

## DOSSIÊ

# Dar não Dói, o que Dói é Resistir: o espetáculo teatral do grupo Tá na Rua enquanto instrumento de justiça de transição

Ana Cândida Baêssa Moura<sup>1</sup>

**Como citar este artigo:** MOURA, Ana Cândida Baêssa. Dar não Dói, o que Dói é Resistir: o espetáculo teatral do grupo Tá na Rua enquanto instrumento de justiça de transição. **Revista de Ciências do Estado.** Belo Horizonte: v. 6, n. 1, 2021, e29364. ISSN: 2525-8036.

**Resumo:** O espetáculo teatral “Dar não Dói, o que Dói é Resistir”, uma criação coletiva do grupo de teatro de rua Tá na Rua, dirigido por Amir Haddad, foi encenado entre os anos de 2003 e 2006. O tema do espetáculo foi a ditadura militar e suas consequências, no período entre 1964 a 2002. Este artigo tem o objetivo de demonstrar como este espetáculo contribuiu com o direito à memória e à verdade, um direito da justiça de transição. Para tanto, será realizada uma pesquisa bibliográfica e documental de conteúdos produzidos sobre o espetáculo. O referencial teórico está centrado na obra de Joaquín Herrera Flores, especialmente na teoria crítica, na qual se busca compreender a arte como instrumento de luta por direitos humanos. Por fim, espera-se demonstrar que a arte crítica, como um mecanismo extrajudicial, pode contribuir para a efetivação da justiça de transição.

**Palavras-chave:** Arte e Direitos Humanos; Justiça de transição; Ditadura; Memória; Teatro.

*Recebido em 02.05.2021*

*Aprovado em 24.05.2021*

*Publicado em 11.06.2021*

---

<sup>1</sup> Mestranda em Teorias Jurídicas Contemporâneas pela UFRJ, na linha de pesquisa de Sociedade, Direitos Humanos e Arte. Formada pela Faculdade de Direito de São Bernardo do Campo, com Especialização em Gerenciamento de Projetos no 3º Setor pela FGV, MBA Executivo no Coopead/UFRJ e Extensão em Administração Pública da Cultura/UFRGS. Desde 2017 é Coordenadora de Desenvolvimento Institucional na área de Patrimônio e Cultura na Fundação Roberto Marinho.

## 1 INTRODUÇÃO

Narração: — “Dar não dói, o que dói é resistir” é o Teatro da história recente do Brasil. Em cena, a resistência cultural à ditadura militar, esta “longa jornada noite adentro” de nossa história que foi o governo dos generais. E quem conta esta história é um produto desta mesma ditadura, um “filho do governo Médici” que, em meio à repressão total, criou uma linguagem teatral capaz de resistir e “driblar” a todas as formas de ditadura. Senhoras e Senhores, com vocês, o Grupo TÁ NA RUA! (GRUPO, 2005)

É com a narrativa inicial do espetáculo *Dar não dói, o que dói é resistir* (DND), uma criação coletiva do grupo carioca de teatro de rua *Tá na Rua*, dirigido por Amir Haddad, que este artigo se inicia, pautado na ideia de que o teatro pode trabalhar contextos históricos complexos, contribuindo com a verdade e a memória, provocando reflexões críticas e propondo novos caminhos.

O espetáculo DND, apresentado nos espaços públicos do Brasil e do exterior entre os anos de 2003 e 2006, teve como tema a ditadura militar. Sua narrativa traçava um panorama dos acontecimentos políticos, culturais e sociais no período de 1964 a 2002, retratando o Brasil pré-64, o golpe militar e a resistência do movimento estudantil e cultural e, o período de redemocratização até o ano de 2002, no qual Luiz Inácio Lula da Silva foi eleito presidente do Brasil.

Nas teorias jurídicas, compreende-se que o Direito deve regular as relações humanas fornecendo os meios necessários para as garantias essenciais de uma vida de paz, de harmonia e de igualdade. No entanto, o Direito, por si só, não é capaz de assegurar de forma satisfatória a efetivação dos direitos fundamentais. Assim, a busca de formas alternativas ou complementares de abordar o Direito é realizada por diversos juristas, especialmente no intuito de superar as desigualdades e possibilitar uma vida mais digna para todos.

A justiça de transição contempla direitos que podem ser atendidos de forma judicial e extrajudicial. Ela tem como alicerces a memória e a verdade, a justiça, a reparação e a reforma institucional, de maneira a se evitar a não-repetição de um período autoritário e violento.

Dentre as disciplinas que podem contribuir com o Direito, temos a Arte como um instrumento capaz de disseminar conhecimentos e efetivar determinados direitos. Neste sentido, será realizada uma pesquisa bibliográfica e documental de livros, artigos e pesquisas acadêmicas produzidos sobre o *Tá na Rua* e o espetáculo DND. O referencial teórico está centrado na obra de Joaquín Herrera Flores, que considera a arte como capaz de propor novas formas de guiar a ação social, podendo agir como um instrumento de emancipação e luta por direitos humanos.

É certo que aqui não se pretende enfrentar todos os contornos que a arte pode

assumir no conhecimento e efetivação de direitos. A análise irá se ater em como o espetáculo teatral DND, do grupo Tá na Rua, contribuiu para a efetivação dos direitos à memória e à verdade, da justiça de transição.

Na primeira parte será apresentado, de forma breve, o grupo Tá na Rua e sua linguagem. Será enfatizado o contexto político em que o espetáculo DND foi criado e as escolhas de conteúdo realizadas pelo grupo para a composição da dramaturgia.

Na sequência é exposto o conceito sobre arte, desenvolvido por Herrera Flores, como um dos principais instrumentos de construção de dignidade de uma teoria crítica da cultura. O autor traz a base teórica relativista, na qual a arte apresenta um significativo papel por possibilitar uma visão mais abrangente e diversa do mundo e por seu poder de romper com verdades oficiais apresentadas como imutáveis.

Em continuidade, definir-se-á o que se pode compreender por justiça de transição, tratando de forma sucinta sobre o direito à memória e à verdade e como a arte pode contribuir com a sua realização.

Por fim, estabelece-se uma relação entre o espetáculo DND e a teoria crítica de Herrera Flores, demonstrando que a arte, enquanto mecanismo extrajudicial, pode proporcionar mediações simbólicas que possibilitam a construção de novas narrativas, que o direito clássico positivista há tempos demonstra ineficiência em executar. Espera-se demonstrar que o espetáculo, ao fazer uma releitura crítica dos fatos históricos, tenha contribuído para a efetivação do direito à memória e à verdade da justiça de transição.

## **2 DITADURA MILITAR NO BRASIL E O ESPETÁCULO DAR NÃO DÓI, O QUE DÓI É RESISTIR**

O Grupo Tá na Rua foi criado em 1980, a partir da reunião de um coletivo de atores dispostos a ultrapassar os limites ideológicos da atividade teatral naquele momento. No espaço aberto das ruas, o grupo encontra a liberdade necessária para trabalhar intensamente na criação de uma linguagem popular. A trajetória do Grupo Tá na Rua abriu espaço na cena teatral brasileira para a discussão de questões relativas à função do teatro na sociedade, ao ofício do ator, ao alargamento de suas possibilidades expressivas, e às relações de troca, produção e aprendizagem em coletivos de trabalho teatral.

