é teorizado muito mais pela sua dispersão que pela sua regularidade. Determinações do conceito de nação, que implicam uma língua nacional em comum, e o pertencimento territorial ou uma comunidade submetida a um governo, são colocadas em xeque através do levantamento de suas problemáticas, especialmente nos séculos XIX e XX. O historiador argumenta que elementos supostamente classificados como nacionais (a língua, o território, a etnia, a religião) podem ser controversos.

É importante atentar para as ambigüidades contidas no termo “nacional”, especialmente quando pensamos no contexto político e econômico, implicados na construção da nação. Hobsbawm afirma que “na era das revoluções, fazia parte ou cedo se tornaria parte do conceito de nação que esta deveria ser “una e indivisa, como na frase francesa”(Hobsbawm, 1990, p.31). Já nos movimentos separatistas e fundamentalistas, percebe-se a fragmentação da nação em pequenas nações como condição única de convivência pacífica e reorganização dos povos devido às suas diferenças culturais.

A equação “nação = Estado = povo” é abordada por Hobsbawm como uma chave de explicação da nação, através da inter-relação entre a territorialidade, a política e o povo. Mas o historiador atenta para uma questão essencial contida nesta equação: a definição de povo. Faz-se necessário pensar no que consiste o “povo”, tendo em vista que

Particularmente, não há conexão lógica entre o corpo de cidadãos de um estado territorial, por uma parte e a identificação de uma “nação” em bases lingüísticas, étnicas ou em outras com características que permitam o reconhecimento coletivo do pertencimento de grupo. (HOBSBAWN, 1990, p.32)

No que tange a conceituação nacional acerca do Brasil, determinações que implicam uma língua nacional em comum, e o pertencimento territorial ou uma comunidade submetida a um governo perpassam um delicado ponto: a diversidade sócio-cultural brasileira. O Brasil enquanto território demarcado, com uma língua nacional e comunidade submetida ao poder central, pressupõe o preenchimento de pré-requisitos tidos como fundamentais à existência de uma nação. A construção do Brasil enquanto nação aproxima-se mais do conceito da comunidade imaginada, elaborado por Benedict Anderson, que às implicações pragmáticas territoriais, bélicas e culturais tão questionadas em fins do séc. XX .

Para Anderson o significado da comunidade imaginada é

uma comunidade política imaginada - e imaginada como sendo inerentemente limitada e soberana". É imaginada porque nem mesmo os membros das menores nações jamais conhecerão a maioria de seus compatriotas (...), mas em suas mentes está a imagem de sua comunhão. (...) a nação é imaginada como limitada porque até a maior delas (...) possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais estão outras nações. (...) É imaginada como soberana porque o conceito nasceu numa era em que o Iluminismo e a Revolução destruíam a legitimidade do reino dinástico hierárquico, divinamente instituído. (...) é imaginada como comunidade porque (...) a nação é sempre concebida como um profundo companheirismo horizontal" (ANDERSON, 1991, p.15-16).

Um país marcado por desigualdades suscitadas pelo “milagre econômico” faz com que surjam movimentos de classes, os mais diversos. Os sujeitos que se mobilizaram contra as medidas econômicas e políticas ditatoriais que incitaram o empobrecimento de grande parte da população brasileira, buscaram como fundamentação e justificativa de suas ações a identidade e a inserção em grupos que se auto-apoiavam.

Desde 1964, o Brasil se encontrava numa situação em que, de um lado, os militares implementavam a propaganda nacionalista sob os moldes positivistas de “ordem e progresso” e, de outro, os artistas, intelectuais, camponeses, operários e estudantes reivindicavam sua necessidade de reconhecimento e do reconhecimento da própria diversidade dentro da nação. A territorialidade era uma questão colocada em jogo. O slogan “Brasil, ame-o ou deixe-o” era uma advertência das autoridades da ditadura quanto à escolha do pertencimento nacional. A necessidade de comunhão com os ideais governistas delineou os anos 1960 e 1970 como a era de uma nação coesa, ainda que à força. O apelo nacionalista militar demarcava com precisão seu posicionamento ideológico enquanto nação. Aqueles que compactuavam com os ideais progressistas, moralistas e repressivos seriam bem-vindos. Já os que se rebelavam contra o “Brasil grande” seriam banidos da pátria sob as mais diversas formas. O Brasil encontrava-se numa situação de conflito ideológico em que o grupo oposicionista reivindicava sua voz e a ordem vigente a silenciava afirmando, ambos, estarem agindo em nome da pátria.

