

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**Faculdade de Letras**  
**Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários**

Felipe Cordeiro

**IMAGENS TEATRAIS NA NARRATIVA *EL DESIERTO*,**  
**DE CARLOS FRANZ**

Belo Horizonte  
2018

Felipe Cordeiro

**IMAGENS TEATRAIS NA NARRATIVA *EL DESIERTO*,  
DE CARLOS FRANZ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

**Área de concentração:** Literaturas Modernas e Contemporâneas.

**Linha de pesquisa:** Literatura, outras Artes e Mídias.

**Orientadora:** Sara del Carmen Rojo de la Rosa.

Belo Horizonte  
2018

F837d.Yc-i Cordeiro, Felipe.  
Imagens teatrais na narrativa *El desierto*, de Carlos Franz  
[manuscrito] / Felipe Cordeiro. – 2018.  
167 f., enc.

Orientadora: Sara del Carmen Rojo de la Rosa.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de Pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,  
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 109-114.

Apêndices: f. 115-167.

1. Franz, Carlos, 1955- – Desierto – Crítica e interpretação – Teses. 2. Ficção chilena – História e crítica – Teses. 3. Teatro político chileno – Teses. 4. Política na literatura – Teses. 5. Literatura e sociedade – Teses. I. Rojo, Sara, 1955- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: Ch863.44



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *Imagens teatrais na narrativa "El desierto", de Carlos Franz*, de autoria do Mestrando FELIPE CORDEIRO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, em 19/02/2018, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Literaturas Modernas e Contemporâneas/Mestrado

**Linha de Pesquisa:** Literatura, outras Artes e Mídias

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas seguintes professoras:

Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa - FALE/UFMG

Profa. Dra. Flávia Almeida Vieira Resende - UFGD



Documento assinado eletronicamente por **Romulo Monte Alto, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 14/07/2025, às 09:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador 4379355 e o código CRC 243E886D.

À Angélica Palleras,  
pela força que nunca seca.

Ao Carlos Franz,  
que me fez crescer  
entre o amor e o fogo.

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, à minha mãe, Augusta, *porque era ela, porque era eu*. Ao meu pai, Vicente, que sempre me apoiou e me deu a liberdade para que eu fosse quem eu quisesse ser, desde que não prejudicasse ninguém.

À minha diretora e orientadora, Sara Rojo, por ter me conduzido a caminhos iluminados de sins. Por me inspirar a ser um artista e pesquisador comprometido com a realidade em meu entorno e por sempre ter desistido de exigir o melhor de mim.

À Jéssica Ribas, Luísa Lagoeiro e Gabriela Figueiredo, por dividirem comigo o peso deste deserto que carregamos nas costas.

À minha avó, Adélia, estrela de todas as minhas manhãs. Ao meu avô, Lucas, que me explicou o mundo com suas histórias.

À toda a minha família. Em especial às minhas tias Nina e Flávia e ao meu padrinho Geraldo.

À Flávia Almeida e Tereza Virgínia, por terem participado da minha trajetória acadêmica de diferentes maneiras, fazendo com que eu me deslumbrasse com o conhecimento.

Às professoras Adélia Carvalho, Ana Clark, Carla Dameane, Júlia Morena, Juliana Leal, Márcia Arbex, Mônica Ribeiro, Patrícia Marques e Valéria Santos, que me apresentaram tantas possibilidades na literatura, na história e no teatro. Aos professores Carlos Mendonça, Elci Rocha, Eugênio Tadeu, Gustavo Cerqueira, Juvenal Bernardes, Luiz Otávio Carvalho, Marcos Alexandre e Pedro Kalil, que, para além das letras, me ensinaram sobre a vida.

À minha turma do PósLit, Laísa Marra, Mariana Di Sálvio, Geison Almeida, Nathalia Greco, Éder Rodrigues e Luciana Sousa, pelas risadas nos jardins e pelo pior café do Brasil. E também pelas conversas sérias e pelas trocas bibliográficas.

Aos meus amigos que compartilharam e aos que ainda compartilham comigo os melhores momentos da vida.

À toda equipe de criação de *O Deszerto*, Sara Fagundes, Lucas Resende, João Santos, Claudia Manzo, Raquel Junqueira, Raquel Carneiro, Letícia Souza, Cristiano Diniz e Noctua – Ideias e Conteúdo.

À Maria Clara Xavier, pela revisão dos capítulos desta dissertação. À Vanessa Brandão, meu braço direito no inglês.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG), pela bolsa de pesquisa.

À toda equipe do colegiado do PósLit, sempre disposta a ajudar.

À Angélica Palleras, por manter a doçura diante do horror e por todos os documentos, vídeos e fotografias que gentilmente me cedeu para que eu pudesse realizar minha pesquisa sobre a *Caravana da Morte*.

Ao Carlos Franz, pela delicadeza e generosidade em todos os nossos encontros virtuais. E pelos saltos nos abismos.

*De agora em diante, em cada alegria exuberante se ouvirá um grito de terror.*

FRIEDRICH NIETZSCHE

*Toda beleza é terrível.*

CARLOS FRANZ

*Ouçam bem! Nós os desafiaremos! Permaneceremos aqui, como uma muralha, apesar de vocês. Pra quem são essas leis? A verdade permanece escondida na memória desse deserto. E a justiça não lembra! Ninguém se lembra! Permaneceremos aqui até que o sol seque os nossos corpos. Escreveremos poemas... Nossas passeatas encherão as ruas... Seremos os pais de gerações de crianças rebeldes.*

MULHERES MÍTICAS – O DESZERTO

## RESUMO

Considerando que existem imagens teatrais na narrativa de *El desierto*, de Carlos Franz, realizou-se um trabalho de análise teórica e crítica sobre o romance e os diálogos entre a teatralidade de suas imagens e os contextos históricos que perpassam a obra no momento no qual ela foi analisada. Para tanto, procede-se desde a um panorama histórico da ditadura militar chilena, pensando em quais são as potências da arte quando cria obras que atuam também como fontes historiográficas, até uma reflexão com filósofos que pensam a arte em diálogo com as políticas do contemporâneo. Ademais, analisa-se o trabalho prático-teatral realizado pelo grupo Mulheres Míticas no espetáculo *O Deszerto*, que permite confirmar a hipótese desta dissertação por meio de verificação por experimentação. Para analisar tal *corpus*, elege-se uma metodologia pautada por teorias interdisciplinares, que são elencadas a partir das demandas específicas de cada objeto de estudo. Desse modo, busca-se dialogar com diferentes temporalidades históricas e teóricas a fim de compreender de que forma essas imagens são atualizadas no presente.

Palavras-chave: El desierto; Ditadura Militar Chilena; Carlos Franz; O Deszerto; Dramaturgia.

## ABSTRACT

Considering the existence of theatrical images in Carlos Franz's narrative of *El desierto*, a theoretical and critical analysis was made about the novel and the dialogues between the theatricality of the images and the historical contexts that permeate it at the moment it was analyzed. In order to that, it goes through a historical panorama of the Chilean Military Dictatorship, thinking which are the potencies of art when it creates works that are also understood as historiographic sources, to a reflection with philosophers who think the art in dialogue with the politics of the Contemporary. In addition, the praxis-theatrical work by the group Mulheres Míticas in the play *O Deszerto* is analyzed, which allows confirming the hypothesis of this dissertation through proof by experimentation. In order to analyze this corpus, a methodology based on interdisciplinary theories about the specific demands of each object of study is chosen. Accordingly, a dialogue with different historical and theoretical temporalities is intended in order to realize how these images are updated in the present.

Keywords: *El desierto*; Chilean Military Dictatorship; Carlos Franz; *O Deszerto*; Dramaturgy.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>12</b>
<b>1 A CARAVANA DA MORTE: RASTROS DA DITADURA MILITAR CHILENA NO DESERTO DO ATACAMA</b> .....	<b>19</b>
1.1 Períodos de exceção .....	19
1.2 Teatro e política .....	20
1.3 A ditadura militar no Chile.....	22
1.4 A Caravana da Morte.....	26
1.5 Obras de arte como fontes historiográficas .....	30
<b>2 EL DESIERTO, DE CARLOS FRANZ: A VONTADE DE POTÊNCIA DA TRAGÉDIA DIANTE DA JUSTIÇA COMO FATALIDADE</b> .....	<b>42</b>
2.1 As vozes da fábula que tramam a ficção .....	42
2.2 O espaço do deserto: alegorias, espelhismos, miragens e simulacros .....	46
2.3 Práticas rituais em festejos à <i>Virgen del Carmen</i> e a Dioniso.....	53
2.4 Uma visão nietzschiana do apolíneo e do dionisiaco: a origem da tragédia e o destino da justiça.....	58
2.5 O trágico no romance: Laura Larco e Mariano Cáceres Latorre.....	64
<b>3 DAS PÁGINAS DA NARRATIVA CHILENA AOS PALCOS BRASILEIROS: O DESLOCAMENTO DAS IMAGENS DE <i>EL DESIERTO</i> PARA <i>O DESZERTO</i></b> .....	<b>72</b>
3.1 O grupo de teatro Mulheres Míticas .....	72
3.2 Processo criativo: Como nasce <i>O Deszerto</i> ? .....	73
3.3 Dramaturgia a quatorze mãos e tantas mais... ..	84
3.4 Estreia e repercussão nos veículos de comunicação.....	88
3.5 Dramaturgia de textos narrativos.....	91
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>100</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>109</b>

<b>APÊNDICE</b> .....	<b>115</b>
Entrevista com Carlos Franz .....	115
Entrevista com Angélica Palleras .....	118
<i>O Deszerto</i> .....	141
Fotografias .....	155
Clipping .....	165

## INTRODUÇÃO

*Polli atacava as fronteiras miseráveis dos aduaneiros da literatura, que iam fragmentando artificialmente o grande livro do mundo. Todas as religiões eram, em realidade, literatura. Os grandes livros políticos, também. A história, sobretudo, que não era um museu senão um teatro.*<sup>1</sup>

Carlos Franz

Desde junho de 2013, tornou-se corriqueira a presença de pessoas preconizando a volta da ditadura militar no Brasil durante protestos de diversas ordens, como em manifestações contra o aumento de tarifas de transporte público e em outras tensões acirradas no campo político nos últimos anos. Nas mídias sociais tal discurso é recorrente e mobiliza centenas de milhares de pessoas. Até mesmo na Câmara dos Deputados já se tornaram comuns e rotineiros discursos apolíticos ao regime ditatorial e elogiosos a torturadores como Carlos Alberto Brilhante Ustra, ex-chefe do DOI-CODI, que, dentre outros crimes de tortura, gostava de submeter presas políticas a sessões de choques genitais enquanto estas estavam amarradas e nuas na frente de seus filhos pequenos.

Atitudes como essas nos fazem pensar quais são os rastros desse período que ainda permanecem nas sociedades que viveram regimes ditatoriais e como esses vestígios podem ser vistos e interpretados na atualidade. Como se portar diante de tais imagens? Por onde começar a questioná-las? A partir de quais métodos? Para quais interlocutores? Pensando em nosso campo de atuação, o teatro e a literatura, quais são as possibilidades de reflexão que essas linguagens artísticas podem promover perante tais discursos? Conforme expõe Sara Rojo (2012, p. 96):

É preciso lembrar que a principal resistência da arte está no fato de ser uma experiência artística, num determinado tempo e lugar, que pode transcender e se conectar com outras experiências, em outros tempos e espaços de maneira não cronológica. A persistência de certas imagens que ressurgem em diversos momentos da história, ou que estabelecem entre si um diálogo com potência disseminadora, exemplificam essa experiência. Por isso, é imprescindível refletir sobre o que se escolhe representar ou/e apresentar (teatro/performance) e de que maneira se faz em cada situação.

---

<sup>1</sup> “*Polli atacaba las fronteras miserables de los aduaneros de la literatura, que iban fragmentando artificialmente el gran libro del mundo. Todas las religiones eran, en realidad, literatura. Los grandes libros políticos, también. La historia sobre todo, que no era un museo sino un teatro.*”

O processo de análise e criação de imagens, segundo a autora, é complexo, pois

convive num terreno instável, determinado tanto pelo espaço simbólico e corpóreo dos sujeitos enunciadore e receptore específicos de cada obra em questão, quanto pelo tipo de objetivos implícitos ou explícitos (sedução, didatismo, individualização, massificação). Por isso, o processo não pode ser entendido apenas por meio das relações de causa e efeito contextuais, alheias a quem as produz, ou aos efeitos micros e macros que possa suscitar em quem produz a obra (ROJO, S., 2012, p. 105).

Na contemporaneidade, o artista elege o que irá atualizar no presente. Como constatou Boris Groys, no livro *Arte, Poder*, para produzir *novas diferenças*, que por si só não existem na realidade, os artistas precisam forjar um “espaço de ‘não realidade’ culturalmente reconhecida e codificada” (GROYS, 2015, p. 46). Assim sendo, as imagens artísticas usualmente não se configuram como uma realidade simples, pois respondem a duas ordens diferentes: a do mundo da arte e a do imaginário social, fator este que exige uma responsabilidade formal-estética e também uma responsabilidade com a coletividade por parte de quem produz tais imagens, pois sua criação acarreta um contato com o receptor que pode vir a influenciar seus posicionamentos existenciais.

Sabemos que durante a ditadura militar em países latino-americanos, como Argentina, Brasil e Chile, o teatro assumiu um papel de dissidência social. Sobre o discurso teatral dessas épocas, observa-se que, para falar do contexto político, os participantes do evento teatral lançavam mão de linguagens cifradas, mas que os participantes daquele acontecimento, tanto artistas quanto espectadores, conheciam. Ou pelo menos eram capazes de assimilar. Idelber Avelar (2003, p. 20) ressalta que tal explicação não o convence muito, por não ser o caso de se dar mérito às proposições textuais de Ricardo Piglia, Diamela Eltit ou ainda canções de Chico Buarque de Hollanda aos censores que atuavam para os regimes repressivos. Segundo o autor, se referir às alegorias com base apenas na sua condição de figura de linguagem seria uma forma mais vulgar de se referir a elas, pois, assim, as alegorias representariam apenas “um conteúdo já prévio e meramente recoberto *a posteriori*, supostamente enunciável transparentemente em tempos de ‘livre expressão’” (AVELAR, 2003, p. 20). Segundo o professor e teórico, apesar de os debates estéticos e políticos do Cone Sul nas últimas décadas terem girado em torno da alegoria, ainda existe um nó que diz respeito ao porquê de essa noção ser recorrente em tempos ditatoriais e pós-ditatoriais. Avelar postula que

Mais do que objetos alegóricos em si, falamos aqui, então, de um deixar-se ler como alegoria, um devir-alegoria experimentado pelas imagens produzidas e consumidas sob ditadura. [...] [Pois ela] *põe em cena um devir-alegoria do símbolo*. Como imagem arrancada do passado, mônada que retém em si a sobrevida do mundo que evoca, a alegoria remete antigos símbolos a totalidades agora quebradas, datadas, inscrevendo-os na transitoriedade do tempo histórico. A alegoria os lê como cadáveres (AVELAR, 2003, p. 20-21, grifos do autor).