O Tá na Rua, reconhecido por sua recusa à opressão e defesa da liberdade, com 40 (quarenta) anos de atividade, é um dos grupos teatrais mais importantes do país, e uma referência nacional e internacional, para a pesquisa, formação e criação no âmbito do teatro de

rua. De acordo com Licko Turle:

O Tá na Rua é uma anti-ideologia que atua na periferia do poder, à margem da realidade-sociedade com o intuito de apresentá-la como o produto de uma construção arbitrária, não natural. Nas suas “montagens não há mensagens nem heroísmos. Não existe um propósito de “salvar”. E em momento algum a ideia que o move é converter ou coagir, mas tão somente revelar outros pontos de vista sobre certa questão, para que uma nova visão da realidade amplie as possibilidades de reflexão crítica sobre essa mesma realidade. (TURLE e TRINDADE, 2008, p. 73)

A linguagem do grupo Tá na Rua desnaturaliza as instituições sociais e suas ideologias, demonstra ao público que uma apresentação de teatro é somente uma construção social que pode ser modificada pelo homem. “Por isto, revelar a ideologia que está por trás de certos comportamentos sociais é a base da sua dramaturgia, que procura compreender aquilo que legitima determinadas institucionalizações”. (TURLE e TRINDADE, 2008, p. 65).

Amir Haddad (TURLE e TRINDADE, 2008, p. 223) destaca que o teatro sofreu um deslocamento do seu eixo religioso, presente na Idade Média, passando a ser conformado por uma ética e uma estética protestantes, na Idade Moderna. Este teatro pragmático, desenvolvido pela burguesia capitalista, confinado em uma sala, que denominaram “teatro público”, mas que é feito para atender uma classe específica, tem dificuldade de dialogar com toda a população, por ser excludente. Haddad apresenta uma diferença para além das questões estéticas, que revela a prisão do teatro burguês, e coloca em evidência a potência do teatro popular e público:

[...] A diferença não é porque um é na rua e outro não é na rua. A diferença, que é mais difícil de entender, é que o que é feito dentro de uma sala fechada é produção de uma classe social. Quem desenvolveu essa linguagem que está ali foram as classes médias da burguesia. Esse teatro não tem a classe popular que Molière e Shakespeare tinham. Esse teatro passa a servir uma classe que começa a frequentar os teatros públicos que não eram nem no palácio do rei e nem na praça pública. São teatros públicos para onde a burguesia protestante vai assistir seus espetáculos. Sem a algazarra das ruas, a promiscuidade e a imoralidade. Teatro público onde em tese todo mundo pode ir, mas que o populacho não frequentava. Durante muito tempo representamos para essa classe social, que quando se sentou na plateia sabia muito bem o que ela queria ver e de que jeito queria ver, de acordo com os valores novos de prosperidade material. Essa burguesia ficou sentada nos teatros. Inevitavelmente passamos trezentos anos atendendo os interesses dessa classe. Não tem como você fazer teatro e não se adaptar às necessidades do seu público que está diante de você (aponta para mim). O teatro se fez nas salas fechadas com propostas muito claras de uma representação ligada aos valores da ética e da estética da burguesia. E quando você vai para a rua a primeira coisa que você entra em choque é saber que não é a burguesia que está ali. Ali, diante de você, está uma complexidade social muito grande e que aqueles valores que você acreditava (faz vários movimentos com os braços) eternos, herméticos, intransponíveis, irremovíveis, insubstituíveis vão para o chão na hora. As paredes das casas que foram construídas com muito tijolo, elas ruem. A questão na rua ou não na rua se resume na ideologia. Na sala fechada é um grupo social, na rua não tem grupo social. Aberta, franca, espacial. Essa era a estética que começava com a ida do teatro para a rua. O cenário era a rua, a própria cidade. A linguagem é determinante. Mudar o espaço não significa que você mudou a linguagem. Se você muda a linguagem você pode fazer interferência em todos os espaços. Eu faço um rompimento com a linguagem. O conteúdo só adquire forma

depois que ele é manifestado (respira longamente). O nosso espetáculo não depende da forma. A gente precisa de conteúdos vivos, de movimento. (HADDAD, 2013, apud, BRITO, 2016, p. 160-161)

O Tá na Rua, desde sua criação em 1980, abordava em seus espetáculos temas baseados em críticas sociais e políticas, mas, em 2003, deparou-se com uma situação inédita: era o primeiro ano que o grupo trabalharia sob o contexto de um governo popular de esquerda. Assim, a escolha de narrar o período da ditadura militar brasileira (1964-1985) e suas consequências para este público heterogêneo das ruas, teve relação com a necessidade de buscar um posicionamento dentro da conjuntura política nacional, após a eleição do presidente Luiz Inácio Lula da Silva em 2002, o que representava uma possibilidade de retomada das políticas sociais, interrompidas pela ditadura militar em 1964.

O grupo acreditava que a elite econômica neoliberal, que havia permanecido em silêncio nos governos de centro-direita, não toleraria as mudanças prometidas no projeto popular de governo do Partido dos Trabalhadores. “Em nosso passado recente, Jango Goulart, havia sido deposto por suas ideias progressistas. Era preciso, portanto, contar essa história”. (HADDAD in TURLE e TRINDADE, 2008, p. 214). De acordo com Amir Haddad:

Eu te digo claramente porque foi claramente decidido com essa intenção: nós fizemos essa peça porque nós vimos que o Lula tinha sido eleito presidente da República e a gente falou: “as forças reacionárias da ditadura que estavam quietinhas durante todo o período Fernando Henrique, Sarney, porque tava tudo igual, com o Lula eles vão mostrar os dentes e as garras”, [...] Então falamos: “nós temos que falar agora da ditadura, agora que o Lula foi eleito”. (2007, apud PERINI, 2012, p. 91)

O Professor César Mangolin (O DISCURSO, 2016) esclarece que o Brasil sempre esteve subordinado aos interesses dos países do centro do sistema. “Todas as vezes que ousamos pôr em prática políticas que contrariam essa nossa vocação à genuflexão diante dos interesses do imperialismo, a crise aparece”. Os golpes de Estado se repetiram sempre que os governos reuniram duas características: colocar em movimento projetos que contrariaram alguns interesses do grande capital estrangeiro, acostumado a uma exploração brutal dos trabalhadores e, adotar medidas visando ao desenvolvimento social, que garantiria a melhoria das condições de vida dos trabalhadores.

Neste contexto, ficou entendido que o espetáculo deveria trabalhar com a memória histórica e política do país e apresentar fatos que não foram oficialmente contados. “O Tá na Rua queria preencher espaços sociais e cravar neles a reflexão sobre um período que afetou sobre maneira os caminhos do país; queria oferecer uma memória alternativa para a história recente do Brasil.” (PERINI, 2012, p. 92).

Assim, o grupo, por meio de um processo coletivo de criação, construiu o roteiro do

espetáculo com base em documentos oficiais, matérias jornalísticas, livros, músicas e cenas improvisadas. As músicas tiveram extrema relevância na dramaturgia, especialmente a música popular brasileira, por ter sido no período da ditadura um forte instrumento de protesto.

O roteiro seguiu a estrutura de um desfile de escola de samba onde cada ala representava um capítulo da história. O espetáculo acontecia em, aproximadamente, três horas. A quantidade de alas variava de acordo com o roteiro, que estava em contínuo processo de construção. Uma de suas versões<sup>2</sup> abordou os seguintes conteúdos:

#### I – Abertura, Evoluções Coletivas e Prólogo.

Apresentação do tema central da peça: a resistência cultural à ditadura militar, com a narração do panorama do Brasil pré-1964:

NARRAÇÃO – Reformas de base, reforma agrária, Centros Populares de Cultura (CPC), ligas camponesas. Entra em cena o povo brasileiro, que vive um momento de grande movimentação política, social e cultural.

