

MORRO COMO UM PAÍS: A INTERDIÇÃO DO LUTO SOB O SIGNO DA PERMANÊNCIA DA MORTE

MORRO COMO UM PAÍS: THE INTERDICTION OF MOURNING
UNDER THE SIGN OF PERMANENCE OF DEATH

Camila Hespanhol Peruchi 

Universidade Estadual do Paraná, União da Vitória, PR, Brasil

Resumo

Este artigo analisa o monólogo *Morro como um país* (2013), da Kiwi Companhia de Teatro (hoje Coletivo Comum), como uma intervenção crítica no debate sobre memória, luto e permanência do autoritarismo no Brasil pós-ditadura. Partindo do diagnóstico de que o luto histórico permanece interdito em um contexto no qual a violência de Estado não foi interrompida, o texto sustenta a hipótese de que a peça elabora essa interdição por meio de operações formais específicas, centradas no princípio de montagem. Articulado documentos históricos, testemunhos, música e dispositivos cênicos heterogêneos, a dramaturgia rompe com a linearidade temporal e subverte a forma subjetivante do monólogo, deslocando-a para o plano do coletivo. O interesse do artigo reside em compreender como essa montagem não apenas tematiza a ditadura, mas faz emergir, no próprio funcionamento estético da obra, a exposição reiterada da não superação do luto, concebida como problema histórico e político ainda ativo no presente.

Palavras-chave: teatro político; luto histórico; ditadura militar; princípio de montagem; teatro documentário.

Abstract

This article examines the monologue *Morro como um país* (2013), by the Kiwi Theatre Company, as a critical intervention in contemporary debates on memory, mourning, and the permanence of authoritarian structures in post-dictatorship Brazil. Departing from the premise that historical mourning remains interdicted in a context where state violence has not been effectively interrupted, the article advances the hypothesis that the play stages this interdiction through specific formal operations centered on the principle of montage. By articulating historical

Resumen

Este artículo analiza el monólogo *Morro como un país* (2013), de la compañía Kiwi, como una intervención crítica en el debate sobre memoria, duelo y persistencia del autoritarismo en el Brasil contemporáneo. Partiendo de la idea de que el duelo histórico permanece bloqueado en un contexto donde la violencia de Estado no ha sido interrumpida, el texto sostiene la hipótesis de que la obra elabora dicha interdicción a través de operaciones formales centradas en el principio de montaje. Mediante la articulación de documentos históricos, testimonios, música y dispositivos

documents, testimonies, music, and heterogeneous theatrical devices, the dramaturgy disrupts linear temporality and subverts the subjectivizing form of the monologue, reorienting it toward a collective horizon. The article's interest lies in showing how the montage functions not merely as an aesthetic strategy, but as a mode of historical thought, through which the play exposes the repeated lack of closure in mourning as an ongoing political problem.

Keywords: Political Theatre; Historical Mourning; Brazilian Dictatorship; Montage Principle; Documentary Theatre.

escénicos heterogêneos, a dramaturgia rompe com a linealidade temporal e subverte a forma subjetivante do monólogo, deslocando-a para uma dimensão coletiva. O interesse do artigo reside em demonstrar como a obra faz emergir, desde sua própria configuração estética, a não superação do duelo como um problema histórico e político ainda vigente.

Palabras clave: Teatro Político; Duelo Histórico; Dictadura Brasileira; Princípio de Montagem; Teatro Documental.

A redemocratização e o problema do luto no Brasil

Morro como um país (2013), monólogo da Kiwi Companhia de Teatro – hoje Coletivo Comum –, com dramaturgia de Fernando Kinas, inscreve-se entre as obras mais consequentes do teatro político brasileiro contemporâneo, ao enfrentar a ditadura civil-militar brasileira, a partir de uma recusa decisiva: a de tratá-la como passado encerrado. Essa recusa não se manifesta apenas no discurso cênico, mas também estrutura o próprio modo de produção do trabalho: ao apostar em um percurso prolongado de pesquisa e articulação social, a peça assume que a ditadura não é um objeto histórico estabilizado, mas um processo ainda em disputa. Desenvolvido ao longo de 14 meses no âmbito do projeto *Morro como um país – a exceção e a regra*, com apoio do Programa de Fomento ao Teatro da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo,¹ a montagem envolveu parcerias com organizações como a Comissão de Familiares de Mortos e Desaparecidos Políticos, a Comissão Estadual da Verdade de São Paulo “Rubens Paiva”, a Defensoria Pública do Estado de São Paulo, o Grupo Tortura Nunca Mais, o Movimento Mães de Maio, o Cordão da Mentira, Aparecidos Políticos, a Frente de Esculacho Popular e o Coletivo Merlin. Além disso, contou com encontros públicos, intervenções urbanas e seminários, todos articulados a partir do reconhecimento de que a simples representação cênica da ditadura já não era capaz de responder a uma violência histórica ainda em curso.

¹ A Lei nº 13.279/2002 foi resultado da mobilização de grupos teatrais paulistanos reunidos no Movimento Arte contra a Barbárie, que reivindicava políticas públicas contínuas de financiamento para o teatro de grupo, para além da lógica da iniciativa privada e da renúncia fiscal.

Nesses dois impulsos – a tentativa de compreender o passado a partir de sua permanência no presente e o pressuposto de que a dinâmica de pesquisa e de articulação efetiva com a sociedade é tão ou mais decisiva que o espetáculo final – *Morro como um país* não esteve e não está sozinha. A produção teatral brasileira das últimas décadas tem sido atravessada por uma tensão persistente entre o desejo de elaborar o passado autoritário e a percepção de que esse trabalho já não pode ser realizado a partir de modelos de criação, desvinculados das condições históricas que buscam interrogar. Essa consciência, no entanto, não constitui um horizonte favorável: ela se afirma em um mundo que, por meio de dispositivos institucionais, jurídicos e simbólicos, opera sistematicamente para bloquear, diluir ou neutralizar a possibilidade mesma de confronto crítico com esse passado. Talvez seja necessário, então, precisar melhor os termos: trata-se de um teatro que emerge não apenas *apesar* da dificuldade de elaborar o autoritarismo, mas em *resposta* direta a ela. O que se vê, em suma, nas produções teatrais políticas das últimas décadas, é a capacidade de incorporar à própria forma artística os efeitos da falta de imediatez à qual estão condenadas.