Seguindo o raciocínio de Avelar, determina-se que as alegorias dialogam com um tempo póstumo, porém que ainda não se rendeu ao esquecimento, pois a “alegoria é a cripta tornada resíduo de reminiscência” (AVELAR, 2003, p. 17). Essa proposição de Avelar é importante, neste trabalho, para entendermos que tanto a arte teatral quanto a literária encontram nos eventos de trauma um campo a partir do qual postulam suas teses. Tais movimentos artísticos focalizam a palavra traumática com intuito de, mesmo que parcialmente, metaforizá-la.

No teatro, essa dinâmica dos períodos de censura, de acordo com S. Rojo (2011, p. 74), “criava uma comunidade virtual transitória de resistência, à margem da ‘legalidade vigente’, constituindo-se, assim, em uma zona autônoma” (ibidem). O teatro foi, portanto, uma das formas de dissidência que assumiu o movimento social de resistência em países latino-americanos. Através das imagens criadas principalmente pelos textos espetaculares<sup>2</sup> dos períodos ditatoriais, os espectadores daquele momento podiam estabelecer diálogos e rupturas com a realidade na qual estavam inseridos. Atualmente, são os textos dramáticos produzidos naquele momento que nos chegam através de memórias de arquivos, tornando possível ler aquele tempo por meio das imagens artísticas que permaneceram. Essa mesma lógica do arquivo pode também ser aplicada a outras mídias produzidas naquele momento, como o cinema, as artes plásticas e a música.

Pensando nas práticas artísticas e suas constantes metáforas nas obras produzidas na América Latina em períodos de autoritarismo, e com o intuito de responder à emergência de discursos totalitários e/ou que deslegitimam o estado democrático, de

---

<sup>2</sup>Sabemos que muitas das obras que assumiam um lugar de resistência durante regimes ditatoriais tiveram seus textos dramáticos publicados anos depois de terem sido apresentadas (em forma de texto espetacular) ao público. Como é o caso de *Cinema Utopia*, do chileno Ramón Griffero, que foi apresentada no início da década de 80 e só teve seu texto publicado na década de 90.

tomar posição diante dessas imagens<sup>3</sup>, esta dissertação propõe um trabalho de análise teórica e crítica sobre o romance *El desierto*, do escritor chileno Carlos Franz, e os diálogos possíveis entre a narrativa romanesca em questão, a teatralidade de suas imagens e os contextos históricos que perpassam o romance e o momento no qual ele será analisado.

Carlos Franz se considera (e é considerado) chileno, apesar de ter nascido em Genebra, na Suíça, no ano de 1959. É que seu pai, o diplomata Carlos Franz Núñez, estava destinado àquele país no momento do nascimento do filho. Franz estudou direito na Universidad de Chile (1981), mas abandonou a carreira de advogado para dedicar-se à literatura. Publicou os romances *Santiago Cero* (1988 – “Premio Latinoamericano de Novela CICLA”); *El lugar donde estuvo el Paraíso* (1996 – Primeiro finalista no “Premio Internacional de Novela Planeta Argentina”; levado ao cinema na Espanha, em 2002, pelo diretor Gerardo Herrero); *El desierto* (2005 – “Premio Internacional de Novela del diario La Nación”, de Buenos Aires, outorgado por um júri composto por Carlos Fuentes, Griselda Gambaro, Tomás Eloy Martínez, Hugo Beccacece e Luis Chitarro e finalista do Premio Altazor); *Almuerzo de vampiros* (2007 – “Premio Consejo Nacional del Libro de Chile”); e *Si ti vieras com mis ojos* (2015 – “Premio Biental de Novela Mario Vargas Llosa”). Suas obras estão traduzidas em, pelo menos, dez idiomas: alemão, francês, italiano, holandês, português, finlandês, polaco, hebreu, turco e chinês. Seu volume de contos inéditos *La prisioneira* (2008) ganhou em 2005, por unanimidade, o “Premio del Consejo Nacional del Libro y la Lectura de Chile”. Escreveu também o livro de contos *Alejandra Magna* (2011), editado em versão ilustrada e bilíngue (espanhol e inglês). Além disso, é autor do livro de ensaios *La muralla enterada* (“Premio Municipal de Ensayo de Santiago”, 2002). Como ensaísta e colunista, colabora com os jornais *El País* e a revista *Letras Libres*, da Espanha, *El Mercurio* e *La Segunda*, do Chile, e o diário *La Nación*, de Buenos Aires, entre outros meios. No ano de 2000 recebeu a bolsa DAAD, para viver em Berlim como artista em residência (momento em que inicia a escrita de *El desierto*). Foi professor visitante nas universidades de Cambridge, Guadalajara e Londres, dentre outras instituições. Em 2013 foi eleito, por unanimidade, membro da *Academia Chilena de La Lengua*.

---

<sup>3</sup>Didi-Huberman (2008, p. 11) escreve que, mesmo não sendo um gesto simples, para saber devemos tomar posição, que “tomar posición é desejar algo, é situar-se no presente e aspirar um futuro”. Citação do original: “tomar posición es desejar algo, es situarse en el presente y aspirar a un futuro”.

De acordo com nossa pesquisa a respeito da recepção da obra de Franz no Brasil, realizado nas Bibliotecas Digitais de Dissertações e Teses de universidades como UFMG, USP, UNICAMP, UFBA, UFRJ, UFRGS, entre outras, e também em diversos portais de periódicos como Scielo, Capes e CNPq, não foi encontrado nenhum relato acadêmico, sob forma de dissertação, tese ou artigo, referente à obra do escritor chileno. Portanto, nos parece razoável realizar esta investigação a respeito da obra de um autor tão importante no contexto latino-americano; ainda mais porque constatamos que *El desierto*, para além da problemática chilena, é capaz de potencializar diversas discussões acerca das políticas do esquecimento, que pautam tanto a ditadura militar brasileira quanto o período da justiça de transição.

O primeiro capítulo apresenta um panorama histórico sobre a ditadura militar chilena e traça o itinerário da *Caravana da Morte* pela região do Deserto do Atacama, no Chile. Intentamos, nessa parte, para além do aporte teórico sobre o regime (que acreditamos já ter sido “cantado em verso e prosa”), trazer as vozes das próprias pessoas que sentiram na pele aquele momento, tendo suas vidas radicalmente modificadas por esses acontecimentos. Para seguirmos em consonância com a linha de raciocínio proposta neste trabalho, buscamos esses relatos em obras de arte realizadas em diferentes mídias, como textos teatrais, fotografias e cinema (documentários). Nos interessava pensar nas estéticas que estão em jogo nesse tipo de produção, nas diferentes formas de subjetividades escolhidas pelas pessoas para narrarem seus traumas e também nas montagens propostas pelos artistas que formalizam esteticamente essas narrativas. Por fim, tínhamos como objetivo cotejar essas imagens que se criam a partir desses eventos no Chile, pensando em quais são as potências da arte quando cria obras que atuam também como fontes historiográficas. Para dialogar conosco, trouxemos os escritos de filósofos que pensam a arte em diálogo com as políticas do contemporâneo, como Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben e Jacques Rancière.

O segundo capítulo tem como foco o romance *El desierto*. Apresentamos a fábula a partir de alguns pontos que consideramos os mais importantes para sustentar nossa hipótese de que existem teatralidades latentes na narrativa de Franz. Para isso, apresentamos alguns dos simulacros e espelhismos existentes no deserto, pensando nesses conceitos tanto em diálogo com a obra de Franz (entendida como uma ficção de arquivo) como com a própria história factual daquela região. Especulamos confluências entre os primórdios dos ritos de fé existentes no Atacama e nas possíveis relações entre as ho-

menagem à Virgem de Carmem e os festejos à Dioniso que aconteciam na Grécia. Percebemos que todas essas performances religiosas, em *El desierto*, estavam diretamente ligadas a uma visão nietzschiana do apolíneo e do dionisíaco – que também serviu como suporte para pensarmos de que forma os preceitos sobre a origem da tragédia e o destino da justiça poderiam nos servir como chaves conceituais para entender as relações públicas e pessoais da personagem Laura.

O terceiro e último capítulo traz um relato sobre o processo de criação do espetáculo *O Deserto*, do Mulheres Míticas, que foi concebido a partir da ideia desta dissertação, sendo, portanto, livremente inspirado em *El desierto*. Nele, apresentamos os diversos caminhos que foram percorridos até que se chegasse aos textos finais (espetacular e dramático), desde a pesquisa inicial até a posterior recepção do público e da imprensa especializada. Para finalizar o capítulo, foram elencados alguns marcos teóricos que incrementam a discussão acerca do processo de dramaturgia de textos narrativos. Para isso, foram especuladas as proposições de Grínor Rojo que redimensionam o romance de Franz flertando com algumas constantes da tragédia ática; alguns traços dos *biografemas* conceitualizados por Roland Barthes e proposições teóricas próprias de pensadores de teatro (principalmente José Sanchis Sinesterra).

No apêndice, a dissertação apresenta o texto dramático de *O Deserto*, encenado pelo grupo Mulheres Míticas<sup>4</sup>. Para complementar a leitura, segue junto à dissertação um CD-ROOM com o registro em vídeo de uma das apresentações do espetáculo durante sua temporada de estreia, que aconteceu no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB-BH), em dezembro de 2016. Disponibiliza-se também parte do clipping do espetáculo, com as principais reportagens e críticas especializadas sobre a encenação, bem como alguns registros fotográficos de Leticia Souza e Raquel Carneiro.

Ainda no apêndice, há duas entrevistas inéditas que acreditamos serem de grande valia para fruição deste trabalho. A primeira, com Carlos Franz, aborda, dentre outros temas: as múltiplas relações que *El desierto* estabelece com acontecimentos históricos e outros dados factuais; a relação pessoal que o autor tem com o teatro, mesmo nunca tendo escrito obras dramáticas; e também algumas questões relacionadas à política chilena que acreditamos terem sido decisivas para o trabalho de imaginação e invenção executado por Franz no romance. A segunda entrevista traz à cena as memórias e expe-

---

<sup>4</sup> Daqui em diante, usaremos também as iniciais MM como abreviação para Mulheres Míticas.

riências de Angélica Palleras, irmã de Adolfo Palleras Norambuena, executado sob tortura pela *Caravana da Morte* em 17 de outubro de 1973, em Copiapó, no Chile. Além do irmão, Angélica perdeu outros tantos entes queridos para essa operação. Desde a retomada da democracia em seu país até os dias de agora ela é uma das principais testemunhas da *Caravana*, tendo dividido seus relatos, inclusive, com Patricia Verdugo que, como veremos no primeiro capítulo, foi autora do livro que serviu como prova para levar Augusto Pinochet ao banco dos réus.

Nas considerações finais, apresentamos uma imagem panorâmica do que foi trabalhado na pesquisa, analisando qual é a importância de obras como *El desierto* e *O Deserto* e quais são seus impactos na sociedade contemporânea. Para isso, demonstramos formas de aplicação e difusão dos resultados obtidos, com vistas a ampliar a discussão sobre o luto e as questões memorialísticas no atual âmbito artístico.

## *A CARAVANA DA MORTE:*

### **Rastros da ditadura militar chilena no Deserto do Atacama**

#### **1.1 Períodos de exceção**

Sabemos que os períodos de exceção se movem em engrenagens muito complexas e que não acontecem apenas em momentos de retiradas mais incisivas e explícitas dos direitos democráticos da sociedade, como nas ditaduras militares. Como Giorgio Agamben (2002, p. 60) descreveu:

Dado que a vida sob uma lei que vigora sem significar assemelha-se a vida no estado de exceção, na qual o gesto mais inocente ou o menor esquecimento podem ter as consequências mais extremas. E é exatamente uma vida deste gênero, em que a lei é tão mais disseminada enquanto carente de qualquer conteúdo e na qual uma pancada distraidamente dada em uma porta desencadeia processos incontrolláveis, aquela que Kafka descreve.

No intuito de exemplificar nossa reflexão anterior, daremos como exemplo o Chile durante o governo de Gabriel González Videla, que com sua “Lei de Defesa Permanente à Democracia” (1948) declarou ilegal o Partido Comunista e desencadeou uma perseguição contra seus militantes, entre os quais estava incluso o poeta Pablo Neruda. No Brasil, temos o exemplo do golpe de Getúlio Vargas que, usando como justificativa o Plano Cohen<sup>5</sup>, alegou que um golpe comunista estava sendo urdido contra o país e, com o apoio dos militares, instaurou o Estado Novo por meio de um golpe de estado. Nesse novo modelo, Vargas implementou a Constituição de 1937, a qual anulava a Constituição de 1934 de forma a lhe permitir assumir todos os poderes executivos do Estado, fechando, inclusive, o Congresso Nacional. Outro exemplo brasileiro mais recente foi o golpe parlamentar ao governo da presidenta Dilma Rousseff, que teve seu mandato cassado mesmo sem que fosse comprovado seu envolvimento em qualquer crime doloso que pudesse justificar seu afastamento. Conforme evidenciou o áudio extraído de um telefonema entre o ministro e senador Romero Jucá e Sérgio Machado, ex-

---

<sup>5</sup> Documento divulgado pelo governo brasileiro em setembro de 1937, atribuído à Internacional Comunista, contendo um suposto plano para a tomada do poder pelos comunistas. Anos mais tarde, ficaria comprovado que o documento foi forjado com a intenção de justificar a instauração da ditadura do Estado Novo, em novembro de 1937. Fonte: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos30-37/GolpeEstadoNovo/PlanoCohen>. Acesso em: 16/jul./2017.

presidente da Transpetro, tudo não passou de um grande acordo político para barrar investigações contra opositores do governo de Rousseff.

No entanto, devido ao retorno de diversos clamores por intervenções militares<sup>6</sup> na América Latina talvez seja o momento de, mais uma vez, tomarmos posição perante tais imagens.