Grupos de operários, camponeses, artistas e intelectuais toma a cena, dispostos a tomarem nas mãos os seus destinos a serem protagonistas de sua própria história (*BANDERA ROSSA*)

NARRAÇÃO – Em meio a guerra fria, com o mundo dividido entre Estados Unidos e União Soviética, o Brasil, o gigante da América Latina, é uma importante «área de influência» disputada por ambos os lados. (GRUPO, 2005)

Turle (TURLE e TRINDADE, 2008, p. 213) afirma que o espetáculo DND reconstruiu em cena concepções políticas opostas – de ‘direita’ e de ‘esquerda’ – que revelam as ideologias (sociais, morais, sexuais e religiosas) presentes na nossa sociedade, mas que foram ocultadas na versão oficial da história.

Era encenado o discurso do Presidente João Goulart no Comício da Central do Brasil no Rio de Janeiro, em 13 de março de 1964. A relação política de Jango com os trabalhadores e as promessas de reformas de base, que objetivavam reduzir as desigualdades, eram vistas pela classe média e alta do Brasil e dos EUA como indício de comunismo. Era o auge da Guerra Fria, o mundo vivia uma forte polarização, na qual os Estados Unidos (capitalista) disputavam com a União Soviética (Socialista) a hegemonia econômica, política e militar do mundo. Os militares precisavam assegurar os interesses do capital monopolista:

MENESTREIS – Depois do Comício da Central  
Os Generais sentiram o drama  
E na madrugada calada  
Urdiram a trama.  
No mais sinistro golpe que já se viu. (GRUPO, 2005)

---

<sup>2</sup> Roteiro do espetáculo Dar não Dói, o que Dói é Resistir para apresentação no Année du Brésil en France. Paris, França, 2005.

## II – Golpe Militar e Notícias da década de 60.

Apresentação do Ato Institucional nº 1, documento que destituiu o governo constitucional, instaurando o regime militar, impondo as primeiras medidas autoritárias da ditadura, sob o argumento de que era necessário combater a corrupção, assegurar o crescimento econômico e defender a família brasileira. Eram também apresentados alguns dos principais acontecimentos daquele período no Brasil e no mundo, como as mortes de Marilyn Monroe, John Kennedy e Ernesto ‘Che’ Guevara, a revolução sexual e o surgimento da Rede Globo de Televisão.

Ao som da música *Gracias a la vida*, de Violeta Parra, interpretada por Mercedes Sosa, apresentava-se o resultado do primeiro ano de ditadura no Brasil:

**NARRAÇÃO** - O ano de 1964 termina no Brasil com um saldo de 4454 pessoas presas, cassadas ou demitidas, 20 mortos, 09 suicídios e 203 denúncias de torturas.  
- Baixado o Ato Institucional nº 1, 40 políticos tiveram os seus mandatos cassados.  
- O Marechal Castello Branco é eleito presidente pelo Congresso.  
- A Censura apreende as cópias do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol.  
- São demitidos 26 artistas da Rádio Nacional. Entre eles Mário Lago, Dias Gomes, Paulo Gracindo e Oduvaldo Vianna. (GRUPO, 2005)

## III – Resistência Cultural e Estudantil entre 1964 e 1968.

Apesar de 21 anos de ditadura, os militares sempre tiveram de enfrentar uma forte oposição na sociedade. O espetáculo apresentava os movimentos de resistência dos estudantes e dos artistas.

O espetáculo narrava a estreia do show Opinião com Nara Leão, Zé Keti e João do Vale, como a primeira manifestação de resistência cultural ao golpe militar: “Podem me prender/ Podem me bater/ Podem até deixar-me sem comer/ Que eu não mudo de opinião...” (GRUPO, 2005). Narrava também a estreia do espetáculo *Liberdade, Liberdade*, do mesmo grupo Opinião reunindo uma coletânea de textos da literatura universal em defesa da liberdade e contra o autoritarismo, organizados por Flávio Rangel e Millôr Fernandes.

Com relação à resistência estudantil, o destaque era a prisão de 920 estudantes que realizavam um congresso clandestino da União Nacional dos Estudantes - UNE em um sítio em Ibiúna, interior de São Paulo, e a morte do estudante Edson Luís de Lima Souto – 18 anos, no restaurante Calabouço, no Rio de Janeiro. Seu cortejo fúnebre transformou-se numa grande manifestação de protesto contra o governo militar.

O ápice deste bloco era a passeata dos Cem Mil, ocorrida no dia 26 de junho de 1968, no Rio de Janeiro, a maior manifestação desde o golpe de 64, na qual era pronunciado o discurso de Vladimir Palmeira, descrito no livro *1968: O ano que não terminou*, de Zuenir

Ventura:

A ditadura mais descarada adora leis, deixa eles fazerem leis. Façam uma, duas, três constituições, instalem e depois amordacem um, dois, três congressos. A gente deixa, pessoal. Mas a gente sabe que não hoje, mas até o fim desta luta a gente derruba uma, duas, três constituições e faz nova lei e nova assembleia, porque esta assembleia não resolve problema de ninguém. Mas, minha gente, não pense que aplaudir e gritar "abaixo a ditadura" é uma vitória. Hoje a repressão não veio porque não pôde. E a nossa vitória é esta: ter saído na raça porque achava que tinha que sair. Mas a gente vai voltar pra casa, o estudante pra aula, operário pra fábrica, repórter pro jornal, artistas pro teatro. E é em casa, no trabalho, que a gente vai continuar a luta. Eu quero botar isso em votação: a gente vai continuar esta luta? (GRUPO, 2005)

#### IV – Da escalada da crise ao Ato Institucional nº 5 (AI-5).

Neste bloco era narrada a censura a grupos teatrais, como a destruição do Teatro Opinião, no Rio de Janeiro, a censura do espetáculo Galileu Galilei, de Brecht, encenada pelo Teatro Oficina, em São Paulo e a invasão do teatro Ruth Escobar, em São Paulo, onde era realizada a peça *Roda Viva*, de Chico Buarque. A invasão, feita pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC) depredou o cenário e espancou os atores. A censura considerava os espetáculos degradantes e subversivos.

Com a intensificação das manifestações públicas contra a ditadura militar e a manifestação aberta de alguns políticos que exigiam o retorno da democracia, o Governo resolveu endurecer o regime. O grupo utilizava a obra *A Ditadura Envergonhada* de Helio Gaspari para encenar o Ato Institucional nº 5:

Às dezessete horas da sexta-feira, 13 de dezembro do ano bissexto de 1968, o marechal Arthur da Costa e Silva, com a pressão a 22 por 13, parou de brincar com palavras cruzadas e desceu a escadaria de mármore do Laranjeiras para presidir o Conselho de Segurança Nacional. [...] Quando Costa e Silva ocupou a cabeceira da mesa, cada ministro tinha uma cópia do Ato Institucional nº 5 em frente a seu lugar. [...] O presidente abriu a sessão com um discurso em que se denominou "legítimo representante da Revolução de 31 de março de 1964" e lembrou que com "grande esforço [...] boa vontade e tolerância" conseguira chegar a "quase dois anos de governo presumidamente constitucional". Ofereceu ao plenário "uma decisão optativa: COSTA E SILVA - Ou a Revolução continua, ou a Revolução se desagrega! (batendo na mesa) A decisão está tomada! (GRUPO, 2005).

O AI-5, dentre outras medidas, autorizou o presidente da República, independente de qualquer apreciação judicial, a decretar o recesso do Congresso Nacional, intervir nos estados e municípios, cassar mandatos eletivos e a suspender a garantia de habeas-corpus. Por tudo isso, o período entre o final de 1968 e 1974 ficou conhecido como “Anos de chumbo” e, devido à violenta repressão do regime a qualquer manifestação contrária, vários políticos, artistas e intelectuais fugiram do país em busca de exílio.

#### V- O milagre brasileiro: ufanismo, tortura e resistencia clandestina.

Enquanto o Brasil comemorava um curto período de prosperidade e crescimento econômico, conhecido como o “Milagre Brasileiro”, a cultura brasileira seguia pendurada num pau-de-arara, o destaque neste bloco era dado à prisão e tortura do dramaturgo Augusto Boal.