Essa dificuldade, vale lembrar, foi historicamente produzida. Desde a redemocratização, consolidou-se no país uma peculiar transição política que, em vez de promover um enfrentamento dos crimes cometidos durante a ditadura, instituiu mecanismos de conciliação e esquecimento. Franco e Ramírez (2021) mostram como, dentre os vizinhos do Cone Sul, o Brasil foi um caso “extremo” de justiça de transição, constituindo-se como o país que menos investigou, julgou e puniu os crimes ocorridos durante a ditadura. A lei de anistia, sancionada em 1979 pelo próprio regime, segue em vigor e foi confirmada pelo Supremo Tribunal Federal em 2010 – o que significa que a maioria dos civis e militares envolvidos nos crimes do período permanecerá sem julgamento. Já o órgão instituído para investigar violações aos direitos humanos, a Comissão Nacional da Verdade, foi criado apenas em 2011. Sem poder judicial e com função exclusivamente esclarecedora, a comissão (Brasil, 2014) apresentou um relatório final confirmando práticas de detenções ilegais, violência sexual, torturas e execuções que configuravam crimes contra a humanidade e resultaram de uma política estatal generalizada. O relatório também apresentou, em sua “Parte 5”, 29 recomendações que visam a prevenir a repetição dessas violações e promover a memória crítica do período.

Desde a publicação desse documento, porém, pouco ou quase nada foi feito. Ao contrário, suas conclusões e recomendações foram atacadas por grupos políticos e setores da sociedade, ora nostálgicos da ditadura, ora implicados nos delitos apurados, ora empenhados em capitalizar politicamente a ignorância histórica. Após o fim formal do regime, o Estado não só não tomou medidas capazes de reparar minimamente o passado, como conservou

traços estruturais oriundos do período militar. Daí deriva a pergunta incômoda e ainda produtiva de Paulo Arantes (2010, p. 205), em “1964, o ano que não terminou”: “Tudo somado, o que resta afinal da ditadura?”. A resposta, provocativamente formulada, desloca qualquer expectativa conciliadora: “Tudo menos a ditadura, é claro”.

Para sustentar esse diagnóstico, Arantes retoma o editorial da *Folha de S. Paulo* publicado em 17 de fevereiro de 2009, no qual o jornal (que teve, vale sempre lembrar, papel colaboracionista com o regime) qualificava a ditadura brasileira como “ditabranda”. Contra essa reescrita apaziguadora da história, Arantes mobiliza dados concretos: apenas no primeiro mês após o golpe, cerca de 50 mil pessoas foram presas; em julho daquele mesmo ano, os cárceres já se encontravam superlotados. Esses números, ao contrário do que sugeriria a ideia de exceções iniciais, indicam a rapidez com que a violência de Estado se instaurou como norma. O que esse quadro revelava, já em 2011, é que o golpe ainda não havia sido suficientemente acusado.

Essa insuficiência não se explica apenas pela duração do regime, mas sobretudo pelo fato de que a tecnologia de poder por ele instaurada – baseada na prisão arbitrária, na tortura, no desaparecimento forçado e na administração da morte, operando dentro e fora do ordenamento jurídico – não poderia ser simplesmente desinventada com o fim da ditadura. E de fato não foi. Essa continuidade torna-se visível tanto em episódios recentes, como intervenções militares em territórios urbanos², quanto na rotina permanente de violência dirigida a parcelas específicas da população.

A abertura democrática deve ser compreendida, então, menos como ruptura do que como contenção continuada, o que justifica a formulação de Arantes (2010, p. 210): “[...] o mundo começou a cair no Brasil em 1964 e continuou caindo para sempre, salvo para quem se iludiu enquanto despencava”. A imagem da queda contínua aponta um processo no qual a exceção se normaliza e a violência se reconfigura, sem ser interrompida. Dentre os fatores que explicam essa permanência, Arantes destaca, por um lado, a sobrevivência da lógica do choque por outros meios, especialmente no plano econômico, produzindo uma população vulnerável e submetida a um “aprendizado durável do medo”; por outro lado, a consolidação de um Estado bifronte: de direito para os setores integrados da sociedade e penal-assistencialista para a chamada “ralé”, com o predomínio da “gestão punitiva da pobreza”. A continuidade do regime de exceção não é, assim, um resíduo do passado, mas uma forma regular de governo. Soma-se a isso a persistência

² Enquanto escrevia este texto, a polícia do Rio de Janeiro conduziu uma operação nos complexos do Alemão e da Penha, em 28 de outubro de 2025, que resultou na morte de cerca de 120 pessoas, incluindo civis e policiais, e foi amplamente denunciada por organizações de direitos humanos como um massacre nas favelas da cidade.

de um modelo econômico fundado na monocultura, na mineração e na exportação de *commodities*, lógica que pode ser compreendida como uma nova forma de colonialidade. Como observou José Antonio Pasta Jr.,³ não é irrelevante que um país batizado com o nome de uma mercadoria permaneça preso a essa vocação extrativista.