## 1.2 Teatro e política

No teatro, espetáculos como *Mateluna* (2016)<sup>7</sup>, escrito e dirigido por Guillermo Calderón<sup>8</sup>, são alguns dos veículos que ajudam a escancarar, de maneira didática, que em muitos casos obras artísticas tornam-se documentos do real, ao passo em que o próprio estado democrático de direito está mais ficcionalizado do que nunca. Ao discutir tais conceitos de verdade e representação, o teatro torna-se um potente instrumento de

---

<sup>6</sup> Podemos citar no Brasil as manifestações por parte da direita conservadora (por exemplo, os militares saudosistas da ditadura, os cristãos integristas) que ocorreram na Avenida Paulista (SP) e as páginas do Facebook que somam mais de 300 mil associados. Na Argentina, o editorial “No más venganza”, do jornal *La Nación*, que um dia após a eleição de Mauricio Macri, em novembro de 2015, afirmou que “la elección de un nuevo gobierno es momento propicio para terminar con las mentiras sobre los años 70” e também “la cultura de la venganza ha sido predicada en medios de difusión del Estado y en las escuelas habitadas a seguir las pautas históricas nada confiables del kirchnerismo”. O artigo também apoia a suavização de penas de militares condenados por crimes cometidos durante a ditadura argentina. No Chile, em junho de 2012, cerca de 1.500 partidários de Augusto Pinochet, prestaram homenagem ao ditador no Teatro Caupolicán, em Santiago. Conforme descreveu o jornal *O Globo*: “No teatro, simpatizantes de Pinochet assistiram a um documentário sobre os anos da ditadura chilena. No filme, o ex-ditador é retratado como um herói nacional que salvou o país do comunismo e morreu vitimizado por esquerdistas vingativos que o acusam de crimes contra os direitos humanos. O ato foi organizado pela Corporação 11 de Setembro, cujo nome lembra o dia do golpe de Estado de 1973 contra o governo do presidente socialista Salvador Allende”. Estes são apenas alguns exemplos pontuais, advindos de distintas formas de visibilidade, que elencamos para introduzir essa categoria de protestos. Lamentavelmente, não seria difícil encontrar tantos outros exemplos similares.

<sup>7</sup> O espetáculo traz à baila a história de Jorge Mateluna, ex-militante da Frente Patriótica Manuel Rodríguez. Mateluna, havia colaborado com Calderón em seu espetáculo anterior, *Escuela* (2013), que tratava das escolas chilenas de guerrilha urbana na década de 80, por ser um grande conhecedor do assunto. Enquanto a peça ainda estava em cartaz, Mateluna, que já havia ficado na prisão por 12 anos, foi novamente preso, dessa vez por suspeita de assalto a um banco, crime que Mateluna nega com veemência. A encenação de Calderón investe em diferentes representações e arquivos (áudios, vídeos, fotografias, simulações do ocorrido, etc.) que contradizem o discurso oficial do Estado policial, denunciando assim o espetáculo errático dos Estados democráticos de direito. *Mateluna* desmarcara as ficções que permeiam a política contemporânea e leva o espectador a uma situação insolúvel, na qual ele percebe que a verdade não basta para que a justiça seja exercida a partir de um compromisso ético com a sociedade na qual está inserida. Segundo Sara Rojo (2016, p. 211), em determinadas obras – como acreditamos ser o caso de *Mateluna* – “há rastros [...] que permitem repensar nossas posições perante a história e a política a partir de outros referenciais (performáticos e ativistas), e não os que nos oferecem os tradicionais traçados por uma política de alianças e acordos à margem do que desejam as comunidades”.

<sup>8</sup> Guillermo Calderón (Santiago, Chile, 18 de março de 1971) é ator, dramaturgo, roteirista e diretor teatral.

discussão ética por meio das experiências estéticas que propõe. Segundo o crítico de teatro Wellington Andrade (2017, internet<sup>9</sup>):

Não se trata aqui de invocar a velha ciência grega da conduta pelo viés do que ela se tornou hoje em todas as sociedades do mundo ocidental, um compilado de frases feitas, meias-irmãs da retórica vazia e do entulho discursivo, presentes em toda e qualquer demonstração de indignação farisaica (a expressão é de Antonio Candido), não somente por parte do trabalhador mais humilde como também da autoridade política de maior relevo, mas ausente, de fato, tanto nas ocorrências pessoais mais ordinárias como na vida social mais ampla.

Ainda pensando sobre as relações entre teatro e política, fazemos coro a Karl Marx (1852, p. 06) quando assinala que, “Hegel observa em uma de suas obras que todos os fatos e personagens de grande importância na história do mundo ocorrem, por assim dizer, duas vezes. E esqueceu-se de acrescentar: – a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa”.

Feitas essas primeiras aproximações, delimitamos que, neste capítulo, faremos uma introdução aos contextos políticos que estabelecem relação direta com o tema principal desta dissertação que é o deslocamento das imagens do romance *El Desierto*, de Carlos Franz, para o espetáculo *O Deserto*, do grupo Mulheres Míticas. Para tanto, delinearemos o que foi a ditadura militar no Chile (mote de Franz). Como se trata de um tema que já foi assunto de extensa produção bibliográfica, nos deteremos nele apenas na medida em que nos dá suporte para entender os fatos históricos a partir dos quais Franz construiu sua narrativa. Sendo assim, acreditamos que nossa contribuição maior reside na ênfase aos desdobramentos da ditadura no Deserto do Atacama, no ano de 1973, durante a *Caravana da morte*, e nos ecos desse período que ainda ressoam na produção artística contemporânea.

---

<sup>9</sup> Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/o-teatro-um-documento-do-real-o-estado-de-direito-uma-ficcao/>>. Acesso em: 03/abr./2017.

### 1.3 A ditadura militar no Chile

Quando o general Carlos Prats, Comandante em Chefe das Forças Armadas do Chile, foi pressionado a renunciar seu cargo por não aceitar participar do golpe de estado que se articulava contra o governo de Salvador Allende e indicou Augusto Pinochet para assumir seu lugar, não se poderia imaginar que Pinochet fosse estar ao lado do almirante da marinha José Toribio Merino (“o gestor do golpe”) e do general de aviação Gustavo Leigh Guzmán (“o durão”) na deposição do governo socialista de Salvador Allende. Até aquele momento, Pinochet era tido como um homem de confiança por Prats e Allende e, para os generais, ele ainda era uma incógnita.

No documentário *Buscando a Allende* (2008), de Carlos Pronzato, Dante Notari, militante do Partido Socialista (PS), afirma que o golpe de Estado aconteceria mesmo se Allende não tivesse sido eleito:

Já no governo de [Eduardo] Frei, a situação chilena havia se radicalizado. Não nos esqueçamos que estamos falando dos anos 60, das revoluções no continente, a Guerra do Vietnã, o movimento de liberação na África, ou seja, o planeta inteiro estava numa profunda atividade de mudança estrutural e revolucionária, que tentava melhorar a situação dos desprovidos. A contradição é muito forte, muito grande. Se as eleições tivessem sido ganhas pela direita em 1970, com certeza teria se produzido por parte da esquerda e por parte da população uma efervescência que poderia ter levado à desestabilização desse governo. Em resumo, quem diga que o golpe de Estado se produz por um governo que durou três anos, de 1970 a 1973, sem reconhecer a história deste país, dos movimentos sociais, sindicais, comete um grande erro histórico. (Transcrição e tradução nossa)<sup>10</sup>.

Muito provavelmente, a análise de Notari só pôde ser concebida graças ao distanciamento temporal existente entre o golpe e sua colocação, pois, naquele momento, para a opinião pública latino-americana o Chile era uma rara exceção. Em 1973 diversos

---

<sup>10</sup> “Ya en el gobierno de Frei se había radicalizado la situación chilena. No olvidemos que estamos hablando de una época de los años 60, de las revoluciones en el continente, la guerra de Vietnam, está el movimiento de liberación en África, o sea, el planeta completo estaba en una profunda actividad de cambio estructural y revolucionario, que intentaba mejorar, digamos, la situación de los desposeídos. La contradicción es muy fuerte, muy grande. Si las elecciones hubieran sido ganadas por la derecha en 1970, con seguridad se habría producido por parte de la izquierda y por parte de la población también una efervescencia que podría haber llevado a la desestabilización de ese gobierno. En resumen, quien diga que el golpe de Estado se produce por un gobierno que duró tres años, 70 a 73, sin reconocer la historia de este país, de los movimientos sociales, sindicales, comete un gran error histórico.”

países latino-americanos viviam sob ditaduras militares<sup>11</sup>, como: El Salvador (1931-1979), Guatemala (1954-1996), Paraguai (1954-1989), Honduras (1963-1974), Brasil (1964-1985), Argentina (1966-1973), Nicarágua (1966-1976), Panamá (1968-1989), Peru (1968-1980), Bolívia (1971-1985), Equador (1972-1979) e Uruguai (1973-1984). Apesar de toda truculência vivida nos países vizinhos, no início da década de 70, o Chile era o único país da América Latina a se aproximar da possibilidade de um governo socialista. Conforme expôs Grínor Rojo (2012, p. 22):

O golpe de Estado chileno que, apesar de não ser o mais atroz e nem fechar o inventário, possui, sem dúvida, repercussões profundas. Essa foi a derrota de um processo socialista que havia sido eleito para aportar uma via pacífica e democrática, o que produziu o despertar de ansiosas esperanças em vastos setores da esquerda mundial.

O Chile era conhecido por sua longa tradição democrática e, mesmo nos anos 60, quando Frei instituiu suas reformas sociais, as elites chilenas pareciam tolerá-las de forma diplomática. No entanto, na década seguinte, o Chile enfrentou uma grave crise econômica, visto que o cobre baixara de preço e grande parte do lucro estava nas mãos dos Estados Unidos da América. A população chilena, como é de praxe nesses períodos, exigia melhores condições dos serviços sociais básicos e também mais oportunidades de emprego. Pouco antes das eleições de 1970, a Unidade Popular (UP) ainda não havia elencado seu representante para aquelas eleições. Em contrapartida, o Partido Comunista (PC) já havia divulgado o nome de Pablo Neruda, que além de sua forte expressão artística era também ex-senador do partido. Contudo, tendo em vista a delicada situação do país naquele momento e sendo Neruda um grande amigo de Allende, aquele desiste de sua candidatura para que o segundo concorra pela frente de esquerda e apoia-o durante toda sua campanha. As intenções de voto em Allende haviam crescido muito nos últimos anos, o que alimentava a possibilidade de ele alcançar maioria absoluta de votos nas eleições e também a maioria no legislativo, tendo conseqüentemente maior governabilidade.

Como se sabe, no decorrer da campanha eleitoral, a CIA investiu altas quantias em publicidades contra Allende, buscando criar na população uma identificação do candidato socialista com a repressão vigente na União Soviética naquele momento. Apesar

---

<sup>11</sup> Aqui estamos trabalhando apenas com um recorte que engloba o ano de 1973. No entanto, sabemos que em alguns dos países que citamos (Argentina, Brasil, Nicarágua e Uruguai) houve mais de um golpe militar. Outros já haviam superado esse período (Colômbia, Costa Rica, Cuba, República Dominicana, México e Venezuela) e alguns o viveriam posteriormente (Haiti e Suriname).

dos esforços empreendidos pelos EUA, e também valendo-se dos auxílios financeiros da KGB, Allende vence as eleições no segundo turno por votação indireta realizada no Congresso Nacional, uma vez que, no primeiro turno, durante a votação direta, ele não havia conseguido uma votação expressiva o suficiente para já sair vitorioso. É importante ressaltar que as tensões naquele momento não diziam respeito apenas aos conservadores versus os progressistas. A própria esquerda mais radical também fazia forte oposição a Allende. Aqui, pedimos licença ao leitor para a transcrição de dois depoimentos relativamente longos, veiculados no documentário de Pronzato já citado anteriormente, mas que acreditamos possuírem um forte poder de síntese e também relevância histórica, por tratarem-se de falas de pessoas que viveram de forma bastante intensa aquele período. Conforme relata Manuel Canbiseses (Diretor da revista *Punto Final*):

Visto com os olhos de hoje, o que aconteceu depois com a ditadura, com o Terrorismo de Estado, etc... Eu penso que cometemos um erro, um equívoco involuntário em grande medida, de exigir de Salvador Allende e de seu governo determinadas decisões e atitudes, determinadas condutas que inevitavelmente agravavam o quadro político interno que existia nesses anos tão delicados. O que estou tratando de dizer, o que penso... E o lamento, é que fomos exigentes demais com Salvador Allende (Transcrição e tradução nossa)<sup>12</sup>.

Jacques Chonchol (Ex-Ministro da Agricultura de Salvador Allende), complementa:

O erro que cometeu a *Unidad Popular* foi ter um programa ambicioso demais para a força política real que tinha, porque efetivamente avançou-se na reforma agrária e se acabou com a oligarquia rural, que era um setor que sempre tinha se oposto a qualquer mudança e praticamente foi neutralizada. Paralelamente a isso, Allende nacionalizou o cobre e os grandes minerais, isto o fez a partir de uma reforma constitucional, que estabelecia que os benefícios excessivos das companhias estrangeiras se considerassem parte da amortização, e esse era um princípio que os Estados Unidos, que tinham muitos capitais investidos no cobre, não podiam aceitar, pelo precedente que isso significaria para o Chile e para o resto do mundo. Isso acelerou toda a campanha dos Estados Unidos, do governo de Nixon, para tentar derrocar o governo de Allende. Ao mesmo tempo, Allende nacionalizou os grandes bancos e os grandes monopólios industriais. Foi se produzindo uma coalizão contra Allende, em que tinha o imperialismo norte-americano

---

<sup>12</sup> “Visto con los ojos de hoy, digamos, con la experiencia de lo que ocurrió de la dictadura, del Terrorismo de Estado, etc... Yo pienso que nosotros cometemos un error, una equivocación involuntaria, en gran medida, de exigir de Salvador Allende y de su gobierno determinadas decisiones, determinadas actitudes, determinadas conductas que inevitablemente, de alguna manera, exacerbaban el cuadro político interno tan delicado que existía ya en aquellos. Lo que estoy tratando de decir, lo que pienso, y lo lamento, es que fuimos demasiado exigentes con Salvador Allende.”

por um lado, afetado nos seus interesses, e que não queria de jeito nenhum que triunfasse esta experiência, a oligarquia rural, enfraquecida mas não desaparecida, a oligarquia bancária, a grande burguesia e a grande burguesia industrial, então foi se produzindo uma coalizão de interesses muito fortes que, de certa maneira, influenciaram nas dificuldades econômicas, cortaram os créditos do Chile e isso dificultou também os problemas de abastecimento, e pouco a pouco foi se produzindo uma mudança na classe média, que tinha sido no começo favorável, mas que perante as dificuldades foi passando para o outro lado (Transcrição e tradução nossa)<sup>13</sup>.