AUGUSTO BOAL - Era incrível a bestialidade daquela gente. Eram incapazes de compreender a monstruosidade do que acabava de acontecer. Eu estava ali, nu, pendurado pelos joelhos, sofrendo choques elétricos violentíssimos. Para eles, a violência contra um suspeito era "interrogatório", não era tortura. (GRUPO, 2005).

Com a censura à imprensa e às manifestações, a insatisfação da sociedade brasileira não podia mais ser manifestada pública e livremente, e a resistência clandestina foi a única alternativa de luta possível. Ela foi reprimida intensamente e desapareceu em questão de poucos anos. O grupo destacava a luta armada, os sequestros do embaixador americano Charles Elbrick pelo movimento revolucionário Oito de Outubro (MR-8) e do embaixador suíço Enrico Bucher, que foi trocado por 70 prisioneiros políticos que embarcaram para o México, as mortes de Carlos Marighella líder da Ação Libertadora Nacional (ALN) em 1969, e de Carlos Lamarca, no sertão baiano, em 1971.

#### VI – Anistia: Fim da ditadura.

Em meados da década de 70, iniciou-se uma lenta e gradual abertura política por parte dos militares. O regime, já desgastado pela oposição cada vez maior e pelo fracasso econômico, acenava com a possibilidade de um retorno à democracia. Em outubro de 1978 foi revogado o AI-5:

##### **A partir de meia-noite:**

O Brasileiro passa a ter direito a habeas-corpus nos casos de crime político.

O poder executivo não poderá cassar os mandatos parlamentares.

O Congresso passa a funcionar por delegação popular.

O poder judiciário recupera as suas prerrogativas.

O Direito Brasileiro livra-se da pena de morte, da prisão perpétua e do banimento.

(GRUPO, 2005).

Uma síntese do momento histórico vivido era apresentada pelo grupo, por meio da encenação da música *O Bêbado e a Equilibrista*, criada em 1979, por Aldir Blanc e João Bosco:

Narração: Os militares fazem a pátria, os políticos fazem o país, mas são os artistas que constroem a nação. Neste momento em que a alma da nação brasileira se encontrava ferida e amordaçada, como se sobre ela tivesse desabado um imenso viaduto, os compositores João Bosco e Aldir Blanc souberam captar o sentimento desta época e o immortalizaram em uma canção que entrou para história: *O Bêbado e a Equilibrista* (GRUPO, 2005).

A partir de 1976, se intensificaram as manifestações pela concessão de anistia aos

que cometeram crimes políticos e a exigência da volta dos que tiveram que deixar o Brasil. Em 28 de agosto de 1979, foi promulgada a Lei nº 6.683/79, que concedeu perdão aos perseguidos políticos e aos membros das forças armadas.

Este movimento garantiu o retorno de exilados brasileiros como, Leonel Brizola, Fernando Gabeira, Luiz Carlos Prestes, José Serra, José Celso Martinez Corrêa, Darcy Ribeiro, Glauber Rocha, dentre outros, que no Brasil passaram a ocupar espaço na cena política e artística, num movimento de reconstrução da democracia. O próximo passo era a reconquista do direito de votar.

#### VII – Diretas Já.

Em 1984, grandes manifestações exigiram eleições diretas para presidente da república. O sentimento que tomava conta do país naquele momento foi apresentado ao som do Hino Nacional cantado pela artista Fafá de Belém.

- Apesar de toda a forte pressão popular, a emenda Dante de Oliveira, que convocava eleições diretas para presidente para o ano de 1985, não foi aprovada no Congresso Nacional.

- Tancredo Neves derrota Paulo Maluf no colégio eleitoral, tornando-se o primeiro presidente civil eleito desde o golpe de 1964. Sua morte, em circunstâncias pouco esclarecidas, leva ao poder o seu vice, José Sarney. (GRUPO, 2005).

A eleição de Tancredo marcou o rompimento de quase 21 anos de regime militar no país. Em maio de 1985, o Congresso Nacional aprovou uma emenda constitucional que acabava com alguns vestígios da ditadura.

#### VIII – A Volta por Cima: O Futuro, a esperança de um governo popular.

O grupo encerrava sua narrativa, avançando quase duas décadas na história, chegando aos anos de 2003 a 2006, período em que o espetáculo foi encenado:

Narração: Saem de cena os militares, mas a história não acabou, e ainda está por ser escrita. 40 anos depois do golpe militar, o Brasil ainda está aprendendo a trilhar os caminhos da democracia. O ideal de um governo «do povo, pelo povo e para o povo» ainda é uma meta a ser alcançada, e é esta esperança que nos faz continuar de pé e seguir adiante. A cultura do povo brasileiro, que sofre mas segue adiante, e renasce resplandecente a cada ano em espetáculos como o carnaval, é a nossa inspiração como artistas que atuam no presente para a construção de um outro futuro.

O samba do Império Serrano para o carnaval de 1986, escrito «no calor da hora» da volta à democracia, é ainda um manifesto extremamente atual que representa os nossos sonhos no dia de hoje. (GRUPO, 2005).

Como um desfile de escola de samba, o espetáculo terminava de forma apoteótica com o samba enredo da escola carioca Império Serrano, *Eu Quero*, que descrevia sem rodeios os desejos da população ao atendimento de direitos fundamentais que lhe garantissem uma vida digna: a preservação da natureza, alimentação, moradia, melhores salários, segurança,

educação, saúde e liberdade: “Me dá o que é meu/ Foram vinte anos/ Que alguém comeu... Cessou a tempestade/ É tempo de bonança/ Dona liberdade/ Chegou junto com a esperança...” (MACHADO, CAVACO e NÓBREGA, 1986). Os vinte anos em questão era uma referência explícita ao período de 1964 a 1984, em que os militares estiveram no poder.

Assim, o espetáculo procurou revelar o discurso ideológico que atuou no período da ditadura militar e suas consequências. O Tá na Rua optou por “[...] discutir a história do país por meio da sua prática estética, efetuando uma forma de partilha do sensível que busca superar a hierarquização do poder”. (TURLE e TRINDADE, 2008, p. 74).

### **3 HERRERA FLORES: O POTENCIAL DA ARTE NA EFETIVAÇÃO DOS DIREITOS HUMANOS**

[...] el mundo no está ahí. Al mundo se llega. Y lo hacemos construyendo los caminos y las vías necesarias para tal fin. Del mismo modo, no somos sujetos, nos convertimos en sujetos cuando luchamos por “materiales” que nos otorguen las “fuerzas” suficientes como para oponernos a lo existente y plantear “formas” nuevas de guiar la acción social, individual e institucional. (HERRERA FLORES, 2005, p. 88).

Joaquín Herrera Flores nasceu no ano de 1956, em Triana (Sevilla, Espanha). Inquieto, gostava de música, de tocar cajón cigano e de percorrer em sua moto as estradas secundárias para conhecer suas gentes. Doutor em Direito pela Universidad de Sevilla, foi presidente da *Fundación Iberoamericana de Derechos Humanos*, professor e colaborador em vários centros universitários na América Latina.

Seu pensamento crítico esteve dirigido aos direitos humanos, à democracia, ao pensamento feminista e à teoria da cultura, sempre tentando confrontar toda forma de idealização e descontextualização que ocultasse as diversas relações assimétricas de poder que subjazem ao capitalismo, ao imperialismo, ao patriarcalismo e ao colonialismo.

Herrera Flores (2005, p. 15) considera a arte um dos principais instrumentos da teoria crítica da cultura. Para o jurista, um processo cultural artístico emancipador sempre tenderá a ilustrar e iluminar os mecanismos de opressão dos poderes hegemônicos.