Não parece exagero, portanto, afirmar que o paradoxo entre reabertura democrática e permanência de opressão tenha culminado na recente ascensão de um governo de extrema-direita declaradamente saudosista da ditadura, com amplo apoio popular, disposto a militarizar o Estado e a sustentar a tentativa explícita de um golpe (em 2023). Esse cenário indica que as memórias da ditadura não apenas surgem de modo abafado em meio às tentativas de esquecimento, mas retornam, agora positivadas, na forma de nostalgia, sendo ativamente reivindicadas e convertidas em programa político. Essa conjuntura, portanto, coloca um desafio à arte interessada em representar o passado ditatorial: aquilo que parecia uma página virada ou que era, nas poucas vezes em que era conclamado, colocado como algo já acabado e superado, readquiriu uma gritante atualidade. O resultado é um campo cultural no qual o luto histórico – que pressuporia algum grau de encerramento e elaboração simbólica da violência – permanece reiteradamente interdito, não apenas porque as mortes do passado não foram publicamente elaboradas, mas porque a própria lógica que as produziu segue ativa no presente. Interessada nesse impasse, a arte enfrenta uma tensão fundamental: que tipo de intervenção estética é possível, quando não se trata apenas de rememorar a ditadura como passado encerrado, mas de confrontar a permanência de seus modos de governamentalidade no presente? O luto, assim encenado, não aparece como superação, mas como problema aberto que insiste em interpelar o nosso tempo histórico.⁴

É, nesse horizonte, que se inscreve *Morro como um país*.⁵ Composta por 33 cenas “independentes”, a peça, em vez de propor uma dramatização memorialista da ditadura, constrói uma reflexão estética sobre a permanência da violência de Estado, articulando documentos, testemunhos e dispositivos cênicos. por meio de uma dramaturgia que rompe a linearidade e desloca o foco do indivíduo para a história como processo. Algo, no entanto, torna essa operação particularmente instigante: o fato de que se realiza a partir do

³ Conferência na Oficina Cultural Oswald de Andrade (SP), em setembro de 2014, por ocasião do I Seminário Internacional de Teatro e Sociedade.

⁴ Gagnebin (2006, p. 98) reconstrói uma tradição crítica sobre o valor de uso da memória, que vai da denúncia nietzschiana da erudição paralisante do historicismo à crítica de Todorov, à sacralização da memória, entendida como forma de torná-la estéril.

⁵ A filmagem da peça está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=sCvkAs3FBUU>; as cenas mencionadas serão identificadas, em nota, pelo tempo correspondente no vídeo. Acesso em: 27 abr. 2026.

monólogo, uma forma dramática subjetivante por excelência. A peça, porém, rompe qualquer expectativa nesse sentido. É o desejo de compreender como essa ruptura formal se efetiva que move este texto, cuja pergunta central é: o que acontece com a forma dramática quando seu intuito é ser, como afirmado em *Morro como um país*, um “testemunho do tempo da grande derrota”?⁶ O interesse deste artigo não reside, portanto, na memória, no luto ou no autoritarismo em si, mas no modo como a peça os coloca em cena, operando como uma máquina formal de pensamento histórico, capaz de fazer emergir, a partir de sua própria configuração estética, uma reflexão sobre o luto coletivo no Brasil contemporâneo. A hipótese que orienta a leitura é a de que, como resultado de suas operações formais, o luto emerge por meio da exposição reiterada de sua não superação.

Morro como um país: na cova rasa da história

Ao entrar no teatro para assistir *Morro como um país*, o público é recebido por um telão que projeta imagens de ataques norte-americanos em Nova Bagdá. As imagens fazem parte dos documentos da Guerra do Iraque, pertencentes ao Exército dos Estados Unidos e vazados na internet pelo WikiLeaks, organização multinacional de mídia fundada por Julian Assange. Além da projeção dessas imagens, fazem parte da cenografia uma bateria, um relógio pendurado na parede – cujo ponteiro gira para trás – e dois manequins que, ao longo da peça, representarão todo tipo de autoritarismo, como Ernesto Geisel e o general Dale Coutinho. No centro do palco, a atriz (a única de toda a encenação), vestida com 20 camisetas sobrepostas, se apresenta:

Sou Fernanda, nascida em 1973, carioca, há sete anos em São Paulo. Trabalho, quando consigo, como atriz, e tenho dois sobrinhos que não sabem o que significa a palavra ditadura. As imagens que vocês acabaram de assistir são de um ataque dos Estados Unidos no Iraque, em 2007. O saldo deste ataque foi doze civis assassinados e duas crianças feridas [...]. Décadas antes, em 1964 – eu, Fernanda, que nasci em 1973, tinha menos nove anos –, o jovem negro norte-americano Daniel Hamm foi preso por eles em uma rebelião no Harlem. [...] Eles eram a lei, a ordem, o Estado e a polícia (Kiwi, 2013, p. 25).

Dito isso, ela retira, uma a uma, as 20 camisetas que vestia. Nelas estão estampadas fotografias de vítimas da ditadura civil-militar brasileira e da chacina de maio de 2006, quando, com o apoio do Ministério Público, policiais reagiram a um ataque do crime organizado, matando 505 pessoas em apenas duas semanas no Estado de São Paulo. Cada camiseta, então, é

⁶ Assim como o título da peça, a expressão remete ao romance homônimo de Dimitris Dimitriadis, publicado em 1980, escrito no contexto da ditadura grega (1967–1974).

cuidadosamente dobrada em um ritmo pausado e concentrado, num ato zeloso que marca o fim do primeiro bloco da peça – um bloco especialmente significativo, porque antecipa a estrutura da obra.