Tais medidas implantadas por Allende provocaram as elites chilenas que, ao lado dos militares, com apoio dos EUA e da ditadura militar brasileira, forjaram o golpe de estado contra seu governo socialista. Em 11 de setembro de 1973, o Palácio de la Moneda foi bombardeado pelas Forças Aéreas e o presidente, que se encontrava no local, suicidou-se<sup>14</sup> com a arma que lhe havia sido dada por Fidel Castro. Augusto Pinochet permaneceu no poder até 1988, momento em que, pressionado pela opinião pública, convocou um plebiscito por acreditar que este referendaria seu governo. Derrotado nas urnas, Pinochet saiu ileso de todos os crimes que cometera até então e ocupou durante 8 anos o cargo de Comandante-em-Chefe das Forças Armadas Chilenas. Em 1998, foi nomeado Senador vitalício, cargo que ele próprio havia criado para si mesmo na Constituição de 1980. É importante frisar que a Lei da Anistia chilena de 1978 conce-

---

<sup>13</sup> “El error que cometió la Unidad Popular fue tener un programa demasiado ambicioso para la fuerza política real que tenía, porque efectivamente se avanzó en la reforma agraria y se terminó con la oligarquía rural, que era una gran oligarquía que siempre se había opuesto a todo lo cambio y prácticamente fue neutralizada. Pero simultáneamente con eso, Allende nacionalizó el cobre y las grandes minerales, esto lo hizo de acuerdo con una reforma constitucional, que hacía que los beneficios excesivos de las compañías extranjeras se consideraran parte de la amortización, y ese era un principio que los Estados Unidos, que tenían muchos capitales invertidos en el cobre, no podían aceptar, por el precedente que eso significaba no solamente para Chile sino que para todo el mundo. Esto aceleró toda la campaña de los Estados Unidos, del gobierno de Nixon, para intentar derrocar al gobierno de Allende. Al mismo tiempo, Allende nacionalizó los grandes bancos y los grandes monopolios industriales. Se fue produciendo una coalición contra Allende, en que estaba el imperialismo norteamericano por un lado, afectado en sus intereses, y que no quería por ninguno motivo que triunfa esta experiencia, la oligarquía rural, debilitada pero no desaparecida, la oligarquía bancaria, la gran burguesía y la gran burguesía industrial, entonces se fue produciendo una coalición de intereses muy fuertes que, de cierta manera, influenciaron en las dificultades económicas, cortaron los créditos de Chile y eso dificultó también los problemas de abastecimiento, y fue poco a poco produciendo un cambio en la clase media, que había sido en el comienzo favorable al gobierno, pero que ante las dificultades fue pasando al otro lado.”

<sup>14</sup> Há controvérsias sobre a morte de Allende, pois muitas pessoas acreditam que o presidente foi morto pelas tropas que invadiram o palácio presidencial. No entanto, segundo o laudo pericial realizado em 2011, por uma equipe médica internacional, Allende realmente se matou com um fuzil AK-47, que pode ser programado para disparar mais de um tiro. Segundo a perícia, “Allende sentou-se em uma poltrona de seu escritório, firmou o fuzil AK-47 entre os joelhos e apertou o gatilho, acionando dois projéteis: um entrou pelo queixo e saiu pela parte posterior do crânio, causando a morte, enquanto o outro foi encontrado depois na parede da casa” (Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/mundo/pericias-confirmam-que-salvador-allende-cometeu-suicidio/n1597089588956.html>. Acesso em: 18/jul./2017).

deu ampla anistia aos militares suspeitos de terem cometido violações de direitos humanos entre 11 de setembro de 1973 a 10 de março de 1978.

Pinochet sempre alegou que todas as mortes, prisões, torturas e desaparecimentos motivados por questões políticas eram invenções de seus opositores. Tal posicionamento se estendeu durante anos, enquanto as famílias dos desaparecidos e os defensores dos direitos humanos tentavam provar o contrário. Porém, a partir do caso da *Caravana da morte* abriu-se uma jurisprudência muito importante.

#### 1.4 A *Caravana da Morte*

A *Caravana da morte* foi uma ação militar chilena criada por Pinochet e comandada pelo general Sergio Arellano Stark<sup>15</sup> (“El Lobo”) a fim de “revisar e acelerar” os processos de alguns presos políticos logo após o golpe.

Prisioneiros que, em sua maioria, haviam se apresentado voluntariamente aos chamados dos bandos militares nos dias seguintes ao golpe militar. Prisioneiros que confiaram nas autoridades militares. Alguns deles já haviam sido sentenciados por conselhos de guerra com penas de 61 dias até vários anos de cárcere. A maioria esperava, na prisão, serem julgados. (VERDUGO, 2000, p. 4, tradução nossa)<sup>16</sup>.

Roberto Guzmán Santa Cruz foi uma das vítimas desse período. Sua mãe, Josefina Santa Cruz, após buscar o filho desaparecido entre o Ministério da Defesa e o campo de concentração do Estádio Nacional de Santiago, conseguiu uma informação de que ele estava detido em La Serena. Chegando lá, procurou o presidente do colégio de advogados da cidade em busca de defesa para o filho e foi questionada por ele se sabia que seu filho era um comunista que planejava matar pessoas. Mesmo com a negativa da mãe, o advogado seguiu resolutivo, lhe indicou alguns nomes de possíveis defensores para o filho em Santiago e lhe disse que, pelo que sabia do caso, Roberto seria enviado à

<sup>15</sup> Arellano Stark havia sido o general responsável perante os outros conspiradores a convidar Pinochet a tomar uma posição mais inequívoca e a se integrar ao golpe (DRAGO, 1995, p. 167-168).

<sup>16</sup> “Prisioneros que, en su mayoría, se habían presentado voluntariamente a los llamados de los bandos militares en los días que siguieron al golpe militar. Prisioneros que confiaron en las autoridades militares. Algunos de ellos ya habían sido sentenciados por consejos de guerra con penas de 61 días hasta varios años de cárcel. La mayoría esperaba, en prisión, ser juzgados.”.

capital e não cumpriria pena muito longa. De acordo com a mãe, em entrevista à jornalista e escritora Patrícia Verdugo para seu livro *Los zarpazos del puma* (1989):

“Fui à cadeia e consegui vê-lo. Estava magro, abatido, com sinais de golpes na cara. Nos abraçamos muito, muito e em silêncio...”. Josefina Santa Cruz não pôde evitar. Trata de seguir falando, mas o tremor de suas mãos e do queixo marcam a ferida profunda e aberta. Era seu único filho, seu amigo e companheiro desde o início da viuvez... “Não falamos quase nada, sabe? Só nos abraçarmos era importante. No final, me murmurou para que não me preocupasse, que o condenariam a cinco anos e que, inclusive, ele sairia antes. Voltei a Santiago, desesperada, a buscar ajuda. Falei com vários advogados e não quiseram pegar o caso. Estava nessa quando chegou o dia 16 de outubro” – relata Josefina entre soluços. (VERDUGO, 2015, p. 43)<sup>17</sup>.

Pinochet acreditava que as províncias não estavam atuando com a dureza necessária ou, pelo menos, não estavam enviando “las señales”<sup>18</sup>. Até o presente momento, sabe-se que a ação resultou na morte e desaparecimento de, pelo menos, 96 pessoas. No entanto, quando Pinochet ainda estava vivo, o número era de 75 pessoas, sendo que 57 casos foram considerados como homicídios qualificados e 18 como sequestros (crime não contemplado pela Lei de Anistia criada pelo ditador em 1978). Conforme explica Verdugo, em entrevista a Alexandre Barbosa:

Entende-se que um preso cujo corpo não aparece é considerado sequestrado. E como o sequestro é um delito em execução permanente, seus autores não podem ser beneficiados pela anistia ditada pelo mesmo Pinochet. Por isso, hoje temos muitos “juízes especiais” buscando corpos por todo o Chile. Os corpos têm de aparecer para que se possa aplicar a anistia. Há dois anos se criou uma “mesa de diálogo” com as Forças Armadas. E se conheceu uma grande lista de prisioneiros desaparecidos cuja sorte final foi “lançado ao mar”. Com isso, buscou-se pôr um ponto final no assunto. Mas, como os fantasmas são muito teimosos, houve muitos casos de “lançados ao mar” cujos corpos apareceram justamente enterrados em recintos militares. E toda lista caiu por terra. (Internet)<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> “*Me fui a la cárcel y logré verlo. Estaba delgado, demacrado, con señales de golpes en la cara. Nos abrazamos largo, muy largo y en silencio...*’ Josefina Santa Cruz no puede evitarlo. Trata de seguir hablando, pero el temblor de sus manos y el mentón marcan la herida profunda y abierta. Era su único hijo, su amigo y compañero desde la temprana viudez. ‘No hablamos casi nada ¿sabe?...sólo abrazarnos era importante. Al final, me murmuró que no me preocupara, que lo iban a condenar a cinco años y que iba a salir antes incluso. Volví a Santiago, desesperada, a buscar ayuda. Hablé con varios abogados y no quisieron tomar el caso. En esto estaba, cuando llegó el 16 de octubre’ – relata Josefina entre sollozos.”.

<sup>18</sup> Termo eufemístico que corresponde a assassinatos.

<sup>19</sup> Disponível em: [https://pcb.org.br/fdr/index.php?option=com\\_content&view=article&id=525:patricia-verdugo-aponta-as-feridas-que-o-chile-tem-a-fechar&catid=5:entrevistas-com-a-historia](https://pcb.org.br/fdr/index.php?option=com_content&view=article&id=525:patricia-verdugo-aponta-as-feridas-que-o-chile-tem-a-fechar&catid=5:entrevistas-com-a-historia). Acesso em: 16/jul./2017.

O grupo de militares<sup>20</sup> percorreu todo o país em um helicóptero Puma do Exército, tendo como suas principais paradas as cidades de Cauquenes, La Serena, Copiapó, Antofagasta e Calama (as duas últimas estão localizadas nas proximidades do Deserto do Atacama). A comitiva teve início no dia 30 de setembro de 1973 em Cauquenes e finalizou suas atividades em 20 de outubro do mesmo ano, na cidade de Calama.

Em vários casos, a comitiva retirou detidos de prisões locais e os levou para regimentos ou arredores dessas cidades para matá-los. O general reformado Joaquín Lagos<sup>21</sup>, chefe militar de cidades em que a missão militar atuou, revelou que as vítimas do pelotão de fuzilamento eram destroçadas. "Eles as fuzilavam por partes. Primeiro nas pernas, depois nos órgãos sexuais, depois o coração. Sequer havia tiro de misericórdia", contou em uma entrevista à Televisión Nacional. (Internet<sup>22</sup>, nota de rodapé nossa).

A medida em que o tempo passa, novas informações vão sendo somadas à *Caravana da morte*. Desde os lançamentos dos livros de Verdugo, *Los zarpazos del puma* (1989) e *La Caravana de la Muerte: pruebas a la vista* (2000), muitas coisas mudaram. O número de mortos identificados aumentou e novas versões sobre as causas das mortes vieram à tona. Conforme indicou Lagos na citação acima, os assassinatos eram realizados lentamente, de forma a prolongar a dor das vítimas. Segundo o relato de Angélica Palleras, irmã de Adolfo Palleras Norambuena (executado em 17 de outubro de 1973), as vítimas do episódio de Copiapó não foram fuziladas, conforme sentenciou a Corte chilena em abril de 2017 no julgamento dos responsáveis pelo crime, e sim executadas por tortura. Graças a um ato pessoal dos familiares, que conseguiram autorização judicial para abrir as fossas onde os mortos haviam sido jogados, pode-se “ver e comprovar algo que o povo de Copiapó sabia, que os haviam matado só com *corvos*<sup>23</sup> e facas”<sup>24</sup>. Como nos conta Angélica Palleras em entrevista:

Só nos resta seguir adiante com nossa luta pela verdade, justiça e memória, em um caminho de pedras e impedimentos que nos levaram às mais incríveis situações e atos de desonra e baixeza por parte dos cri-

<sup>20</sup> Junto com Stark estavam também os coronéis Sergio Arredondo e Marcelo Moren Brito (que logo comandou o campo de concentração Villa Grimaldi), o capitão Patricio Díaz Aravena, o tenente Armando Fernández Larios e outros oficiais.

<sup>21</sup> Único general dissidente naquele momento.

<sup>22</sup> Disponível em: <http://noticias.terra.com.br/mundo/interna/0,,OI1293043-EI294,00.html>. Acesso em: 17/jul./2017.

<sup>23</sup> Uma espécie de faca com a ponta curva, típica do Chile.

<sup>24</sup> “y pudimos ver y comprobar algo que el pueblo de Copiapó sabía, que los habían matado solo con *corvos y cuchillos*”. Disponível em: <http://caravanadelamuerte.blogspot.com.br/>. Acesso em: 18/jul./2017.

minosos e seus protetores, como por exemplo o que houve quando se abriu a causa *Caravana da Morte* em 1998 e se pediu ao Juizado Militar o expediente da exumação da fossa clandestina do meu irmão (já que no ano de 1990 todos os casos em que haviam militares envolvidos eram encaminhados para Juizados Militares), nele já não estava o informe forense com provas fotográficas de que os haviam matado com corvos e facas e não com balas. Apesar de termos reintegrado à causa as fotos da exumação que tínhamos em nosso poder, elas não foram consideradas e se julgou condenando a partir de uma montagem e não sobre a realidade dos fatos. Chegou-se ao extremo de condenar um oficial do regimento local, que não era parte da comitiva, por haver fuzilados grupos de três a quatro pessoas, coisa que este oficial declara e se acusa, numa circunstância em que nos cadáveres não haviam balas, exceto uma, em um dos treze corpos<sup>25</sup>.

Além das famílias de Copiapó, existem também grupos de busca nas cidades de Arica, Colina, Concepción, Iquique, La Serena, Lonquén, Paine, Pisagua, Punta Arenas e Temuco, e todos são majoritariamente formados por mulheres – visto que os desaparecidos, nesta região, são todos homens. Ainda segundo Palleras:

Nesta longa jornada, conheci e convivi com muitas mulheres que dedicaram suas vidas à busca pela justiça e à recuperação da memória, todas fomos grandes militantes do amor, centenas e centenas de mulheres que queríamos fazer um levantamento de nossos parentes e companheiros mortos para que o sacrifício de suas vidas não tenha sido em vão. Somos muitas mulheres e homens que percorrem esse caminho de luta, no qual fizemos da memória uma arma de batalha contra a justiça que olha, sabe e não vê. Nós fomos apenas pessoas que defenderam a memória de nosso próprio povo, que muitas vezes quis manter o silêncio. Na nossa experiência, a memória tem sido uma arma de vida e de história. Finalmente, te digo que a coisa mais bonita e profundamente emocionante para mim é ver as novas gerações que tomam nossos lemas, seguem nossos passos e criam novas formas, novas expressões e novas bandeiras de luta. Isso me emociona até as lágrimas<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> “Solo nos queda seguir adelante con nuestra lucha por la verdad, la justicia y la memoria, en un camino de piedras e impedimentos que nos han llevado a las más increíbles situaciones y actos de deshonor y bajeza de parte de los criminales y sus protectores, como por ejemplo el hecho de que cuando se abrió la causa *Caravana de la Muerte* en 1998 y se pidió al Juzgado Militar el expediente de la exhumación de la fosa clandestina de mi hermano (ya que en el año ‘90 todos los casos donde hubieran militares implicados se derivaban a Juzgados Militares), en este ya no estaba el informe forense con pruebas fotográficas de que los habían matado con cuchillos y corvos y no con balas. Y a pesar de que reintegramos a la causa las fotos de la exhumación que teníamos en nuestro poder, no fueron consideradas y se falló condenando sobre un montaje y no sobre la realidad de los hechos. Llegándose al extremo de condenar a un oficial del regimiento local, que no era parte de la comitiva, por haberlos fusilado en grupos de tres y cuatro personas, cosa que este oficial declara y se inculpa, en circunstancias que en los cadáveres no habían balas, excepto una, en uno de los trece cuerpos.”