A arte interfere nos conteúdos, abrindo novas possibilidades de perceber a realidade que vivemos, ela cria intercâmbios e possibilita diálogos entre as diversas formas de atuação individual e coletiva. A arte pode conciliar o passado com o presente, recordar que é possível mudar hábitos e percepções continuamente e, assim, lançar caminhos para o futuro.

O espetáculo DND narrou acontecimentos ocultados e invisibilizados ocorridos durante a ditadura militar brasileira, no intuito de possibilitar ao público vivenciar momentos

que lhe permitisse refletir não apenas sobre os fatos em si, mas sobre a postura de ser humano diante da vida. “Praticando um teatro que se quer popular, com uma linguagem dialética que promova ação e reflexão, o Tá na Rua propõe ao espectador a busca da auto-expressão que conduza a uma identidade própria e crítica diante da cultura dominante” (SANTOS, 200-?)

Herrera Flores (2005, p. 90) considera uma grande obra cultural aquela que “aporta los materiales necesarios para darnos fuerzas a la hora de desplegar nuestras capacidades humanas de hacer, hablar, recordar o proyectar”. Os grandes produtos culturais são aqueles que oferecem rupturas com aquilo que gera indignação. (HERRERA FLORES, 2005, p. 10)

A violação dos direitos humanos ocorrida no período da ditadura militar brasileira, especialmente a censura à liberdade de expressão, superada aparentemente pela redemocratização do Brasil, foi o tema do espetáculo do Tá na Rua. O diretor do espetáculo e o grupo tinham a compreensão de que não bastava uma Constituição para permanência de um Estado democrático, que funcionasse de forma harmoniosa e justa, pois, governos que contrariam os interesses do poder hegemônico estão sempre ameaçados.

Muitas pessoas acreditam que os direitos reconhecidos e positivados podem servir, por si sós, para atacar as injustiças sociais produzidas pelo sistema econômico e político. Ocorre que, enquanto sua racionalidade, coerência e universalidade parecem ficar garantidas pelo próprio sistema jurídico/constitucional, sua base material – a econômica – se apresenta como uma estrutura submetida à não racionalidade do mercado. No capitalismo, o político é um instrumento e uma prática funcional às premissas econômicas hegemônicas. (HERRERA FLORES, 2009, p. 128). Assim, os direitos fundamentais, por exemplo, ainda que positivados, vêm sendo executados somente até o ponto em que não apresentem risco aos interesses da elite econômica.

Herrera Flores (2009, p. 31) compreende que os direitos humanos são os resultados sempre provisórios das lutas sociais pela dignidade. O direito a uma vida digna deve ser construído, conquistado, disputado e concebido a cada dia. “A burguesia e o capitalismo não são, evidentemente, sinônimos de democracia. Os espaços conquistados de representação e participação direta por parte dos trabalhadores em qualquer formação social são resultados de sua organização e de sua luta”. (MANGOLIN; BARROS, 2015. p. 5).

O jurista espanhol afirma (2000, p. 37) que a ideologia hegemônica tende sempre a ocultar as origens e fenômenos que deram origem aos direitos como uma prática política de dominação, depois cria uma tradição e um passado fantasioso para justificar a ordem instituída.

A ditadura brasileira atacou a crise econômica tendo como bases principais a

restrição do crédito, o arrocho salarial, o aumento da carga tributária e a reorientação dos gastos do Estado, facilitando a entrada de capital internacional e levando à falência diversas empresas nacionais de pequeno e médio porte. No campo econômico, tivemos a parceria do Estado com o capital monopolista, preparando o terreno para o forte crescimento econômico iniciado no final da década de 1960, crescimento este descomprometido com o desenvolvimento social, mascarado pelo aumento da demanda por trabalhadores com salários reduzidos. (MANGOLIN; BARROS, 2015, p. 12-13).

O golpe militar não foi uma ruptura econômica, mas sim política, necessária para que a crise econômica fosse resolvida no interesse do capital monopolista. A ditadura era necessária para colocar fim ao projeto nacional-desenvolvimentista e também para reprimir, com o terrorismo de Estado, a crescente organização dos movimentos populares, que provocaram um acirramento da luta de classes, iniciada com reivindicações econômicas motivadas pela crise, mas que no início da década de 60, havia se ampliado para propostas políticas que, se executadas, poderiam romper com o padrão econômico e acabar com o equilíbrio das classes dominantes mantido durante a República. (MANGOLIN; BARROS, 2015, p. 21).

Sabe-se que um dos principais danos causados à sociedade é a criação de uma versão oficialista da história, que trata de ocultar a verdade sobre os fatos passados e manipular informações. No caso brasileiro, essa versão está calcada no suposto progresso econômico atingido pelo país no período ditatorial, nas teses de que o golpe militar foi fruto do clamor popular que “exigia” a deposição do ex-presidente João Goulart, de que o golpe foi necessário para impedir a tentativa comunista de conquistar o Brasil e, por fim, de que a ditadura não foi “tão dura assim”, não havendo que falar em graves atrocidades e abusos cometidos pelo Estado. (ABRÃO et al., 2009, p. 128)

De acordo com Herrera Flores (2000, p. 37) “Conocer los orígenes históricos nos ilumina acerca de las razones por las cuales tenemos este estado de cosas y no otro”. É importante recuperar os contextos para reconhecer de onde surgem os processos de exploração e pensar quais devem ser as posições antagonistas.

A arte pode atuar no combate à ideologia hegemônica que pretende nos aprisionar, empoderando os seres humanos nas lutas contra os processos de dominação e na ampliação constante do humano. A arte é um agente ativo no aspecto emocional cognitivo do espectador, ela “permite o múltiplo comentário, a dúctil e plural interpretação, a variedade de leituras e recepções” (HERRERA FLORES, 2007, p. 140).

O jurista espanhol (2007, p. 92), entende que a arte não está sustentada na base teórica absolutista, que impõe uma verdade única e última e que objetiva fundamentar universalmente as práticas sociais e individuais, mas sim em uma base teórica relativista,

como instrumento de construção da dignidade. A arte pode nos ajudar a relativizar pautas indiscutíveis. Vivemos em um mundo não monolítico, com fissuras, que abrem caminhos para a transgressão, onde é possível outras opções e valores. Esta constatação afeta o dogmático, ao colocar em risco sua forma de vida e exercício de poder. (HERRERA FLORES, 2007, p. 59 e 77).

As tendências absolutistas pretendem cumprir quatro coordenadas lógicas: de coerência, na qual é possível apenas duas respostas para uma mesma questão; de completude, evitando contradições; de compenetração, com uma única linha de progresso, e de concordância, que seja possível universalizar. (HERRERA FLORES, 2007, p. 133).

Herrera Flores (2007, p. 94-95), apresenta três características da posição relativista, que contrapõem as tendências absolutistas e que objetivam visibilizar, desestabilizar e transformar os marcos concretos do conhecimento: o universalismo do fortalecimento, no qual todos devem ter acesso às condições necessárias para apresentar e realizar propostas que criem marcos de igualdade e reconhecimento; a distinção entre “estado de fato” e “realidade”, que nos permite reagir culturalmente aos estados de fatos, pois ao nos relacionarmos com eles podemos construir outras realidades a partir das nossas diferentes posições culturais no mundo e; uma filosofia da imanência, na qual podemos interagir de forma criativa com o mundo.

Assim, ser relativista é compreender que não existem fundamentos absolutos e transcendentais, que estejam acima das práticas sociais e da nossa capacidade de ação e transformação. Desta forma, os contextos culturais particulares são fundamentais para a fundamentação de toda racionalidade que é parcial. (HERRERA FLORES, 2007, p. 96).