Primeiro, vale notar, quem fala é Fernanda (a atriz) que – de cara limpa e em registro realista – não chegará nunca a assumir uma personagem propriamente dita. A perspectiva da peça, portanto, se ancora nela, em sua presença cênica e enunciativa. Ao se lembrar dos sobrinhos, Fernanda faz um único comentário: eles não sabem o que é ditadura. Essa observação, aparentemente deslocada, ao ser a única definição que ela atribui aos sobrinhos, revela, paradoxalmente, o quanto o desconhecimento da ditadura é central para a formação deles. Assim, embora a fala parta de uma experiência pessoal, o modo como está formulada indica que a dimensão subjetiva não se constrói no campo da intimidade, mas no da história. Isso fica claro sobretudo no modo como ela se refere à própria idade em relação a 1964: “eu tinha menos 9 anos”, uma formulação que revela que sua subjetividade foi moldada por um contexto já afetado pela irrupção da ditadura. Daí a diferença sutil, mas decisiva, entre dizer “em 1964 faltavam nove anos para eu nascer” e “em 1964 eu tinha menos nove anos”, como lembra Flory (2014, p. 124). Na segunda construção, Fernanda se inscreve diretamente na história, já implicada nela antes mesmo de seu nascimento.

Visto por esse ângulo, não parece que o título da peça, *Morro como um país*, tenha sido escolhido por acaso. A individualidade sugerida pela primeira pessoa do singular em “morro” é logo relativizada pelo adjunto adverbial de modo, com valor comparativo. Ao comparar a morte de um indivíduo à de um país, o título desloca o ato de morrer para o plano coletivo: não se trata de uma morte biológica, privada, mas de uma morte gerada pelos processos de destruição que operam sobre corpos e territórios. Esse pequeno desvio gramatical – um “eu” modificado por algo tão vasto quanto um país – já aponta o procedimento formal da peça: um monólogo que se abre para uma multiplicidade de vozes, de tempos, de testemunhos. Mais do que uma mera escolha sintática, o título carrega uma densidade semântica que encapsula o coração da peça: um monólogo, sim, mas um monólogo que abordará os dramas da coletividade. Morrer “como um país”, afinal, é deixar de ser apenas um sujeito e se tornar um sintoma, uma metáfora, um corpo coletivo atravessado pelo tempo-espço.

Esse impulso encontra-se explicitado já no subtítulo da obra: “Cânone⁷ sobre a Memória, a Verdade e a Justiça. Contra a fabricação do consenso e a política do esquecimento” –, no qual se anuncia, de modo inequívoco, o seu propósito. Ao fazê-lo, a peça se insurge contra processos sistemáticos de apagamento e distorção da memória histórica, não hesitando em nomeá-los como formas de falsificação. Tal gesto se ancora em um pressuposto benjaminiano fundamental (1996): o de que a historiografia oficial, assim como as narrativas institucionais que dela derivam, implica exclusão, silenciamento e falseamento, contra os quais a obra, de antemão, se posiciona de modo frontal.

Para esse posicionamento, a peça assume como seu principal princípio de organização a articulação de uma massa documental heterogênea. São fontes como *Tiradentes – um presídio na ditadura*, de Alípio Freire; depoimentos da obra *Do luto à luta*, como o de Ednalva Santos, mãe de uma das vítimas da chacina de 2006; a transcrição de conversas entre o presidente Geisel e o general Dale Coutinho; excertos do testemunho de Dimitris Dimitriadis sobre a ditadura grega; além de relatos presentes em *Pedaços de morte no coração*, de Flávio Koutzii, que narra seus quatro anos nas prisões políticas da Argentina (apenas para citar alguns). Todos esses materiais se alternam e se cruzam ao longo das 33 cenas relativamente autônomas que compõem a dramaturgia. A despeito da diversidade, porém, todos eles têm em comum o fato de serem documentos históricos, o que aponta a vinculação desta peça ao teatro documentário.

Proposto e desenvolvido por Peter Weiss na Alemanha dos anos 1960, o teatro documentário surge em um período marcado pela necessidade de reavaliar o passado nazista e os horrores do Holocausto. Não por acaso, esse debate ressurge no Brasil em momentos de especial urgência histórica, como o da montagem desta peça, de 2013, quando já se esboçava a reemergência de um discurso abertamente pró-ditadura. Um trecho de “Notas sobre o teatro documentário” (“*Notizen zum dokumentarischen Theater*”, no original alemão), publicado pela primeira vez em 1968 na revista *Theater Heute* (*Teatro Hoje*),

7 Não nos detemos aqui na autodesignação da peça como “cânone”, embora reconheçamos seu valor enquanto reveladora da significação da obra e, sobretudo, como indicador de sua dinâmica de autoconsciência. Tanto é assim que, ao final do roteiro, aparecem duas definições de “cânone”: “1. Forma musical baseada na imitação: uma melodia é executada em duas ou mais partes diferentes, repetindo-se indefinidamente. 2. Composição musical que, em sua forma mais simples, consiste na imitação do tema inicial a intervalos determinados. Proveniente da Idade Média, os cânones alcançaram grande complexidade e encontraram sua máxima expressão na música contrapontística de J. S. Bach, sobretudo em sua *Arte da Fuga*” (KIWI, 2013, p. 37). Ao final da leitura deste texto, o leitor deve perceber como o cânone, assim concebido, ilumina os efeitos do princípio de montagem da peça – e, reciprocamente, como a própria estrutura de montagem torna legível a lógica do cânone: ambos se espelham, se refletem e convergem na experiência estética proposta.

em tradução de Luiz Fernando Lobo e Otoni Araújo,⁸ ajuda a esclarecer os fundamentos dessa perspectiva:

O teatro documentário é um teatro relatório. Processos verbais, dossiês, cartas, quadros estatísticos, comunicados da Bolsa, balanços bancários e industriais, comentários governamentais, discursos, entrevistas, declarações de personalidades em evidência, reportagens jornalísticas, fotografias ou filmes e todas as outras formas de testemunho do presente formam as bases do espetáculo. O teatro documentário repudia toda invenção, ele usa material documentário autêntico difundido a partir do palco, sem modificar o conteúdo, mas estruturando a forma. Ao contrário das informações conflitantes que nos chegam todos os dias, o que se apresenta no palco é uma escolha que converge num tema preciso, geralmente social ou político. Esta escolha crítica, assim como o critério que rege a montagem dos recortes feitos na realidade, garante a qualidade desta dramaturgia do documento (Weiss, 1968, s/p).