<sup>26</sup> “En este largo camino he conocido y he compartido con muchas mujeres que han dedicado sus vidas a la búsqueda de la justicia y la recuperación de la memoria, todas han sido grandes militantes del amor, son cientos y cientos de mujeres las que hemos querido levantar a nuestros familiares y compañeros muertos para que no haya sido en vano el sacrificio de sus vidas. Son muchas las mujeres y hombres que

## 1.5 Obras de arte como fontes historiográficas

O livro *Los zarpazos del puma* promoveu uma guinada muito importante nas formas de se lutar por justiça, tanto que, em algumas edições, por exemplo, a obra traz o subtítulo “o livro que levou Pinochet ao banco dos réus”.

Antes de o livro existir, a história da Caravana ainda não estava presente nas mídias de massa. O advogado Sergio Arellano Iturriaga, filho de Stark, havia escrito o livro *Más allá del abismo: un testimonio y una perspectiva* (1985), no qual dedica um único parágrafo ao assunto, o qual disse ter sido uma “íngrata missão” (ITURRIAGA, 1985, p. 62)<sup>27</sup>, e afirma que o pai modificou a maioria das sentenças, tendo ratificado apenas as mais graves. O coronel Eugenio Rivera Desgroux, comandante do regimento de Calama, retrucou o livro de Iturriaga em carta publicada na revista *Análisis*, dizendo que seu pai havia assassinado 26 presos naquela cidade sem qualquer clima de agitação que pudesse justificar tal feito. Anos depois, mesmo diante da exposição de todos os crimes, Iturriaga seguiu afirmando que seu pai não sabia dos ocorridos, uma vez que não estava presente durante as execuções, e que um dia o país ainda entenderia a importante contribuição de seu pai para a democracia chilena.

Em outubro do mesmo ano de 1985, a advogada Carmen Hertz, importante defensora dos direitos humanos no Chile, apresentou a primeira queixa criminal contra Stark e os oficiais Moren e Larios (únicos integrantes da comitiva identificados até aquele momento) pelo homicídio qualificado de seu marido Carlos Berguer. O caso foi julgado em apenas 10 dias, pois a juíza de Calama se julgou incompetente para investigar o ocorrido, por haverem militares envolvidos, e, assim, aplicou a lei da anistia, encerrando o caso. Segundo Verdugo (2000, p. 05), “o mesmo ocorreu com todas as queixas que apresentaram as famílias de outras vítimas”<sup>28</sup>.

---

*hemos caminado en este camino de lucha, donde hemos hecho de la memoria un arma de batalla en contra de la justicia que mira, sabe y no ve. Solo hemos sido personas que hemos defendido la memoria hasta de nuestro propio pueblo, que muchas veces la ha querido callar. En nuestra experiencia, la memoria ha sido un arma de la vida y de la historia. Finalmente, te diré que lo más hermoso y profundamente emocionante para mí, es ver nuevas generaciones que toman nuestras consignas, siguen nuestros pasos y levantan nuevas formas, nuevas expresiones y nuevos lienzos de lucha.”*

<sup>27</sup> “En la íngrata misión”.

<sup>28</sup> “Lo mismo ocurrió con todas las querellas que interpusieron las familias de las otras víctimas.”.

Logo em seguida, o general Joaquín Lagos Osorio, no depoimento que citamos anteriormente, corroborou o que o coronel Desgroux havia dito ao declarar publicamente que Stark estava a par de todos os crimes e que, mesmo não estando presente durante as execuções (é de praxe que os militares de patente menor executem os presos), todas elas haviam sido ordenadas por ele.

Nesse momento, como afirma Verdugo (2000, p. 05), “entre declarações que iam e vinham, o caso tornou-se tão confuso que decidi realizar uma investigação jornalística para buscar a verdade”<sup>29</sup>. A jornalista refez todo o percurso da *Caravana*, entrevistando familiares dos mortos e desaparecidos, militares e todas as pessoas que de alguma forma pudessem lhe trazer informações sobre aquele período. O resultado de sua busca foi o livro *Los zarpazos del puma*. Pelo seu lançamento, Verdugo foi processada por Stark que a acusou de tê-lo injuriado.

O caso da *Caravana* ficou suspenso até o ano de 1996, quando a União de Fiscais Progressistas, juntamente com a Fundação Salvador Allende (de Madri), apresentou um processo por genocídio contra Pinochet e a junta militar chilena. Enquanto, no Chile, Pinochet seguia como Comandante-em-Chefe das Forças Armadas e controlava os veículos de imprensa do país, o processo seguia na Espanha, obtendo inclusive o apoio de Janet Reno, ministra da Justiça nos EUA, que anunciou em Washington a abertura dos arquivos relacionados às mortes cometidas pela ditadura chilena do chanceler Orlando Letelier e de sua assistente Ronnie Moffitt, que era cidadã norte-americana.

Em 1998, quando Pinochet assumiria o cargo de Senador vitalício, diversas manifestações políticas culminaram no processo aberto pelo Partido Comunista, por homicídio, sequestro, associação ilícita e sepultamento ilegal contra “Augusto Pinochet e outros”. Assim teve início o processo para o qual foi designado o juiz Juan Guzmán, que utilizou o conteúdo do livro de Verdugo, os documentos, as falas e todos os elementos de análise como provas para processar Stark pela *Caravana da morte*. De acordo com a historiadora Priscila Cabral Almeida (2016, p. 03):

O paradigma quebrado pela nova história dos *Annales* permitiu que a noção de fontes fosse alargada. Para além dos registros oficiais enaltecidos pela corrente positivista, o campo historiográfico passou a in-

---

<sup>29</sup> “Entre declaraciones que iban y venían, el caso se tornó tan confuso que decidí realizar una investigación periodística para buscar la verdad.”.

corporar em suas narrativas outros tipos de documentação, como jornais, filmes, fotografias, pinturas, periódicos, edifícios, monumentos, apenas para citar alguns exemplos. No bojo desta guinada metodológica também teve início outra discussão acerca da prática historiográfica: a incapacidade do historiador de tecer uma narrativa de caráter totalizante e integralmente probatório.

Na época, o jornal *Folha de São Paulo* noticiou que

O juiz Juan Guzmán pediu, em 99, a prisão de Arellano e outros ex-chefes militares acusados de envolvimento nos massacres. Arellano afirmou que não sabia das mortes, apesar de seu advogado ter contado que alguns cadáveres foram até dinamitados. Outros militares disseram ter agido sob ordens de Pinochet. (Internet<sup>30</sup>).

Sobre o mesmo processo o jornal *El País* apontou que “quando Pinochet retornou ao Chile, em março de 2000, após a prisão no Reino Unido, essa mesma causa permitiu seu desaforamento como senador vitalício” (Internet<sup>31</sup>).

Outra produção artística que trouxe visibilidade às mortes ocorridas no deserto foi o livro *Flores en el desierto / Flowers in the desert* (1999), da fotógrafa Paula Allen. Em 1989, Allen viajou ao Atacama pela primeira vez para fotografar as mulheres de Calama que estavam buscando pelos seus familiares mortos pela *Caravana*. Como não existiam informações oficiais sobre o paradeiro de seus entes, elas saíam sozinhas em busca de seus restos mortais pela vastidão do deserto. Allen acompanhou as mulheres de Calama durante quase três décadas e esteve com elas em momentos cruciais como quando elas encontraram, em 1990, uma fossa comum com algumas ossaturas ou quando, em 2008, as mulheres foram informadas de que só haviam encontrado fragmentos de ossos, pois seus homens haviam sido desenterrados e atirados ao mar, numa tentativa de Pinochet de eliminar provas que pudessem ser usadas como testemunhos de seus crimes. O livro de Allen foi reeditado em uma versão ampliada no ano de 2013 e foi realizada uma exposição com suas 58 fotografias no Museu da Memória e dos Direitos Humanos, no Chile.

<sup>30</sup> Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft0212200002.htm>. Acesso em: 24/jul./2017.

<sup>31</sup> Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2016/03/09/internacional/1457544595\\_780357.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2016/03/09/internacional/1457544595_780357.html). Acesso em: 24/jul./2017.



*Figura 1: Senhora Leonina procurando no Deserto do Atacama em 1989. Foto: Paula Allen*



*Figura 2: Grimilda instalando a placa de sinalização que indica a localização da fossa comum encontrada em outubro de 1990. Foto: Paula Allen.*



Figura 3: As mulheres da Associação marchando em Calama em outubro de 1991. Foto: Paula Allen.



Figura 4: María Araya Tapia (centro) olhando os restos mortais de seu marido, Ricardo Pérez Cárdenas, em maio de 1993. Foto: Paula Allen.



*Figura 5: Violeta Barrios e outras mulheres marchando para a fossa comum no primeiro aniversário da execução desde que os restos mortais foram encontrados. Outubro de 1990. Foto: Paula Allen.*

Apesar de não se tratarem de colagens, no sentido técnico do termo, as imagens de Allen produzem um choque entre elementos heterogêneos (típico da colagem), como no próprio título de sua obra que reúne as palavras “flores” e “deserto”. A princípio, tal associação é conflituosa, pois é rara a existência de flores no Atacama, que possui o solo mais seco da Terra. No entanto, essas fotografias atuam como um dispositivo crítico à realidade chilena, visto que promovem “a tomada de consciência da realidade oculta e o sentimento de culpa em relação à realidade negada” (RANCIÈRE, 2014, p. 30). As flores tão coloridas e cheias de vida que essas mulheres levam criam uma tensão com os mecanismos de dominação que seguem relegando-as ao esquecimento. Quando oferecem flores a seus filhos e maridos desaparecidos, elas não o fazem unicamente com o intuito de chamar atenção para os dispositivos dominadores, mas criam, dessa forma, o que Jacques Rancière (2014, p. 62) denomina de “um corpo votado a outra coisa, que não a dominação”. Não se adquire apenas o conhecimento sobre sua luta, mas abre-se o campo para a criação das “paixões inapropriadas” (ibidem) à situação vigente. De acordo com o filósofo, a política começa onde há ruptura na distribuição dos espaços e das competências (e incompetências):

Começa quando seres destinados a permanecer no espaço invisível [...] tomam o tempo que não têm para afirmar-se como coparticipantes de um mundo comum, para mostrar o que não se via, ou fazer ouvir como palavra a discutir o comum aquilo que era ouvido apenas como ruído dos corpos (RANCIÈRE, 2014, p. 60).

As fotografias de Allen também integraram o documentário *Nostalgia de la luz* (2012), de Patricio Guzmán, no qual o cineasta articula relações entre as mulheres de Calama e os astrônomos em suas buscas pelo passado no Atacama. Na película, o Deserto do Atacama é apresentado como um lugar ideal para desvendar os enigmas do espaço, pois seu céu transparente permite uma maior facilidade na observação dos corpos celestes. Aquele lugar é também muito propício ao trabalho dos arqueólogos, uma vez que seu clima seco permite que as evidências históricas, seus rastros e vestígios, permaneçam preservadas por mais tempo. Para Guzmán, no entanto, esse lugar que é uma porta para o passado é também a fonte de um grande paradoxo, visto que enquanto se buscam ecos distantes a fim de responder aos mistérios do universo e do planeta, um passado tão mais próximo permanece encapsulado. De acordo com o diretor, esse esquecimento talvez se justifique por se tratar de um passado que é acusatório, seja pela marginalização dos povos indígenas no século XIX ou mesmo pela ditadura que é ainda mais recente. Violeta Berrios (retratada na Figura 5), uma das mulheres de Calama que esteve presente tanto no livro de Allen quanto no documentário, relata que elas são enxergadas com muita frieza:

Eu acho que eles são mais felizes à medida em que vão sobrando menos mulheres. Menos problemas. Porque nós somos um problema. Para a sociedade, para a justiça, para todos somos um problema. Eu digo que sempre nos olharam como o pelo no rabo de um cachorro. Somos a lepra do Chile (GUZMÁN, 2012, tradução nossa)<sup>32</sup>.

Ao ser questionada pelo diretor se continuará sua busca, Berrios responde:

Enquanto eu tiver forças, se temos que seguir com a busca, eu vou continuar. E eu ainda tenho algumas dúvidas, e tenho algumas perguntas que eu não consigo responder. Os arqueólogos dizem que eles foram desenterrados, colocados em sacos e jogados ao mar. A minha dúvida é: "eles foram atirados ao mar?". É algo que eu não consigo responder. E se eles foram atirados aqui, entre aquelas montanhas?! A este ponto da minha vida, eu tenho 70 anos, eu custo a crer no que os arqueólogos estão me dizendo. Me ensinaram a não acreditar. É muito

---

<sup>32</sup> “*Creo que son más felices a medida en que van quedando menos mujeres. Menos problemas. Porque nosotros somos un problema. Para la sociedad, para la justicia, para todos somos un problema. Yo siempre digo que nos miraron como el pelo en la cola de un perro. Somos la lepra de Chile.*”

difícil. Às vezes, eu tenho a impressão de que eu não passo de uma tonta porque eu nunca paro de fazer perguntas e, afinal, ninguém pode me dar as respostas que eu quero. Então, se alguém me diz que atiraram os sacos no topo daquelas montanhas, eu iria encontrar um caminho de chegar até o topo. Não tenho a força que eu tinha há vinte anos. Não tenho a saúde que eu tinha há vinte anos. Será difícil. Mas a esperança nos dá muita força. Eu já não faço ideia de quantas vezes que Vicky e eu viemos a este deserto. Nós já viemos com tanta esperança, e voltamos de mãos vazias. Mas nós sempre nos reerguemos, nos sacudimos e partimos novamente na manhã seguinte com a mesma ou com mais esperança ainda e com mais vontade de encontrar. Certamente, muitos dirão: "para que queremos ossos?". Eu quero! E muitas outras mulheres também querem. Quando eles encontraram uma mandíbula do Mário, eu disse a eles que eu não queria isso. Eu disse para a médica, Patricia Hernández: "Eu o quero inteiro. Eles o levaram inteiro, eu não quero um pedaço". E eu não estou dizendo isso apenas em relação a ele, eu quero todos os desaparecidos. Todos! Se eu encontrá-lo hoje e eu morrer amanhã, eu partirei feliz. Mas eu não quero morrer. Eu não quero morrer sem encontrá-lo. Como eu te disse outro dia, eu adoraria que os telescópios não observassem somente o céu, mas também vissem através da terra para poder encontrá-los. Observar aí. Depois, um pouco ali. Seria como varrer o deserto com um telescópio. Para baixo. E depois agradecer às estrelas por nos ajudar a encontrá-los. Eu estou apenas sonhando... (GUZMÁN, 2012)<sup>33</sup>.