O Tá na Rua criou o espetáculo DND, a partir de uma reflexão sobre o contexto político brasileiro no ano de 2003. O sentimento do Grupo, de que a eleição de um governo popular de esquerda poderia fazer emergir os sentimentos reacionários e conservadores das elites econômicas e da “inteligência” brasileira, que tinham sustentado ideologicamente o golpe militar, fez com que optassem por encenar fatos ocorridos no período da ditadura, mas não somente para gerar uma reflexão estática sobre aquele momento histórico pois:

[...] não são os fatos, mas a reflexão que se pode fazer através deles é que nos dá a dimensão da permanência de um texto; além dos fatos, além das datas. [...]. A ditadura é apenas a manifestação mais perversa de um sistema de opressão, que tem hoje maiores e melhores meios de repressão e controle. (AMIR, 2009)

O espetáculo teatral crítico apresentado pelo Tá na Rua poderia ser considerado uma grande obra de arte por Herrera Flores por relacionar os fatos do presente com o passado, induzindo-nos a criar linguagens de resistência e novos espaços de construção de sentidos

frente às injustiças que a humanidade vem sendo submetida. A grande obra de arte é aquela capaz de envolver e instigar as pessoas a transformar situações não exatamente igual às que foram recordadas, mas sim àquelas que apresentam o mesmo sentido de opressão. (HERRERA FLORES, 2005, p. 305).

É preciso destacar que, conforme exposto por Amir Haddad neste artigo, nem todo o teatro (e nem toda arte) é capaz de provocar as reflexões e críticas necessárias para que se possa sair da imobilidade e da contaminação, causadas pela ideologia do grupo social hegemônico, tendo em vista que o teatro, assim como o direito, também não escapou de ser moldado e conformado pela estética e a racionalidade burguesa, que “fecha seus olhos ante o mundo e proclama o fim da história e das alternativas”. (HERRERA FLORES, 2007, p. 127)

“A arte que elogiamos é a arte que liberta e possibilita a recriação do mundo”. (HERRERA FLORES, 2007, p. 57). Uma grande obra de arte é aquela que induz ao movimento, que possibilita ao público uma visão social crítica e lhe propõe caminhos para a igualdade e dignidade, que age contra o autoritarismo e toda forma de ditadura.

#### **4 A CONTRIBUIÇÃO DO ESPETÁCULO NA EFETIVAÇÃO DOS DIREITOS À MEMÓRIA E À VERDADE DA JUSTIÇA DE TRANSIÇÃO**

A justiça de transição pode ser entendida como um conjunto de ações, dispositivos e estudos que surgem para enfrentar e superar períodos de conflitos internos, violação sistemática de direitos humanos e violência massiva contra grupos sociais ou indivíduos, que ocorreram na história de um país. (INSTITUTO, [s.d.]

Ainda que o termo seja capaz de causar controvérsias doutrinárias, é possível notar a presença de quatro vertentes no âmbito da justiça transicional: o direito à ampla memória e verdade; o direito à reparação das vítimas; o direito à responsabilização dos agentes que violam os direitos humanos e; o direito a readequação democrática das instituições que possibilitaram os abusos de poder. (BAGGIO, 2010, p. 270)

A Justiça de Transição foi sendo construída a partir de experiências, normas e jurisprudências que foram se consolidando no âmbito do direito internacional, oriundas de países que viveram um período de violência e violação de direitos. A Comissão de Direitos Humanos e o Conselho de Segurança da ONU, bem como, a Corte Interamericana de Direitos Humanos, são órgãos determinantes nos processos de Justiça de Transição, tendo sistematizado parâmetros para a sua efetivação, fixados em documentos que visam à garantia dos direitos humanos e à luta contra a impunidade.

O Brasil se comprometeu oficialmente, por meio do Decreto nº 4.388/2002, a cumprir e executar integralmente o Estatuto de Roma do Tribunal Penal Internacional, elaborado em 1998, que criou a Corte Penal Internacional, importante organização para o julgamento de crimes de guerra, crimes de lesa humanidade e genocídios.

No Brasil, a Lei da Anistia nº 6.683/79 impediu qualquer investigação sobre os possíveis crimes cometidos durante o regime militar. De acordo com Flávia Piovesan (2009, p. 185), nas experiências de transição brasileira, o que se tem constatado há décadas é um processo aberto e incompleto, na medida em que somente foi contemplado o direito à reparação, com o pagamento de indenização aos familiares dos desaparecidos no regime militar, nos termos da Lei nº 9.140/95.

Assim, verificamos que pouco foi realizado para a garantia dos demais direitos, quais sejam: o de registrar, reconhecer, e dar visibilidade à memória como construção imprescindível da história do país e de estabelecer a verdade sobre os fatos ocorridos no período; o de assegurar à justiça com o julgamento dos criminosos violadores dos direitos humanos e; o de promoção das reformas das instituições que participaram direta ou indiretamente das violações cometidas. Desta forma, para avançarmos na consolidação destes direitos, não devemos abrir mão de instrumentos que possam lhes dar suporte.

A Arte é capaz de contar histórias, disseminar conhecimentos e gerar reflexões, desta forma, pode se apresentar como uma importante ferramenta para a observação de novas possibilidades neste processo complexo de realização da justiça de transição.

Importante deixar claro que a arte não objetiva dar conta da efetivação de direitos, no entanto ela é capaz, de forma indireta, de provocar mobilizações que podem auxiliar na consecução dos direitos à justiça, à reparação e às reformas institucionais e, contribuir, de forma mais direta, dando visibilidade à verdade e atuando na construção da memória, já que estes últimos direitos podem se efetivar de forma extrajudicial.

Ao assistir um espetáculo teatral sobre a ditadura militar brasileira, o espectador pode sentir tanto a brutalidade do regime, como ter conhecimento das propostas dos movimentos populares que foram oprimidas, de forma mais intensa do que se lesse ou ouvisse falar sobre o assunto. Os conteúdos apresentados, por meio de imagens, de uma dramaturgia e de uma linguagem, interagem com os diversos sentidos do humano e, como um instrumento de conversa, de comunicação e reflexão, possibilitam novos pontos de vista.

Tanto o teatro quanto o direito são um constante dever agir em direção a um bem social, as relações humanas são objeto tanto do direito quanto da arte. Assim, verifica-se que ambos têm o potencial de revelar mundos, por meio de um olhar racional, mas também

sensível, emocional e crítico, que permite aguçar os sentidos para uma possibilidade de reinterpretação da história.

Neste sentido, considerando que a contribuição do espetáculo DND, se dá efetivamente no âmbito do direito à memória e à verdade, cumpre tecermos algumas considerações a respeito destes direitos no âmbito da justiça de transição.

“O direito à Memória e à Verdade corresponde ao reconhecimento dado às vítimas e a toda a sociedade de que o Estado e setores institucionais e/ou civis foram responsáveis por violações de direitos humanos”. (INSTITUTO, [s.d.]). É a garantia da construção de uma verdade histórica que desminta relatos caluniosos e criminosos, que muitas vezes são assumidos oficialmente pelas autoridades em um determinado país.

As autoridades brasileiras construíram uma versão da ditadura militar, qualificada por elas como uma revolução, por meio de propagandas ufanistas voltadas à população daquele tempo, o que trouxe graves consequências para a formação de seu pensamento. Neste contexto, o espetáculo DND, no intuito de oferecer ao público uma memória alternativa, buscou desconstruir a narrativa oficial, levando para a cena importantes momentos de resistência, denunciando as violações aos direitos humanos.

Sobre a importância de conhecermos os fatos históricos para agirmos no presente, Herrera Flores diz (2007, p. 156) que o primeiro passo para se pensar sobre a possibilidade e necessidade de mudança é saber as limitações que foram determinadas por uma história.