O trecho é significativo porque mostra que o que está em jogo é o documento, mas não o documento intocado. Importa, antes, a maneira como ele é apropriado e organizado em cena. A postura, portanto, não é de “enfrentamento direto ou de sedução sentimental” (Flory, 2013, p. 136), mas de construção de uma nova narrativa. Para essa construção, a peça lança mão de uma operação formal, que definiremos aqui como “princípio de montagem”,⁹ um recurso capaz de subordinar o documento à lógica de sua articulação formal. Trata-se, em suma, de um procedimento que opera pela justaposição de imagens, discursos e situações que, à primeira vista, podem parecer díspares, mas que, colocados lado a lado, tornam visíveis correspondências estruturais entre tempos históricos, espaços e regimes de violência distintos. Em *Morro como um país*, esse princípio organiza a progressão cênica e articula o passado e o presente. A fim de examinar de que modo essa estratégia se efetiva, analiso a seguir um primeiro exemplo, situado na articulação entre as cenas 12, 13 e 14¹⁰, nas quais a montagem entre tempos e espaços assume papel decisivo.

8 Disponível hoje no site da Companhia Ensaio Aberto: <https://www.ensaioaberto.com/post/notas-sobre-o-teatro-document%C3%A1rio>. Acesso em: 27 abr. 2026.

9 Há, evidentemente, um vasto debate crítico em torno do conceito de montagem, tanto no campo do cinema quanto no do teatro, com contribuições fundamentais de Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin e Dziga Viértov. Este texto, contudo, não se propõe a reconstruir a história do conceito nem a acompanhar seus desdobramentos teóricos ao longo das diferentes tradições artísticas. O interesse aqui recai, antes, sobre o modo como a montagem opera concretamente na peça em questão, isto é, como procedimento formal inscrito na própria organização da cena e produtor de sentido histórico. Para discussões clássicas do conceito, cf. Eisenstein (2002), Pudovkin (2008) e Viértov (2022).

10 Na filmagem disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=sCvkAs3FBUU>, a cena analisada corresponde ao intervalo entre 42min54s e 46min40s.

A cena 12 consiste na projeção de imagens de documentos oficiais em língua inglesa, como telegramas e comunicados diplomáticos, que atestam a participação dos Estados Unidos no golpe de 31 de março de 1964. Identificados como “*secret*” e emitidos pela Central Intelligence Agency, os documentos são exibidos em ritmo acelerado, com cortes que isolam trechos específicos, ao som da música “*Sabotage*”, dos Beastie Boys. O assunto principal: “*Plans of revolutionary plotters in Minas Gerais, On 30 march 1964*” [“Planos de conspiradores revolucionários em Minas Gerais. Em 30 de março de 1964”]. Entre as frases destacadas, lê-se:

*[a] revolution by anti-Goulart forces will definitely get under way this week, probably within the next few days. Last minute negotiations are now under way involving the states under control of democratic governors. São Paulo and Minas Gerais have definitely reached accord,*¹¹

além de menções a recursos militares como “*6 tankers, and 6 fighters*” [“6 tanques, e 6 soldados”], “*10 cargo planes*” [“10 aviões de carga”]. A sequência encerra-se com a afirmação categórica: “*Revolution will not be resolved quickly and will be bloody. Fighting in North might continue for a long period*” [“A revolução não será resolvida rapidamente e será sangrenta. Os combates no Norte podem continuar por um longo período”].¹² Logo em seguida, a transmissão encerra-se, e a atriz Fernanda inicia a cena 13, dirigindo-se diretamente ao público:

Libertad. Liberty. Libertè. Liberdade. Liberdade de ir aonde quiser. Liberdade de pensar diferente. Liberdade de se manifestar, mesmo que seja aprovada essa tal lei antiterrorismo. Liberdade sobre seu próprio corpo. Liberdade de pensar outras alternativas. Liberdade.

Após uma pausa enfática, completa: “O principal presídio durante a ditadura uruguaia se chamava *Libertad*. Próxima cena!”. A cena 14 inicia-se, então, ao som de “London, London”, de Caetano Veloso. A atriz traz nas mãos um papel no qual se lê: “UNE, 1964. Favelas, 2012”. O papel é lentamente exibido à plateia, em diferentes direções; em seguida, é queimado com um isqueiro. Logo depois, a atriz, quase como se estivesse questionando

¹¹ Em tradução livre: “Uma revolução pelas forças anti-Goulart certamente começará esta semana, provavelmente nos próximos dias. Negociações de última hora estão em andamento, envolvendo os estados governados por democratas. São Paulo e Minas Gerais já chegaram a um acordo”.

¹² Optamos por manter as transcrições em inglês, tais como apresentadas na montagem, a fim de preservar a fidelidade a um procedimento que, ao produzir estranhamento (e mesmo certa descontextualização) no espectador, nos parece operar como mecanismo de reforço da intervenção dos Estados Unidos no nosso país.

o público, formula a pergunta: “Quantos incêndios são necessários para se contar uma história?”.

A montagem operada nessas três cenas, como se vê, articula documentos do golpe brasileiro a uma reflexão contemporânea sobre a liberdade, atualizada a cada apresentação por meio de referências a legislações de exceção (como o caso da Lei Antiterrorismo, no governo Dilma), direitos sobre o corpo e formas atuais de repressão. Essa reflexão é ainda deslocada para o contexto da ditadura uruguaia – por meio da ironia trágica inscrita no nome do principal presídio político daquele país, *Libertad* –, antes de retornar ao Brasil com a associação entre o incêndio da sede da União Nacional dos Estudantes, em 1964, e o incêndio criminoso da Favela do Moinho, ocorrido em 2012 e provocado por interesses imobiliários (cf. Nassif, 2012).