Optamos por transcrever na íntegra o depoimento de Violeta Berrios por se tratar de uma forma muito específica de testemunho. Através de sua experiência viva, sentida na pele, Berrios articula seu relato oral e, dessa forma, é capaz de ver, interpretar e influir numa história que, como a própria diz, a ensinou a não acreditar. Walter Benjamin,

---

<sup>33</sup> “Mientras pueda, si hay que seguirla, yo la voy a seguir. Y tengo muchas dudas, tengo muchas preguntas más y que no me las puedo responder. Porque ellos dicen que los sacaran, dejaron a unos sacos, se los llevaron y los tiraron al mar. La duda mía es: "los tiraran al mar?". Es algo que no me lo puedo responder. ¿Y si los tiraran aquí, entre los cerros? A esta altura de mi vida, tengo 70 años, me cuesta a creer las cosas, ellos me enseñaron a no creer. Me cuesta mucho. A veces, tengo la impresión de que no paso de tonta por hacer preguntas, preguntas, preguntas y, que al final, nadie me puede dar la respuesta que yo quiero. Entonces, si a mí me dijeron “mira, los tiraron a la punta del cerro”, yo no sé como, pero voy a llegar a la punta del cerro. No tengo la fuerza de hace veinte años atrás. No tengo la salud que tenía hace veinte años atrás. Entonces, va ser un poco difícil. Pero la esperanza da mucha fuerza. Han sido tantas veces que movido con Vicky a la pampa. Nosotros ya venimos con tanta esperanza, y volvemos con la cabeza metida en la tierra. Pero la hemos sacado, nos hemos sacudimos y hemos partimos nuevamente a la mañana siguiente con la misma o con más esperanza, con más gana, con más deseo de encontrarlo. Tal vez, muchos dirán: "¿para qué queremos huesos?". ¡Yo los quiero! Y muchas de las mujeres los quieren. Cuando a mí me dijeron que había una mandíbula de Mario, yo no la quiero. Se lo dije a la médica, Patricia Hernández: "Lo quiero entero, lo llevaron entero, yo no quiero un pedazo". Y no de él solamente, sino que de todos. Si lo encuentro hoy y me muero mañana, saldré feliz. Pero no me quiero morir. No me quiero morir sin encontrarlo. Como yo te dije otro día, que ojalá los telescopios no miraran solamente al cielo, sino que también vieran a través de la tierra para poderlos ubicar. Mirar ahí. Después, correr se no hay nada. Sería como barrer la pampa con el telescopio. Hacia abajo. Y después agradecer a las estrellas que los encontramos. Yo sueño...”

no ensaio “Escavando e recordando”, aponta que a memória não é um instrumento para exploração do passado e sim um meio, assim como os corpos dessas mulheres são os meios para se explorar o solo do deserto, essa tumba na qual diversos corpos estão espalhados. Para Benjamin (1987, p. 239-240), quem quer se aproximar do próprio passado deve agir como aquele que escava:

A rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente.

Tratamos aqui, portanto, das possibilidades que são abertas com esses relatos e do que Alessandro Portelli (1996, p. 06) enumera como a “verdade do coração humano”. Segundo o professor da Universidade de Roma:

No plano textual, a representatividade das fontes orais e das memórias se mede pela capacidade de abrir e delinear o campo das possibilidades expressivas. No plano dos conteúdos, mede-se não tanto pela reconstrução da experiência concreta, mas pelo delinear da esfera subjetiva da experiência imaginável: não tanto o que acontece materialmente com as pessoas, mas o que as pessoas sabem ou imaginam que possa suceder. E é o complexo horizonte das possibilidades o que constrói o âmbito de uma subjetividade socialmente compartilhada. [...] É uma representação do real mais difícil de gerir, porém parece-me ainda muito mais coerente, não só com o reconhecimento da subjetividade, mas também com a realidade objetiva dos fatos (PORTELLI, 1996, p. 07-09).

Outro registro apresentado por Guzmán é a história do arquiteto Miguel Lawner, que esteve preso em Chacabuco, no Atacama, um dos maiores campos de concentração criados por Pinochet. Lawner relata que quando ainda estava detido, se deu conta de que poderia testemunhar futuramente sobre como eram os campos de concentração chilenos. Todas as noites o arquiteto fazia desenhos detalhados sobre aquele lugar, que eram rasgados todas as manhãs pelos militares. Para ele, o ato de desenhar era suficiente para armazenar todas aquelas memórias em sua mente e, posteriormente, para espanto dos militares, lançar o livro *Isla Dawson, Ritoque, Tres Alamos: la vida a pesar de todo* (2003), o qual traz desenhos e plantas detalhadas das prisões nas quais esteve preso. Para Guzmán, Lawner e sua esposa, que à época da gravação sofria com o Mal de Al-

zheimer, eram a metáfora perfeita da situação chilena, que vive no constante embate entre a memória e o esquecimento.

Numa das últimas cenas do filme, Guzmán enquadra um casal de idosos, em silêncio, enquanto em off está a narração de Valentina Rodríguez, neta do casal:

Eu sou filha de pai e mãe detidos e desaparecidos. A princípio, eles prenderam os meus avós. Eles ficaram presos durante várias horas. Eles eram constantemente ameaçados para que dissessem onde os meus pais estavam, caso contrário, eu também iria desaparecer. Sob ameaça, meus avós os conduziram até onde os meus pais viviam. Depois de deter os meus pais, eu fui devolvida aos meus avós que me criaram. A Astronomia me ajudou, de alguma maneira, a dar uma outra dimensão à dor, à ausência, à perda (GUZMÁN, 2012, tradução nossa)<sup>34</sup>.

O semblante aparentemente sereno dos avós de Valentina quando atrelado a seu depoimento produz uma tensão entre, pelo menos, dois modos de representação. A esse nó produzido por essas indeterminações Rancière (2014, p. 103) dá o nome de *imagem pensativa*, pois é uma imagem que “encerra pensamento não pensado, pensamento não atribuível à intenção de quem cria e que produz efeito sobre quem a vê sem que este a ligue a um objeto determinado”. Cria-se dessa forma uma zona na qual não é possível determinar o que aquele casal está ou não pensando. Há um atrito entre atividade e passividade e também entre arte e não arte. O espectador não consegue mensurar se aquela é a reação do casal ao relato da neta ou se a inserção foi posterior. De toda forma, naquela montagem, quem a vê é levado a buscar imagens em seus olhos, talvez algum sofrimento ou uma inevitável culpa, que costumeiramente é fruto de violências desse porte, nas quais as vítimas se veem tão envolvidas no terror que chegam a acreditar que possuem alguma parcela de culpabilidade diante da situação.

---

<sup>34</sup> “Yo soy hija de padre y madre detenidos y desaparecidos. Primero, detuvieron a mis abuelos. Ellos estuvieron detenidos durante muchas horas, en las que los amenazaron constantemente con que si no diciendo donde estaban mis padres, yo también iba desaparecer. Y con esta amenaza, finalmente mis abuelos los condujeron hasta lo lugar donde vivíamos. Y ahí es cuando los detienen, y a mí me entregan a estos abuelos que finalmente son los que me criaron. La astronomía me ha ayudado de alguna manera yo creo que a darle otra dimensión al dolor, a la ausencia, a la pérdida.”

Sabemos que há tantos outros relatos de corpos que foram atirados ao mar, dinamitados no deserto ou queimados antes de serem enterrados – ato que retirava o cheiro característico dos corpos e não permitia que cães de busca os encontrassem. O conhecimento gerado a partir dessas imagens artísticas citadas, que tocam o real (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 208), possui um caráter “não fechado, devido à sua natureza mesma de cruz, de encruzilhada de caminhos” (ibidem, p. 209). Segundo Georges Didi-Huberman, o artista e o historiador têm uma responsabilidade comum, que é a de tornar visível a tragédia na cultura e também o seu oposto. De acordo com ele, para se falar do contato entre as imagens e o real, há que se falar sobre seus incêndios e suas cinzas.

As imagens tomam parte do que os pobres mortais inventam para registrar seus tremores (de desejo e de temor) e suas próprias consumações. [...] Formam, para cada um, um tesouro ou uma tumba de memória, seja esse tesouro um simples floco de neve ou essa memória esteja traçada sobre a areia antes que uma onda a dissolva. Sabemos que cada memória está sempre ameaçada pelo esquecimento, cada tesouro ameaçado pela pilhagem, cada tumba ameaçada pela profanação. [...] Há tantos obstáculos. [...] Cada vez que depomos nosso olhar sobre uma imagem, deveríamos pensar nas condições que impediram sua destruição, sua desaparecimento. Destruir imagens é tão fácil, têm sido tão habitual. O próprio do arquivo é a lacuna, sua natureza lacunar. [...] O arquivo é cinza, não só pelo tempo que passa, como pelas cinzas de tudo aquilo que o rodeava e ardeu (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 210-211).



*Figura 6: Frame de "Nostalgia de la luz" (2012), de Patricio Guzmán, que mostra o pedaço do corpo de um desaparecido político encontrado no Deserto do Atacama.*

As estratégias desses artistas que citamos e que propuseram mudar os referenciais do que é visível e enunciável, mostrando de outra forma o que não era facilmente visto e correlacionando o que não estava dado a princípio (flores e deserto; astronomia e busca por mortos), são capazes de produzir “rupturas no tecido do sensível das percepções e na dinâmica dos afetos” (RANCIÈRE, 2014, p. 64). No trabalho desses artistas, estética e política atuaram de forma paradoxal, criando ficção, mas também interferindo na realidade de um país. Foi nessa tensão sempre constante entre as temporalidades contraditórias do passado ditatorial e de seus vestígios, os quais ainda sobrevivem no presente, que buscamos articular alguns arquivos a fim de apresentar esta breve montagem sobre o que foi a *Caravana da morte*, episódio que inspirou Carlos Franz a escrever o romance que analisaremos no próximo capítulo.

## *EL DESIERTO, DE CARLOS FRANZ:*

### A vontade de potência da tragédia diante da justiça como fatalidade

#### 2.1 As vozes da fábula que tramam a ficção

*Ela (a literatura) é feita de um não inefável, de algo que, portanto, poderia se chamar de fábula, no sentido rigoroso e originário do termo. Ela é feita de algo que pode e deve ser dito; uma fábula que, todavia, é dita em uma linguagem de ausência, assassinato, duplicação, simulacro.*

Michel Foucault

O romance de Franz tem como pano de fundo a história de Laura Larco, uma mulher chilena que há vinte anos foi a juíza mais jovem da história de seu país. Anos depois, na Alemanha, estudou filosofia, se tornou professora universitária e escreveu um célebre livro intitulado *Moira*, no qual apresenta um tratado teórico-jurídico pessimista e profético sobre a tragédia. Em Berlim, Laura recebe uma carta de sua filha Cláudia, que está no Chile cursando Direito, na qual é indagada sobre onde ela estava quando, em 1973, aconteceram coisas horríveis na cidade onde ela era juíza. O questionamento da filha pode também ser entendido como uma acusação geracional a todo um país. A obra de Franz foi escrita no início do século XXI, segundo anotação final do autor, entre os anos de 2000 e 2004 (FRANZ, 2005, p. 472), e cuja anedota se passa no início dos anos 90, que marcam o início da volta da democracia no Chile, a democracia na década dos pactos (“verdade e justiça na medida do possível”), com Pinochet assumindo o posto de Comandante-Chefe das Forças Armadas. De acordo com o próprio autor, “não se trata de um romance sobre a ditadura, mas sobre a transição, a memória e a justiça” (FRANZ *apud* MORA, 2005)<sup>35</sup>.

Ainda em Berlim, antes de regressar a seu país de origem, Laura escreve uma longa carta-testemunho<sup>36</sup> a sua filha, contando tudo o que aconteceu na cidade santuário de Pampa Hundida logo após o golpe militar chileno em 1973. Após terminar a carta,

---

<sup>35</sup>"no es una novela sobre la dictadura, sino sobre la transición, la memoria y la justicia.". Disponível em: <[http://elpais.com/diario/2005/06/19/cultura/1119132005\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/06/19/cultura/1119132005_850215.html)>. Acesso em: 18/nov./2017.

<sup>36</sup>O romance possui 472 páginas, divididas em 35 capítulos mais um Epílogo. Todos os capítulos de números pares são, cada um, trechos da carta de Laura. A carta totaliza 168 páginas do livro.

Laura, diante de um trauma que a tornava estrangeira até para si própria (KRISTEVA), conclui que “há perguntas que só se respondem com a vida”<sup>37</sup> (FRANZ, 2005, p.13), e frente à impossibilidade de dar uma resposta epistolar à filha, viaja, retomando o posto de juíza em Pampa Hundida. Laura chega à cidade durante a *Diablada*, festa cristã-pagã que traz milhares de peregrinos de todo o país para cultuarem a virgem, imagem esta que porta em si a representação de diversas outras entidades religiosas (pachamamas andinas, virgens católicas, imagens adoradas em igrejas e templos). Durante os três dias da comemoração, os romeiros vestem máscaras e figurinos de diabos e dançam vertiginosamente num culto à patrona. Essa passagem do romance é uma referência clara à *Fiesta de La Tirana*, celebração de caráter religioso que acontece anualmente no povoado La Tirana, na comunidade de Pozo Almonte, região de Tarapacá, no Chile, que reúne fiéis de todo o país e também oriundos de outros continentes.