Para a Comissão Interamericana de Direitos Humanos é fundamental respeitar e garantir o direito à verdade para o fim da impunidade e para a proteção dos direitos humanos. Acentua a comissão: "Toda sociedad tiene el irrenunciable derecho de conocer la verdad de lo ocurrido, así como las razones y circunstancias en la que aberrantes delitos llegaron a cometerse, a fin de evitar que esses echos vuelvam a ocurrir en el futuro". (PIOVESAN, 2009, p. 185)

Com o objetivo de garantir a aplicabilidade do Direito à Memória e às Verdade, diversas iniciativas foram criadas, buscando apresentar a verdadeira história, esclarecer os fatos, as causas e as consequências do período ditatorial.

Dentro desse conjunto instituiu-se a Comissão Nacional da Verdade, em 2011, por meio da Lei nº 12.528, com a finalidade de examinar e esclarecer as graves violações de direitos humanos praticadas durante o regime militar. Foram também construídos monumentos, memoriais, museus, como o Memorial da Resistência em São Paulo, e modificados nomes de ruas, como marcos importantes para a reconstrução da memória e da

verdade.

Ainda, entre os anos de 2008 a 2014 a Comissão de Anistia do Ministério da Justiça promoveu um conjunto de políticas de memória e reparação. Dentre os projetos, destacamos o *Caravanas da Anistia*, no qual eram realizadas sessões públicas itinerantes de apreciação de requerimentos de anistia política acompanhadas por atividades educativas e culturais. (ABRÃO et al., 2009, p. 114) e o *Marcas da Memória*, no qual foram realizadas Chamadas Públicas que selecionaram projetos de preservação, de memória, de divulgação e difusão advindos de organizações da sociedade civil, que tiveram como produto livros, documentários, materiais didáticos e informativos, exposições artísticas, peças teatrais, palestras, musicais e projetos de digitalização e/ou restauração de acervos históricos (BRASIL, [201-?]).

Destacamos aqui o uso da cultura e da arte nos projetos do Ministério da Justiça, como um elemento agregador, capaz de auxiliar na emersão de uma consciência crítica, por meio de uma perspectiva mais vivencial do que formal.

O espetáculo DND não pretendeu reparar o irreparável, mas produzir imagens e narrativas, por meio de uma linguagem própria, sobre o violento período de ditadura militar no Brasil, de forma a propor um novo devir da história. “O grande número de vítimas, os sistemas jurídicos inadequados e as sociedades traumatizadas tornam imprescindível a adoção de múltiplos mecanismos de justiça de transição” (OLSEN, PAYNE e REITER, 2009, p. 166). Daí a importância da arte.

Un aspecto que no siempre es tenido en cuenta como elemento constitutivo de los procesos de obtención de verdad y que suele aportar en gran medida al reconocimiento social de los hechos es la producción cultural sobre la época. Desplegada en formatos diversos, estas realizaciones [...] posibilitan un contacto distinto con esa historia compleja. (VALDEZ. 2014. p. 34).

É importante lembrar que a arte foi um dos principais instrumentos de resistência, de questionamento e de combate à ditadura militar no Brasil. Por meio de livros, músicas, filmes e peças de teatro, ela tratou da necessidade de luta por liberdade e por democracia. Tal instrumento, utilizado de forma eficaz durante a ditadura, pode e deve continuar contribuindo com o combate ao autoritarismo e à violação de direitos.

Os processos de memória e verdade são as bases para a efetivação dos demais direitos da Justiça de Transição, o conhecimento das causas e consequências trazidas pela violação dos direitos humanos é imprescindível para que se efetive a devida reparação, a punição dos culpados e a reformulação das instituições. Enquanto a sociedade brasileira não acertar as contas com a ditadura militar, as Forças Armadas continuarão atuando contra a

democracia e agindo em benefício dos grandes empresários e da oligarquia que financiou e inspirou o golpe militar.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O espetáculo *Dar não Dói*, o que *Dói* é Resistir apresentou fatos ocorridos durante o período da ditadura militar brasileira e suas consequências, revelando uma versão da história suprimida ou invisibilizada dos espaços de educação e meios de comunicação oficiais. O objetivo do grupo *Tá na Rua* não era somente fazer com que o público conhecesse o que ocorreu no passado recente da história do país, mas que ele pudesse refletir sobre os processos de exploração e sobre as diversas posturas que pode vir a assumir diante da vida.

Era importante apresentar as motivações que levaram e levam as elites econômicas a aplicar golpes de Estado. Quando se sentem ameaçadas de perder seus canais de manutenção, por políticas que contrariam os interesses do imperialismo e promovem o desenvolvimento social das camadas mais pobres, as elites agem para inviabilizá-las por caminhos oficiais ou ditatoriais, suspendendo direitos e liberdades.

De acordo com o conceito de Herrera Flores, verifica-se que a arte, como um instrumento de luta por direitos humanos, tem o potencial de iluminar caminhos mais flexíveis para a oposição ao poder dominante e opressor. A arte propõe um olhar relativista, no qual os dogmas são questionados e as verdades são passíveis de serem modificadas.

O jurista afirma que grandes obras artísticas têm o compromisso de incitar o constante movimento e propor que todos possam exercer sua capacidade criativa de transformação de espaços de relações e interações na busca de caminhos de igualdade e dignidade.

Em um país onde a memória da população é tão subvertida e fragilizada, e ainda por cima conservadora, falar sobre memória e verdade, direitos da Justiça de Transição, assim como trazê-las à compreensão da população é um processo delicado, por encontrar as mais diversas barreiras, construídas no período de repressão. A arte, por trabalhar não só no campo racional, mas também no emocional, pode dialogar de forma mais eficaz com o público, modificando sua percepção e tornando conceitos complexos mais compreensíveis.

A justiça de transição deve ser efetivada em sociedades que vivenciaram regimes supressores de direitos, para que o passado ditatorial possa ser superado e seja possível viver uma democracia. No Brasil, no âmbito do Direito, pouco foi feito para se romper com o passado autoritário, por isso, na busca da efetivação plena da justiça de transição, é necessário

contarmos também com instrumentos extrajudiciais.

O público, ao assistir um espetáculo como o DND, tem a oportunidade de refletir sobre valores como liberdade, memória, verdade, democracia e justiça.

Um estudo sobre a compreensão e impacto do espetáculo, especialmente com relação aos interesses envolvidos na ditadura militar e sobre a importância de valores como a verdade e a memória para os atores e espectadores, seria de grande relevância para a análise de sua eficácia. Compreender também, melhor os contornos da linguagem do grupo Tá na Rua e como o teatro de rua se relaciona com o público heterogêneo dos espaços públicos, pode ser interessante para verificação de como esta linguagem pode contribuir de forma mais efetiva no diálogo com um público plural.

Pela observação dos aspectos mencionados, verifica-se que a arte, como instrumento extrajudicial de luta por direitos humanos, pode ser uma ferramenta para a narração de verdades e construção de memória, auxiliando na efetivação da justiça de transição.

Como diz Galileu Galilei não podemos ensinar nada a um homem, só podemos ajudá-lo a descobrir algo dentro de si. Somos animais culturais, atuamos a partir de nossa razão, mas também de nossas crenças e desejos. O que o espetáculo DND e a arte crítica podem fazer é oferecer novas perspectivas e fornecer materiais necessários para que mulheres e homens, das mais diversas culturas, apropriando-se da memória do passado, possam refletir e promover a construção de caminhos coletivos mais justos e dignos, por onde desejam viver.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRÃO, Paulo et al. **As Caravanas da Anistia um mecanismo privilegiado da Justiça de Transição brasileira.** Revista Anistia Política e Justiça de Transição / Ministério da Justiça. – N. 2 (jul. / dez. 2009). – Brasília : Ministério da Justiça , 2009. Disponível em: [https://www.justica.gov.br/central-de-conteudo\\_legado1/anistia/anexos/2010revistaanistia02.pdf](https://www.justica.gov.br/central-de-conteudo_legado1/anistia/anexos/2010revistaanistia02.pdf). Acesso em: 28 dez. 2020

AMIR Haddad discute importância de sua função. **Globo.com.** 16 dez. 2009. Globo Teatro. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/globoteatro/bo-ca-de-cena/noticia/2013/09/amir-haddad-discute-importancia-de-sua-funcao.html>. Acesso em: 04 jan. 2021.