A pergunta que encerra a cena – “Quantos incêndios são necessários para se contar uma história?” – condensa o sentido dessa operação formal. Ao justapor dois episódios separados por quase cinco décadas, a peça afirma que o passado não se encontra encerrado, mas continua a operar no presente. A recusa da linearidade, da cronologia progressiva e da lógica da fábula não constitui, assim, um mero expediente estético, mas uma tomada de posição crítica: as violências contemporâneas são apresentadas como herdeiras diretas dos mecanismos de opressão institucionalizados durante o período ditatorial, o que torna o luto histórico não apenas inacabado, mas continuamente reativado. A sequência é potente: ao colocar em cena a queima de um mesmo papel que carrega referências a dois espaços diferentes e a dois tempos históricos, a peça nega a ideia de “progresso” – sem dúvida existente, mas insuficiente – entre a ditadura e a democracia. A sensação que fica é a de que o que retorna não é o mesmo, mas também não é inteiramente outro. O espectador, porém, não é capaz de nomear de imediato o que seria esse “mesmo” e esse “outro”. A ausência de transições explicativas reforça o impasse, uma vez que impede qualquer síntese confortável: o público é mantido em estado de alerta e de sensibilização (sobretudo pela música), obrigado a confrontar a permanência da violência sem a promessa de resolução narrativa ou dramática.

A percepção da repetição, no entanto, é incontornável e, se pensada do ponto de vista do luto, adquire um sentido devastador. Não se pode elaborar a perda quando ela continua a se produzir. O trabalho do luto pressupõe uma interrupção da violência; quando essa interrupção não ocorre, o luto se converte em melancolia social, em trauma coletivo não resolvido. Daí a força da reiteração da expressão “Detesto este país” na cena 5 – a mais longa delas –, que atinge seu clímax quando a atriz, gritando e desesperando-se cada vez mais vez, chega a afirmar:

Eu não quero ser este país. Este país é necrófilo, comedor de merda, gigolô, assassino. Eu quero ser a vida [...]. Mas este país não me deixa querer, não me deixa ser a vida, dar a vida. Como um câncer, devorou os meus seios, o meu cérebro, os meus intestinos, rolou todas as pedras nos meus rins e os devastou, conspurcou todas as fontes por onde devia correr o meu leite, reuniu toda a sua terra nas minhas veias e me apodreceu o sangue, se pôs inteiro no meu coração e o devastou a força de enfartes e de embolias (Kiwi, 2013, p. 29).

Nessa cena, a peça radicaliza um princípio já em operação: a reiteração sem síntese, pela qual a repetição da violência não conduz à elaboração, mas expõe a impossibilidade de encerramento, mantendo o luto em estado de bloqueio permanente. Esse mesmo princípio reaparece, em outra configuração, na cena 19¹³, intitulada no roteiro de “Como respirar com um saco na cabeça”, na qual a montagem se dá a partir do choque entre música e encenação. Após sons de tiros, a atriz entra em cena marchando, sorridente e animada, ao som da canção “Eu te amo, meu Brasil”. Em seguida, coloca um saco plástico sobre a cabeça, cruza as mãos para trás, fecha os olhos e permanece imóvel por cerca de dois minutos, enquanto a música chega ao fim. Durante esse intervalo, o público acompanha o movimento irregular do plástico, tensionado pelo esforço da respiração.

A justaposição paradoxal entre a dificuldade concreta de respirar e uma letra que, em tom eufórico, proclama “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” é assustadoramente gritante: ela não opera apenas por contraste temático, mas por uma espécie de fricção sensorial. Nos ouvidos, “Eu te amo, meu Brasil”, uma das canções que circularam intensamente na televisão aberta como propaganda oficial do regime, sobretudo durante o início da década de 1970, no período do governo Médici, e que encarnava a retórica ufanista de um país supostamente próspero, abençoado e amoroso. Quando reinscrita nessa cena, no entanto, a música não apenas entra em choque com a ação, mas passa a operar como elemento de intensificação daquilo que o público tem diante dos olhos – o sufocamento –, expondo a distância brutal entre a imagem celebratória veiculada pelo aparato midiático da ditadura e a experiência corporal da repressão. O que se evidencia, assim, não é apenas a falsidade da música apropriada pela propaganda, mas sua cumplicidade ativa com a produção da violência. Se, no seu contexto “original”, a música convocava identificação e adesão afetiva, agora ela passa a funcionar como elemento de intensificação do mal-estar cênico.

13 Na filmagem disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=sCvkAs3FBUU>, a cena analisada corresponde ao intervalo entre 51min54s e 53min38s. Acesso em: 27 abr. 2026.

Convém sublinhar também que o foco aqui se desloca decisivamente para o objeto em cena e o corpo – não como suporte expressivo de uma interioridade psicológica, mas como arquivo material da violência histórica. Mais do que a atriz, ou mesmo do que a imagem de uma pessoa supostamente torturada, o que ocupa o centro da cena é o saco plástico: o dispositivo da violência, não aquele que a sofre. Nessa operação, o corpo não é apresentado como vítima no sentido sentimental do termo, tampouco como objeto destinado a suscitar empatia por meio da exposição do sofrimento. A cena promove, assim, uma inversão significativa: em vez de o corpo ilustrar um discurso previamente constituído, é o discurso que parece emergir do próprio corpo, como se fosse arrancado dele. O espectador, por sua vez, não é convidado prioritariamente à compreensão racional ou à identificação afetiva, mas ao confronto com uma presença que resiste à significação imediata e impõe uma experiência-limite, certamente incômoda enquanto tal.