No decorrer da narrativa, descobrimos que o motivo pelo qual Laura abandonou aquele lugar vinte anos antes foi o fato de que, por decisão dos dez justos da cidade (comissão formada pelo prefeito, o farmacêutico, o andino, o padre e outros arquétipos típicos), Laura foi impelida a ir até o Major Mariano Cáceres Latorre, representante máximo da ditadura no local, na tentativa de resgatar a imagem da Santa que havia sido afanada por ele como represália ao fato de estarem acobertando um preso político que estava foragido. “Vocês tomaram minha honra, ao levarem meu prisioneiro, eu tomo algo sem o qual vocês não existem” (FRANZ, 2005, p. 219)<sup>38</sup>, foi o que disse o Major, que deu vinte e quatro horas de prazo para que entregassem o prisioneiro, senão a imagem seria destruída. “Laura, essa é uma cidade santuário, não necessito lhe explicar...” (ibidem), foi o que a juíza ouviu de Mamani, que naquela situação era o representante da comunidade indígena na cidade. O que a juíza não esperava era que, em troca do preso, Cáceres buscava estabelecer uma espécie de pacto com ela: a cada vez que fosse até o acampamento militar vestida como uma prostituta e, em seguida, mantivesse relações sexuais sadomasoquistas com ele, um ou mais presos políticos seriam levados até a fronteira do país e libertados.

---

<sup>37</sup>“*hay preguntas que sólo se responden con la vida*”.

<sup>38</sup> “*Ustedes han tomado mi honor, al quitarme ese prisionero, yo tomo algo sin lo cual ustedes no existen.*”.

Situações próximas a essa elaboração ficcional apareceram em relatos dados à Comissão Nacional sobre Prisão Política e Tortura do Chile<sup>39</sup>, nos quais algumas pessoas testemunharam sobre diversos casos de violências sexuais sofridas por mulheres. Segundo os depoimentos de 3.399 mulheres que se apresentaram perante a Comissão, 316 disseram ter sido estupradas e muitas outras mencionaram abuso sexual. De acordo com algumas, tantas outras sofreram o mesmo, porém não conseguem narrar o que se passou com elas, preferem omitir esse passado. Era comum serem obrigadas a manterem relações sexuais com seus próprios familiares, como pais e irmãos, além de serem também submetidas a cachorros que eram treinados por Ingrid Olderock (“*la mujer de los perros*”) para violá-las. Outra prática muito usada nesse tipo de tortura era a inserção de animais como aranhas e ratos na vagina das mulheres detidas. Entre as mulheres que se apresentaram perante a Comissão, 229 declararam que estavam grávidas quando foram presas. 11 delas foram violadas durante as torturas e 20 sofreram abortos em decorrência dos maus tratos. No Chile, houve também os paradoxais casos de três mulheres torturadas que foram “amantes” de seus captores e se tornaram símbolos negativos na memória de seu país. Luz Arce, Marcia Alejandra Merino (Flaca Alejandra) e María Alice Uribe (Chica Carola) foram também colaboradoras da Dirección de Inteligencia Nacional – DINA<sup>40</sup> e, posteriormente, se tornaram agentes do órgão, sendo empregadas civis, com salários, férias e porte de armas.

Retornando à narrativa do romance, Laura cumpre o ritual proposto por Cáceres durante sete noites imprevistas (para que ela não esperasse por elas, mas que as sentisse inevitáveis), até que este, questionado por ela, confessa que os presos, ao invés de serem soltos, tinham seus corpos dinamitados no deserto: “Uma explosão, como fazem os mineiros. Umas cargas de dinamite, bem colocadas. E tudo vira pó, o resto é feito pelo sal e o sol, não sobra nem o cal dos ossos. Não se preocupe, eles estavam mortos desde muito antes, Laura” (FRANZ, 2005, p. 322)<sup>41</sup>.

Após um confronto, Laura atinge o Major nos olhos com uma chicotada e foge pelo deserto no cavalo do torturador. Depois de ficar três dias perdida naquela imensidão, Laura volta até Pampa Hundida e entra em uma espécie de coma psicológico du-

<sup>39</sup> Disponível em: [www.derechoshumanos.net/paises/America/derechos-humanos-Chile/informes-comisiones/Informe-Comision-Valech.pdf](http://www.derechoshumanos.net/paises/America/derechos-humanos-Chile/informes-comisiones/Informe-Comision-Valech.pdf). Acesso em: 05/dez./2017.

<sup>40</sup> Foi a polícia política chilena instalada durante o início do regime militar de Augusto Pinochet.

<sup>41</sup> “*Una tronada, como lo hacen los mineros. Unas cargas de dinamita, bien colocadas. Y todo se espolvorea, el resto lo hacen la sal y el sol, no queda ni la cal de los huesos. No te preocupes, estaban muertos de mucho antes, Laura.*”.

rante um mês. Nesse período perde o cargo de juíza e descobre que está grávida. A personagem chega a tentar um aborto, mas desiste no último instante, deixando para trás Mário, seu marido, e se exilando na Alemanha, onde nasce sua filha Cláudia. Passados vinte anos, mãe e filha se encontram com o Major Cáceres em Pampa Hundida e Laura revela para a filha que o torturador é seu verdadeiro pai. O romance apresenta diferentes possíveis desfechos da história e, no epílogo, ficcionaliza-se que toda a intriga faz parte de um metarromance escrito por Mário a partir dos fragmentos da carta-testemunho que foi espalhada ao vento após a mãe ter respondido pessoalmente à filha onde ela estava durante o período em que tantas coisas terríveis haviam se passado naquele lugar. Portanto, nesse momento, o leitor toma consciência de que talvez Mário também seja o personagem narrador de todo *El desierto*.

Nas palavras de Alfonso de Toro (2008, p. 147), Franz segue a tradição de Cervantes e Borges ao introduzir um narrador-autor que foi o criador do romance, um narrador que parece chamar-se Mário – “Digamos que me chamo Mário”<sup>42</sup> (FRANZ, 2005, p. 459) – e que se direciona ao leitor dizendo que se passaram dezessete anos desde os acontecimentos ocorridos em Pampa Hundida depois da segunda partida de Laura. Com esse movimento, Franz complexifica ainda mais a narrativa, visto que grande parte das memórias de Laura foram, em verdade, preenchidas pelas impressões que o narrador-autor guardava acerca da ex-juíza. E, se de fato o narrador-autor Mário e o ex-marido de Laura forem a mesma pessoa (o que fica aberto à recepção do leitor), toda a intriga passa pela cadência da parcialidade de alguém que foi abandonado e que decide relatar sua própria experiência, sua versão dos fatos.

Conforme assinala Carlos Fuentes na contracapa da obra, Franz enfrenta o destino individual e o destino coletivo, por meio de sua personagem principal e de um governo autoritário que torturou física e psicologicamente toda uma nação, mesclando, dessa forma, melodrama e tragédia. Para Sara Rojo (2012, p. 120), “o estado de fricção entre o ficcional e o histórico, entre o objetivo e o subjetivo, entre a denúncia e a performance”, abre novos campos de debates, e é a partir dessa zona de experiência que pretendemos pensar a obra de Franz.

---

<sup>42</sup> “Digamos que me llamo Mario.”.

## 2.2 O espaço do deserto: alegorias, espelhismos, miragens e simulacros

*E junto a Pampa Hundida, a uns quilômetros ao norte de sua zona urbana, já na área despovoada, sobre a pampa rasa, quer dizer, como em outro mundo, as ruínas. O povoado fantasma da salitreira que depois foi acampamento de prisioneiros e que logo voltou a ser ruína, replicando a cidade viva como um espelhismo seco ou uma advertência. Ou, ainda, como uma premonição: seu perímetro alambrado, suas casamatas radiais, destelhadas, podres de solidão, o teatro abandonado, a carcaça pré-histórica da planta de evaporação com seus ferros avermelhados fervendo de óxido, a altíssima chaminé esburacada que serviu mais tarde de torre de vigilância (esse osso oco onde o vento toca flauta nas noites, nos inquietando, chamando aos cidadãos insones de Pampa Hundida com seus lamentos de animal agonizante: tuuuut...).*<sup>43</sup>

Carlos Franz

O título do romance de Franz já demarca a importância do espaço em sua construção narrativa. A região do Atacama, no Chile, é disparadora de diversos acontecimentos na obra, pois permite ao autor realizar muitos movimentos anacrônicos<sup>44</sup> (Didi-Huberman, 2015) que articulam sua estética do início ao fim. Entre eles, podemos destacar o paradoxo de que aquele lugar, que antes fora um oceano, é hoje a região mais seca do planeta Terra; a relação dos povos originários com seus ritos de fé ao longo de diferentes gerações; o entrecruzamento de diferentes culturas naquele lugar (indígenas, chilenos, chineses, peruanos e outros); e também o imaginário mitológico que ambientes desérticos possuem ao longo da história. Segundo a tradição judaico-cristã, foi no deserto que Jesus se preparou para iniciar seu ministério, tendo jejuado durante quarenta dias enquanto era tentado pelo Diabo.

<sup>43</sup> “Y junto a Pampa Hundida, a unos kilómetros al norte de su linde urbana, pero ya sobre el despoblado, sobre la pampa rasa, es decir, como en otro mundo, las ruinas. El pueblo fantasma de la salitrera que después fue campamento de prisioneros y que luego volvió a ser ruina, replicando a la ciudad viva como un espejismo seco o una advertencia. O, todavía, como una premonición: su perímetro alambrado, sus casamatas radiales, destechadas, podridas de soledad, el teatro abandonado, la carcasa prehistórica de la planta de evaporación con sus hierros rojizos hirviendo de óxido, la altísima chimenea agujereada que sirvió más tarde de torre de vigilancia (ese hueso hueco donde el viento juega a la flauta en las noches, inquietándonos, llamando a los ciudadanos insomnes de Pampa Hundida con sus lamentos de animal agonizante: tuuuut...” (p. 18).

<sup>44</sup> Didi-Huberman (2012, p. 216), escreveu que “a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mezclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes”. Assim sendo, os movimentos anacrônicos são aqueles que buscam alargar a história em direção a novos modelos de temporalidade; modelos esses que, segundo o autor, são capazes de fazer justiça aos anacronismos da própria memória.

O romance de Franz é ambientado na cidade fictícia de Pampa Hundida (como vimos no relato do argumento da obra), que é apresentada como um oásis cheio de miragens e estabelece semelhanças com lugares chilenos reais como Calama e La Tirana. Segundo Reinaldo Marques (2015, p. 30), atualmente, o pesquisador da literatura foi projetado para as margens da obra literária e transita por um território ambivalente, no qual a obra se mescla com outras linguagens, abrindo-se ao rumor da cultura e da história:

Em suas operações de decodificação, importa agora um olhar teórico-crítico móvel, capaz de desarmar certas dicotomias da abordagem textual – dentro/fora, imanente/transcendente, sintagmático/paradigmático, objetivo/subjetivo. Aos dados disponibilizados pela desmontagem e análise do texto, cabe agregar, em sua remontagem e interpretação, elementos situados numa rede textual mais ampla, não só a dos paratextos, intertextos e metatextos, mas também a dos contextos discursivos da produção e da recepção.

De acordo com o teórico e professor, abrir o livro é situar-se frente aos inúmeros começos da literatura, com a “cena inaugural da escritura rastreada em seus pré-textos, prototextos, paratextos, ou ancorada num sociotexto” (ibidem). Entendemos que é justamente esse o movimento feito por Franz na composição de sua obra, visto que o autor reúne uma série de evidências históricas do passado e do presente de seu país e as rearticula de modo a borrar as fronteiras entre o factual e o ficcional. Franz organiza um palimpsesto imagético sobre a ditadura militar chilena e, na medida em que a trama narrativa se desenvolve, acontecimentos e personagens históricos são combinados com alegorias espaciais, espelhismos, miragens e simulacros. Como imagem total desse coral de vozes narrativas e sistemas de procedimentos, dessa interseção de dados factuais e históricos com elementos ficcionais, são rasuradas as fronteiras entre ficção e realidade, “o acontecido e o imaginado, desestabilizando as noções de verdade e mentira, de prova e evidência histórica contidas no arquivo” (MARQUES, 2014, p. 1).

Franz traz à baila arquivos factíveis como: o pouso dos helicópteros da Caravana da Morte na região desértica do Chile; a semelhança entre o general Sergio Arellano Stark e o general que ordena a Cáceres que cumpra as execuções; a citação de Patricio Aylwin sobre a justiça na medida do possível é colocada na boca do personagem Benigno Velasco (velho professor de Laura e atual Ministro da Justiça), referências ao filósofo Friedrich Nietzsche e sua obra, a tradição da oferta de ex-votos e o ritual sacro-

profano da *diablada*, bem como suas máscaras chinesas e as adorações à virgem. Em diálogo com esses arquivos factíveis, existem também arquivos ficcionais propostos pelo autor, como a carta escrita pela protagonista, a atividade radiofônica de Mário, o programa da última peça encenada pela mãe de Laura antes de abandoná-la e a metaliteratura evidenciada a partir do *best seller* Moira, escrito pela juíza, ou mesmo o livro que o próprio narrador está escrevendo, aos moldes das mãos que na obra de M. C. Escher, a um só tempo, desenham a si mesmas. É clara a obsessão de Franz pelo arquivo quando nos atemos ao fato de que, no epílogo, tudo que o narrador diz ter feito é organizar fragmentos de cartas, diários, citações e páginas dobradas nos livros deixados pela protagonista naquele deserto. Sobre casos como esse, de ficções do arquivo, Marques (2014, p. 1) vai dizer que:

Ao final dessas incursões em arquivos, resultam escritos os romances, que parecem denunciar a miragem do acesso a uma origem primeira dos acontecimentos, os limites da busca de objetividade e certeza histórica. Tem-se assim romances que, por isso mesmo e em contrapartida, desvelam uma relação mais propriamente de complementariedade entre realidade e ficção, entre fato e imaginação, ao percorrer vias alternativas para se contornarem os impasses entre narração e experiência, arte e vida instaurados pela modernidade.

Como nos relatou Franz na entrevista que segue anexa a esta dissertação, “a literatura que enfrenta e representa honestamente essas imperfeições da realidade, pode recuperar algo daquele poder catártico e sanador que se atribuía às tragédias<sup>45</sup>”. Ou seja, há que se encarar e tomar posição diante das situações aparentemente sem soluções favoráveis que estão presentes na sociedade contemporânea a fim de que se construam alternativas viáveis (mesmo que incipientes a princípio) para se lidar com essas querelas. Na literatura, percebemos que a noção de ficções do arquivo está apresentando novas maneiras de enxergar essas adversidades. Uma vez que os problemas parecem ser sempre os mesmos, talvez seja o momento de, novamente, buscar outros caminhos para chegar até eles, tendo sempre em vista o que já foi realizado anteriormente.