É importante atentar para o fato de que o Brasil constitui uma “nação” peculiar. Questões referentes à língua, territorialidade ou etnia não se tornam cruciais ao nacionalismo brasileiro. Ludwing Lauerhass Jr. Afirma que

... como os brasileiros, em virtude de sua herança portuguesa, se achavam culturalmente isolados da América do sul, não ocorreu uma necessidade imperiosa de criarem uma nação ou uma identidade própria, a fim de distingui-los dos seus vizinhos como no caso da Argentina, por exemplo (...) posteriormente como o advento do progresso econômico e, conseqüentemente, social ocorrido na década de 1930, destacaram-se de maneira crescente, aqueles aspectos do nacionalismo. Acima de tudo, então, ele foi orientado para um desenvolvimento interno construtivo, primeiramente no sentido do fortalecimento cultural da nação, e, em seguida, no sentido de criar um Estado-nação moderno, integrado e mais equilibrado, tendo como matéria prima uma sociedade atrasada, ainda sofrendo dos males de seu passado colonial. Não se tratava de um nacionalismo caracteristicamente xenófobo, internacionalmente belicoso ou estridentemente anticolonial. (JR, 1986, p.20-21)

Quando o Império entrou em decadência, o Brasil viu-se em situação favorável ao desenvolvimento nacionalista. As primeiras décadas da república, momento de regeneração e emancipação cultural, foram cruciais ao florescimento do nacionalismo no plano ideológico. O conceito de nação difundido pelos militares a partir de 1964 no Brasil focalizava um ideal de país moderno e coeso, em que o moralismo e o lema positivista “ordem e progresso” seriam defendidos a “ferro e fogo”.

Duas questões afetam o sentido do nacional no Brasil pós-64. Em primeiro lugar, os grupos sociais identitários fragmentados (gays, negros, mulheres, estudantes, camponeses, sindicalistas.) floresciam com alto nível de organização e ofereciam perigo à coesão nacional aspirada pelos militares. Em segundo lugar, o sentimento de pertencimento à nação nem sempre implicava na submissão à ordem vigente. Artistas e intelectuais eram os porta-vozes da denúncia da escamoteada situação econômica brasileira, desencadeada nos anos trinta e atingindo seu auge nos anos setenta. A miséria social suscitada pela implementação de um progresso econômico fracassado levava boa parte da população brasileira a questionar a imagem de nação difundida pelos militares. O nacionalismo tornou-se o palco de uma luta ideológica em que o sentimento de pertencimento à nação dividia a população em grupo dominante e grupo pró-revolucionário.

A dramaturgia dos anos de chumbo faz parte de um movimento de reconfiguração do nacional. A peculiaridade contida na produção dramatúrgica do período militar consiste na instrumentalização da memória como recurso de desconstrução discursiva e ressignificação da nação em determinado momento histórico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHUGAR, Hugo. *Derechos de memória*. Universidad de La Republica. Uruguay: Departamento de Publicaciones, 2003.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- HABERT, Nadine. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1994.

HOBBSBAWM, Eric. *A nação como novidade: da revolução ao liberalismo*. In: Nações e nacionalismos desde 1780. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LAUERHASS JUNIOR, Ludwing. *Getúlio Vargas e o triunfo do nacionalismo brasileiro*. São Paulo: Editora USP, 1986.

POLLACK, Michel. *Memória e identidade social*.

Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/104.pdf>. Acesso em 20 de dezembro de 2006.

POLLACK, Michel. *Memória, esquecimento e silêncio*.

Disponível em : <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/43.pdf>. Acesso em 20 de dezembro de 2006.

¹ Universidade Federal de São João Del Rei. Programa de Mestrado em Letras: Teoria Literária e Crítica da Cultura. mletras@ufsjeu.br