Se, nas cenas anteriores, a montagem opera pela fricção entre temporalidades, documentos e afetos, articulando fatos históricos, música, corpo e memória, na cena 23¹⁴, ela desloca esse procedimento para o próprio estatuto do documento. Nesta cena, a transcrição de uma conversa entre o então presidente Ernesto Geisel e o general Dale Coutinho é apresentada e interpretada. Aqui, a operação de montagem não se limita à justaposição de materiais heterogêneos, mas incide diretamente sobre a pretensa neutralidade do arquivo, confrontando o documento histórico com o gesto cênico que o reinscreve e o reinterpreta.

Ao contrário do que se poderia imaginar, porém, a cena não abdica do recurso ao cômico para isso, ainda que ele seja atravessado por conotações nitidamente trágicas. A atriz assim a anuncia: “Esta é uma cena lenta, gradual e segura. Eu vou ler a transcrição de uma conversa do general-ditador Ernesto Geisel com o tenente-coronel Germano Arnoldi”. Em seguida, a cena se desdobra na leitura da conversa entre Geisel e o general Dale Coutinho. A atriz realiza essa leitura segurando um livro nas mãos, como se a conversa emergisse materialmente de suas páginas. Nesse momento, ela passa a interagir com os manequins dispostos no palco: um deles, com o rosto coberto por uma armadura de guerreiro e o braço erguido em posição de sentido, representa Ernesto Geisel; ao seu lado, um torso de manequim prateado, com uma condecoração afixada ao peito, faz as vezes de Dale Coutinho. Segue-se:

Geisel: “Eu não abro mão do Ato nº 5. O Ato nº 5 é um cajado. Eu sou besta de abrir mão desse negócio? Eu sei lá o que que vem. Como essa história de abertura e descompressão. Ah, eu sou um sujeito profundamente democrático.

¹⁴ Na filmagem disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=sCvkAs3FBUU>, a cena analisada corresponde ao intervalo entre 1h00min56s e 1h06min00s.

Toda a minha vida fui. Eu sempre fui um homem muito simples, despido de coisas, e cansei de ir com minha mulher fazer compra na feira”.

[A atriz comenta, com ironia: “Como assim, gente? Compra na feira é demais, né?”. Em seguida, pega uma sacola de feira – daquelas comuns, amplamente reconhecíveis no cotidiano brasileiro –, coloca-a nas mãos do manequim e acrescenta: “O sujeito manda matar de segunda a sexta-feira, mas no sábado vai fazer feira. Aposto que é feira orgânica”. Ela então retoma a leitura]

Geisel: “Ah, agora, não sou nenhum burro de amanhã fazer uma vasta abertura, fingir aí uma democracia e depois ter que recuar dois, três, quatro passos. Eu não vou recuar. Eu só vou caminhar para a frente, devagar, para não ter que recuar, não é? Seria uma beleza eu chegar: não há mais censura, e agora o troço é à vontade, e a Câmara vota como quer, e não sei o quê. E no dia seguinte está o estudante fazendo bagunça na rua, está o padre fazendo comício, sei lá o quê”.

Geisel: “O Brasil hoje em dia é considerado um oásis”.

Dale Coutinho: “Ah, o negócio melhorou muito. Agora, melhorou, aqui entre nós, foi quando nós começamos a matar. Começamos a matar”.

Geisel: “Porque antigamente você prendia o sujeito e o sujeito ia lá para fora. Ó Coutinho, esse troço de matar é uma barbaridade, mas eu acho que tem que ser” (Kiwi, 2013, p. 34-35).

A atriz volta-se então para o público e, em outro tom de voz, claramente dissociado daquele usado para a leitura das falas de Geisel e Coutinho, afirma: “Eu acho que tem que ser”. Em seguida, desloca-se para o centro do palco, na boca de cena, fecha o livro, do qual passa a escorrer tinta vermelha, e o deposita no chão. Com as mãos manchadas, esfrega-as uma na outra e as ergue, exibindo-as à plateia numa espécie de autoacusação.

A cena explícita, de modo exemplar, um terceiro regime de montagem em *Morro como um país*: aquele que se estabelece no atrito entre o documento histórico e sua leitura cênica no presente. O ponto de partida é, em aparência, simples: a leitura de uma transcrição documental. No entanto, desde o anúncio inicial – “Esta é uma cena lenta, gradual e segura” – a peça introduz uma camada de ironia que já desloca o estatuto do documento, reinscrevendo-o em um campo crítico. A própria expressão, retirada do vocabulário da ditadura, para designar seu projeto de abertura política, passa a funcionar como comentário corrosivo sobre o ritmo calculado da violência de Estado.

O documento, assim, não é apresentado como vestígio neutro do passado, mas como material em disputa. Como já dito, a atriz lê a transcrição segurando um livro, de modo que a conversa parece emergir fisicamente de suas páginas, como se o arquivo falasse. No entanto, essa emergência é imediatamente interrompida por intervenções interpretativas: o comentário irônico sobre Geisel “ir à feira (orgânica)”, a sacola colocada nas mãos do

manequim, a associação entre a normalidade cotidiana e a administração sistemática da morte. A leitura não se mantém, portanto, no registro da citação; ela é constantemente atravessada por intervenções que expõem o abismo entre a linguagem burocrática do poder, o comportamento aparentemente humano e familiar do ditador e a absoluta naturalização dos efeitos concretos dessa linguagem sobre outras vidas. O que a cena expõe, assim, é a convivência obscena entre a administração técnica da violência e os gestos banais de normalidade. Nesse ponto, a dimensão cômica desempenha um papel decisivo. Ao invés de suavizar a violência, o riso – seco, desconfortável – acentua o incômodo. Ao ironizar o contraste entre a trivialidade de “fazer feira” e a declaração explícita de que a situação melhorou – “aqui entre nós” – quando “começamos a matar”, a encenação desmonta qualquer tentativa de humanização conciliatória do ditador.