BAGGIO, Roberta Camineiro. **Justiça de transição como reconhecimento: limites e possibilidades do processo brasileiro.** In: SANTOS, Boaventura de Sousa et al. (Org.). *Repressão e Memória Política no contexto Ibero-brasileiro: estudos sobre Brasil, Guatemala, Moçambique, Peru e Portugal.* Brasília: Ministério da Justiça, Comissão de Anistia; Portugal: Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais, 2010. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/87245/1/Repressao%20e%20Memoria%20Politica%20no%20Contexto%20Ibero-Brasileiro.pdf>. Acesso em: 05 jan. 2021

BRASIL. Ministério da Justiça. **Projetos de Memória e Reparação**. [201-?]. Disponível em: [https://www.justica.gov.br/acervo\\_legado/anistia/projetos](https://www.justica.gov.br/acervo_legado/anistia/projetos). Acesso em: 31 dez. 2020

BRITO, Marcelo Sousa. **O teatro que corre nas vias** - 2016. 224f. il. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2016. Disponível em: <file:///C:/Users/ADM/Downloads/O%20teatro%20que%20corre%20nas%20vias.pdf>. Acesso em 25 nov. 2020.

GRUPO Tá na Rua. **Dar não dói, o que dói é resistir**. Roteiro para apresentação no Année du Brésil en France. Paris, França, 2005.

HERRERA FLORES, Joaquín. **A (re)invenção dos direitos humanos**. Traduzido por Carlos Roberto Diogo Garcia; Antônio Henrique Graciano Suxberger; Jefferson Aparecido Dias. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2009.

HERRERA FLORES, Joaquín. **O nome do riso: breve tratado sobre arte e dignidade**. Tradução de Nilo Kaway Junior. Porto Alegre: Movimento; Florianópolis: CESUSC; Florianópolis: Bernúncia, 2007.

HERRERA FLORES, Joaquín. **El proceso cultural: Materiales para la creatividad humana**. Sevilla: Aconcagua, 2005.

HERRERA FLORES, Joaquín. **Hacia una visión compleja de los derechos humanos**. En: El vuelo de Anteo. Derechos Humanos y Crítica de la Razón Liberal. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2000.

Instituto Vladimir Herzog. O que é justiça de transição. **Memórias da Ditadura**. [s.d.] Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/justica-de-transicao/>. Acesso em: 28 dez. 2020

MACHADO, Aluísio; CAVACO, Carlos do; NÓBREGA, Jorge. **SAMBA ENREDO 1986: Eu quero**. Império Serrano. RJ. 1986. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/imperio-serrano-rj/477555/> Acesso em: 28 nov. 2020.

MANGOLIN, Cesar; BARROS, Paula Mangolin de. **O sentido político e econômico da ditadura militar no Brasil**. In: Revista Crítica do Direito, São Paulo, n. 5, vol.67, dez. 2015 – mar. 2016. Disponível em: <https://cesarmangolin.files.wordpress.com/2010/02/barrros-paula-mangolin-de-mangolin-cesar-o-sentido-polc3adtico-e-econc3b4mico-da-ditadura-militar-no-brasil.pdf>. Acesso em: 2 nov. 2020

O DISCURSO de combate à corrupção não é sério. Cientista político e professor universitário, Cesar Mangolin, analisa o cenário político atual. 20 mar. 2016. **Diário do Litoral**. Disponível em: <https://www.diariodolitoral.com.br/cotidiano/o-discurso-de-combate-a-corrupcao-nao-e-serio/81273/>. Acesso em: 07 jan. 2021.

OLSEN, Tricia D.; PAYNE, Leigh A.; REITER, Andrew G. **Equilibrando julgamentos e anistias na América Latina: Perspectivas Comparativa e Teórica**. Revista Anistia Política e Justiça de Transição / Ministério da Justiça. – N. 2 (jul. / dez. 2009). – Brasília : Ministério da Justiça , 2009. Disponível em: [https://www.justica.gov.br/central-de-conteudo\\_legado1/anistia/anexos/2010revistaanistia02.pdf](https://www.justica.gov.br/central-de-conteudo_legado1/anistia/anexos/2010revistaanistia02.pdf). Acesso em: 28 dez. 2020

PERINI, Lígia Gomes. **Dar não dói, o que dói é resistir: o grupo de teatro Tá na Rua – entre memórias, imagens e histórias**. 2012. 161 f. Dissertação (mestrado). Programa de Pós Graduação em História. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG, 2012. Disponível em:

<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/16412/1/d.pdf>. Acesso em: 20 set. 2020

PIOVESAN, Flávia. **Direito Internacional dos Direitos Humanos e Lei de Anistia: O Caso Brasileiro.** Revista Anistia Política e Justiça de Transição / Ministério da Justiça. – N. 2, p. 176-189, jul. / dez. 2009. Brasília: Ministério da Justiça, 2009. Disponível em: [https://www.justica.gov.br/central-de-conteudo\\_legado1/anistia/anexos/2010revistaanistia02.pdf](https://www.justica.gov.br/central-de-conteudo_legado1/anistia/anexos/2010revistaanistia02.pdf). Acesso em: 28 dez. 2020

SANTOS, Valmir. Tá na Rua. **Enciclopédia Latino América.** [200-?]

Disponível em: <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/t/ta-na-rua>. Acesso em: 21/11/2020.

TURLE, Licko; Trindade, Jussara (orgs.). **Tá na Rua, teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel.** Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, 2008

VALDEZ, Patricia Tappatá de. Cuando nada es suficiente: el largo camino para encarar el pasado. In: Giuseppe Tosi et al. (org.). **Justiça de transição: direito à justiça, à memória e à verdade.** João Pessoa: Editora da UFPB, 2014. P. 25-38.

---

## DAR NÃO DÓI, O QUE DÓI É RESISTIR (GIVING DO NOT HURTS, WHAT HURTS IS RESISTING): THE THEATER PLAY OF "TÁ NA RUA" GROUP AS A TRANSITIONAL JUSTICE INSTRUMENT

*Ana Cândida Baêso Moura*

**How to cite this article:** MOURA, Ana Cândida Baêso. Dar não Dói, o que Dói é Resistir: o espetáculo teatral do grupo Tá na Rua enquanto instrumento de justiça de transição. **Revista de Ciências do Estado.** Belo Horizonte: v. 6, n. 1, 2021, e29364. ISSN: 2525-8036.

**Abstract:** The theater play “Dar não Dói, que Dói é Resistir”, a collective creation by the street theater group Tá na Rua, directed by Amir Haddad, was staged between 2003 and 2006. The theme of the play was the military dictatorship and its consequences, in the period between 1964 to 2002. This article aims to demonstrate how this play contributed to the right to memory and truth, a right of transitional justice. For this purpose, a bibliographic and documentary search of the contents already existing on the play will be carried out. The theoretical framework is centered on the work of Joaquín Herrera Flores, especially the Critical Theory, in which it seeks to understand art as an instrument to achieve human rights. In the end, it is expected to demonstrate that critical art, as an extrajudicial mechanism, can contribute to the realization of transitional justice.

**Keywords:** Art and Human Rights; Transitional justice; Dictatorship; Memory; Theater.