A montagem intensifica-se, quando a cena abandona momentaneamente a leitura e passa a inscrever o documento no corpo da atriz. Ao repetir, fora do personagem, a frase “Eu acho que tem que ser”, a atriz desloca a enunciação do passado para o presente, rompendo qualquer ilusão de distância histórica. Ao fechar o livro e deixar que dele escorra tinta vermelha, a encenação transforma o arquivo em fonte de sangue, explicitando aquilo que o discurso técnico e estratégico procura ocultar: a violência material que sustenta cada decisão aparentemente racional.

O movimento final – as mãos manchadas, erguidas diante do público – sela essa operação. A cena é de autoacusação ambígua, que interpela também o espectador, sugerindo que o sangue não pertence apenas ao passado, mas também contamina o presente, tornando impossível uma relação distanciada com o documento. O trecho da música que se inicia logo em seguida – “o Brasil é seu, o Brasil é nosso” – opera como elemento adicional de montagem: seu tom irônico amplia o alcance do sentido da cena, deslocando a violência da esfera do regime militar, para o campo mais amplo da responsabilidade coletiva.

Ao reinscrever o documento no corpo da atriz e exibir a consequência do seu desdobramento concreto (literalmente o sangue) aos olhos do público, a peça desloca o eixo da memória do plano da prova para o da responsabilidade. Esse movimento, que transforma a história em uma espécie de carga material e corporal, encontrará sua formulação mais concentrada na cena final. Enquanto soa *I can see clearly now the rain is gone / It's gonna be a bright (a bright) / Bright, bright sunshiny day*, canção associada a um imaginário de superação e esperança, a atriz passa a vestir, uma a uma, as camisetas com as vítimas que haviam sido retiradas no início do espetáculo. O gesto é simples, mas de forte impacto visual: à medida que incorpora essas camadas, seu corpo literalmente cresce, deixando para trás a figura magra e solitária que surgiu no início, para assumir uma presença expandida, quase excessiva. A ironia

da música, cuja promessa de “dias ensolarados” contrasta frontalmente com o acúmulo de perdas, impede qualquer leitura conciliatória.

Esse crescimento físico culmina na projeção da imagem da atriz ainda criança, mas isto que poderia ser uma volta inexplicada à individualidade é logo relativizado pela afirmação da atriz que se aproxima da plateia para dizer, em alto e bom som: “EU SOU OS QUE FORAM”. O espetáculo sela, assim, sua recusa a qualquer narrativa de superação pacificada: o passado não é algo encerrado, mas um peso que se acumula e insiste no presente. *Morro como um país* elabora o luto não como ritual de fechamento, mas como tarefa inacabada, daí a carga simbólica do relógio cenográfico, que, no momento presente, gira obstinadamente para trás: um lembrete incômodo, mas necessário, de que ainda estamos morrendo, agora, neste instante, como um país.

Referências

- ARANTES, Paulo Eduardo. 1964: o ano que não terminou. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 205-236.
- BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. *Relatório da Comissão Nacional da Verdade*. Vol. I. Brasília: CNV, 2014. Disponível em: http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_1_digital.pdf Acesso em: 1 dez. 2023.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FLORY, Alexandre. Monólogo épico em perspectiva dialética. *Revista Terceira Marge*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 30, p. 113-141, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/9750/7560> Acesso em: 27 abr. 2026.
- FRANCO, Marina; RAMÍREZ, Hernán (orgs.). *Ditaduras no Cone Sul da América Latina: um balanço historiográfico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. O que significa elaborar o passado? In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 97-105.
- KIWI CIA DE TEATRO. *Morro como um país: cânone sobre a memória, a verdade e a justiça*. Contra a fabricação do consenso e a política do esquecimento. Roteiro de Fernando Kinas, versão de trabalho n. 5, fev. 2013. Disponível em: https://www.coletivocomum.com.br/wp-content/uploads/2017/04/Roteiro_Morro.pdf. Acesso em: 10 maio 2025.
- NASSIF, Luís. O mapa dos incêndios em favela e da valorização imobiliária. *Jornal GGN*, 11 set. 2012. Disponível em: <http://jornalgggn.com.br/blog/luisnassif/o-mapa-dos-incendios-em-favela-e-da-valorizacao-imobiliaria> Acesso em: 5 maio 2026.
- PUDOVKIN, Vsevolod. *Film technique and film acting*. Tradução: Ivor Montagu. London: Vision Press, 2008.

- VIÉRTOV, Dziga. *Cine-Olho: manifestos, projetos e outros escritos*. Tradução, organização, apresentação e notas: Luís Felipe Labaki. São Paulo: Editora 34, 2022.
- WEISS, Peter. Notas sobre o teatro documentário. Tradução de Luiz Fernando Lobo e Otoni Araújo. *Companhia Ensaio Aberto*, [s. d.]. Disponível em: <https://www.ensaioaberto.com/post/notas-sobre-o-teatro-document%C3%A1rio> Acesso em: 27 abr. 2026.

Camila Hespanhol Peruchi. Professora Adjunta de Teoria da Literatura do Colegiado de Letras Português-Espanhol da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com período sanduíche na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestre em Letras, na área de Estudos Literários, pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Graduada em Letras Português-Inglês pela Universidade Estadual de Maringá (UEM) com mobilidade acadêmica na Universidade de Coimbra. Entre março de 2023 e junho de 2026, realizou pós-doutorado na Universidade Federal de Goiás (UFG), integrando o Projeto Memorial Poético dos Anos de Chumbo.

E-mail: camila.peruchi@gmail.com

Declaração de Autoria

Camila Hespanhol Peruchi, declarada autora, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho:

1. Conceição do projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito;
3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Declaração de Disponibilidade de Dados

Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.

Recebido em: 13/01/2026

Aceito em: 03/03/2026