Pensando nos traumas do período pós-ditatorial chileno, Franz trabalha com os simulacros criados pelo dominador, mas também cria outros, colocando seu leitor frente a aporias, frente ao inacabado e sempre aberto das imagens dialéticas, que constantemente indicam novas origens. Walter Benjamin, ao escrever sobre o conceito de origem,

---

<sup>45</sup> “La literatura que enfrenta y representa honestamente esas imperfecciones de la realidad, puede recuperar algo de aquel poder catártico y sanador que se atribuía a las tragedias.”

que segundo ele nada teria a ver com a gênese das coisas, aponta que o rio do devir arasta no turbilhão de suas águas a matéria do que está em vias de aparecer.

O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado. Em cada fenômeno de origem se determina a forma com a qual uma ideia se confronta com o mundo histórico, até que ela atinja a plenitude na totalidade de sua história. A origem, portanto, não se destaca dos fatos, mas se relaciona com sua pré e pós-história. (BENJAMIN, 1984, p. 68)

Segundo a epistemologia platônica, os simulacros são as cópias ruins da *mimesis*, seus erros e malogros. Ao propor a expulsão do poeta da *polis*, Platão os acusa de falsificadores das imagens dos deuses, sendo, portanto, corruptos, visto que têm a pretensão de produzirem suas criaturas a partir de padrões reais, porém sem possuírem o mesmo saber de seus protótipos. Já autores como Gilles Deleuze trabalham a partir de uma positivação do simulacro, disparada por seus pilares estéticos, epistemológicos e políticos. O autor francês pondera que “o simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o *original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução*” (DELEUZE, 1998, p. 267, grifos do autor), podendo figurar, dessa forma, entre todas as imagens e cópias. Em seus estudos sobre os simulacros na obra de Deleuze, Norman Madarasz (2005, p. 1214) aponta para o fato de que a dinâmica dos simulacros pode tanto fazer surgir suas próprias regras a partir da sua estrutura ou, num segundo caso, atuar como um meio ou um processo pelo qual algumas verdades são especificamente formuladas:

Esse conceito implica uma crítica da *mimesis* na medida em que os objetos do mundo antes de serem individuais pertencem a totalidades, grupos, encarnando uma série de relações diversas. Surgem a partir do sem-forma, de uma fonte de elementos díspares, “compossíveis”, agregando-se em focos vizinhos (Deleuze), por meio de um processo de criação de semelhança, a simulação, “a potência para produzir um *feito*” (idem) [...] O processo assim entendido vincula dois conceitos nietzschianos capitais: o eterno retorno e a vontade de potência. A simulação é a própria potência da natureza no processo contínuo de surgimento de identidades a partir de um fundo de diferença, isto é, a diferença como fonte sem relação das formas por vir.

Pensando no conceito de simulacro diretamente em *El desierto*, podemos nos reportar à querela relacionada ao desaparecimento da Virgem de Carmen, Patrona da cidade de Pampa Hundida. O jovem advogado Tomás Martínez Roth, no presente da

narrativa (década de 90), frente a impossibilidade de julgar os criminosos do período ditatorial e querendo abalar a imagem do que seria o maior Centro de Adoração do continente, decide trazer luz ao fato de que a estátua original da santa havia sido roubada por Cáceres e, posteriormente, destruída no incêndio do acampamento militar que ocorreu como consequência do embate entre Laura e o major<sup>46</sup>. Em seu lugar havia sido colocada uma réplica, ou seja, um simulacro da imagem original – que, por sua vez, já era também o simulacro da santa entidade. A própria santa, enquanto potência divina, já reunia em si a aura de suas distintas representações: Ishtar, Afrodite, Réia, Cibele, Gaia, Pachamama e tantas outras deusas centrais, mães de todos os deuses. Quando todas essas imagens começam a girar em torno de seu próprio eixo, a complexidade da imersão determina-se por uma profundidade autodivisora, “uma camada de realidade abrindo-se sobre outra, até que o viajante descobre o modelo como sendo um labirinto, e a separação das realidades encarnada num jogo de espelhos, um jogo de máscaras, entre as figuras tradicionais dos atores no labirinto” (MADARASZ, 2005, p. 1213). No mundo criado por Franz, o leitor dificilmente consegue aferir com precisão qual seria o movimento mais arriscado: o lado de fora do labirinto dos simulacros ou o embate com o minotauro que habita o centro deste tabuleiro. Para Deleuze, é justamente nessas disparidades e diferenças que o simulacro interioriza suas dissimilitudes, ou seja, atuando diretamente sobre as semelhanças e diferenças num mundo de ordens e identidades. Desse modo, a literatura dispõe de uma liberdade que normalmente não é encontrada nas verdadeiras fábulas do cotidiano. Conforme assinala Michel Foucault (2006, p. 221), é nessa dinâmica de dupla relação com a verdade e o poder que a literatura apresenta suas estratégias, seus simulacros, a fim de contornar noções hegemônicas, pois “enquanto o fabuloso só pode funcionar em uma indecisão entre verdadeiro e falso, a literatura se instaura em uma decisão de não verdade: ela se dá explicitamente como artifício, mas engajando-se a produzir efeitos de verdade que são reconhecíveis como tais”.

---

<sup>46</sup> Grínor Rojo (2016, p. 215) argumenta que, com essa querela: “o que analogicamente se está deixando descoberto é a política hegemônica que, no Chile, tiveram os governos do período pós-ditatorial com respeito às violações dos direitos humanos durante a ditadura. Refiro-me à política desses governos em relação à sua necessidade de conhecer a verdade e administrar a justiça, que, embora existente e explícita, sempre foi menos contundente do que a gravidade dos fatos requeria e cujos tropeços e insuficiências são matéria de conhecimento público”. Citação do original: “*lo que analógicamente se está dejando en descubierto es la política hegemónica que en Chile han tenido los gobiernos del periodo postdictatorial con respecto a las violaciones de los derechos humanos durante la dictadura. Me refiero a la política de esos gobiernos en cuanto a su necesidad de conocer la verdad y administrar la justicia, que, aunque existente y explícito, fue siempre menos enérgico de lo que la gravedad de los hechos requeria y cuyos tropiezos e insuficiencias son materia de conocimiento público.*”.

Acreditamos que Franz, em sua obra, realiza seus empreendimentos narrativos como alternativas para minar os “processos de institucionalização dos simulacros” (PRADO, 2014, p. 148), indo assim em direção às experiências que fizeram emergir esse tipo de imagem e mostrando seus percursos de transformação ao longo de diferentes períodos cronológicos. Franz oferece a seu leitor seu *phármakon* que é, ao mesmo tempo, letal contra si e também contra versões totalitárias da história, baseadas em vicissitudes relações de poder – aqui nos referimos especificamente às narrativas sobre a ditadura militar chilena. Conforme salienta Tomás Prado (2014, p. 147):

Se a literatura não pode ser a mais segura epistemologia da realidade, pode ser, no entanto, uma ética de resistência aos discursos que têm tal pretensão e que escamoteiam ideologias, como ocorre no caso das pretensões científicas da historiografia quando servem à perspectiva dos vitoriosos. Todo o seu aspecto filosófico, que, na tradição moderna a relaciona a uma excelência da linguagem, viria transfigurado senão como uma ética ou uma política, ao menos em uma relação de concomitância.

Franz, segundo nossa leitura, compreende o arquivo não apenas como matéria estanque no passado, com seus fatos e registros, mas também como produtor de conhecimento *in loco*. No arquivo, conforme postulou Foucault, cruzam-se memórias, saberes e poderes que estabelecem discursos acerca do real, trazendo para a ficção um peso de realidade e produzindo o que Roger Chartier (2010, p. 28) denomina como imagens dotadas de uma ilusão referencial. *El desierto* expõe diante dos olhos de seu leitor imagens de arquivos que produzem estranhamento perante o aqui e agora do presente, sendo assim promessas de futuro e, portanto, tarefas e travessias a serem executadas. Tudo o que se vê parece já ter sido visto. Naquele deserto, tudo é e não é. Concluímos este trecho da dissertação em diálogo com Grínor Rojo (2016, p. 211-212) quando nos atenta que:

Mais importante que os símiles, as metáforas e os símbolos, nos quais a prosa de Franz se prodigaliza (quase em cada página de *El desierto* há algo que é “semelhante” a algo, como Jacobson teria dito), é, mais uma vez, o emprego que esse narrador faz da alegoria, uma figura retórica recorrente nos romances cujo assunto é o regime militar que governou o Chile entre 1973 e 1989, tanto entre os que foram publicados antes de seu término, a maior parte deles no exílio, como nos que se publicaram depois, quando a mudança nas condições políticas do país já se haviam produzido e era possível que esse tipo de trabalho aparecesse localmente. [...] Quero dizer que a imagem alegórica remete a algo que está e sempre estará separado dela *mas que não por isso*

*deixa de ser para ela. [...] Franz se soma, com El desierto, aos usuários chilenos dessa figura retórica. Podemos concluir assim, sem temor de estarmos equivocados, que seu “deserto” é o vasto universo, que seu “oásis” é a geografia nacional e que sua “cidade sagrada” é o espaço da civitas em nossa história social desde sempre, desde presumidamente antes da chegada dos europeus à América.*<sup>47</sup>

Complementando o raciocínio de G. Rojo, é interessante pensar também que os cidadãos, seja na fictícia Pampa Hundida ou mesmo em nossas cidades reais, assumem posições de passividade e complacência diante de diferentes violações que sua comunidade possa sofrer ao longo dos tempos. Isso significa dizer que existem diversos pactos de governabilidade que já estão firmados e que, diante deles, só restaria aos habitantes da *civitas* aspirar a uma “justiça do possível” (FRANZ, 2005, p. 230)<sup>48</sup>, pois o clamor por justiça social, segundo esses cidadãos complacentes, conduziria a sociedade ao terror social. Essa justiça compensatória, como é mostrada em alguns momentos do romance, evidencia ainda, ao invés de uma “culpa coletiva”, a ideia de “inocência coletiva”, pois pensar numa culpa coletiva significaria dizer que a ditadura não foi totalitária. No entanto, nas palavras do próprio Franz em nossa entrevista, essa é justamente uma das dimensões mais perversas da ditadura, “sua capacidade de se infiltrar em todas as áreas de uma sociedade, inclusive nas atividades aparentemente mais desprovidas de poder [...] para tentar corrompê-las”<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> “Más importante que los símiles, las metáforas y los símbolos, en los que la prosa de Franz se prodiga (casi en cada página de *El desierto* hay algo que es ‘semejante’ de algo, como hubiese dicho Jakobson), es, aquí una vez más, el empleo que este narrador hace de la alegoría, una figura retórica que recurre en las novelas cuyo asunto es el régimen militar que gobernó Chile entre 1973 y 1989, tanto entre las que se publicaron antes de su término, la mayor parte de ellas en el exilio, como en las que se publicaron después, cuando el cambio en las condiciones políticas del país ya se había producido y resultaba posible que esa clase de obras aparecieran localmente. [...] Quiero decir que la imagen alegórica remite a un algo que está y estará siempre separado de ella pero que no por eso deja de ser para ella. [...] Franz se suma pues, con *El desierto*, a los usuarios chilenos de esta figura retórica. Podemos concluir así, sin temor a equivocarnos, que su ‘desierto’ es el vasto universo, que su ‘oasis’ es la geografía nacional y que su ‘ciudad sagrada’ es el espacio de la *civitas* en nuestra historia social desde siempre, desde antes presumiblemente de la llegada de los europeos a América.”

<sup>48</sup> “justicia de lo posible”.

<sup>49</sup> “su capacidad de infiltrarse en todas la áreas de una sociedad, incluso en las actividades aparentemente más desprovistas de poder [...] para intentar corromperlas.”

### 2.3 Práticas rituais em festejos à *Virgen del Carmen* e a Dioniso

*Canten, canten, gitanitos / todos llenos de alegría / dentramos a tu templo / a saludar a María / Felices vamos cantando / de ver todos a María / dándole los parabienes / y alabanzas en su día.*

Cântico de saudação à Virgem entoado na entrada do templo de La Tirana.

*Abre teus olhos, meu Deus,  
Come de mim a tua fome.*

Hilda Hilst

Entre os dias 12 e 17 de julho, o povoado de La Tirana recebe centenas de milhares de romeiros de toda a América Latina e também de regiões além mar que vêm cultivar a Virgem de Carmen. Eles chegam em carros, caminhões, ônibus, alguns chegam a pé e outros de joelhos, sangrando em carne viva, porque querem pagar promessas. Os fiéis se instalam em barracas pelas ruas da cidade, que são tomadas por esses abrigos e também por feiras e tendas de toda a sorte. O evento chama atenção tanto pela quantidade de fiéis e visitantes como pelo contraste que estabelece com a vida urbana no Chile. De acordo com Sergio González Miranda (2006), sua gênese mescla períodos do ciclo da prata com um simbólico reavivamento posterior, já no século XIX, durante o ciclo do salitre<sup>50</sup>. Os habitantes do Deserto do Atacama desse período chegaram até lá graças a um processo econômico de exploração daqueles recursos naturais. Ao contrário do que pode parecer, a princípio, quando se pensa em um deserto, esses locais eram bastante urbanizados, principalmente se comparados com as zonas rurais chilenas, bolivianas e peruanas. Havia nos acampamentos diversos serviços públicos e também edificações culturais como escolas, bibliotecas, teatros e filarmônicas.

<sup>50</sup> Após triunfar na Guerra do Pacífico, na década de 1880, o Chile incorporou a seu território as províncias de Antofagasta e Tarapacá, que antes pertenciam à Bolívia e ao Peru, respectivamente. Dessa maneira, o Chile se tornou o principal produtor de salitre do mundo, experimentando um forte crescimento econômico. Aos poucos, muitos europeus, principalmente ingleses, começaram a se interessar pelo salitre (que utilizavam na produção de pólvora) e o governo chileno decidiu privatizar a exploração, cobrando altos impostos de exportação. Porém, no final da década de 1880, uma aliança entre o imperialismo inglês e alguns setores mais conservadores da sociedade chilena insurgiram contra o presidente José Manuel Balmaceda, que pretendia romper com o monopólio das empresas britânicas naquela região. Em 1891, com o estouro da Guerra Civil, John Thomas North e outros investidores britânicos financiaram os opositores ao governo e Balmaceda foi derrotado e se suicidou. Esse evento impossibilitou o desenvolvimento autônomo que o ex-presidente havia proposto, fazendo com que a geração de renda do salitre ao Chile entrasse em decadência graças à sua dependência dos ingleses. Após a Primeira Guerra Mundial, com a invenção do salitre sintético, a produção chilena entrou em crise até ser praticamente extinguida.

Mesmo que a escolha de morar no deserto não passasse fundamentalmente por questões místicas, suas características eram singulares o suficiente para despertarem a atenção de seus habitantes. Miranda (2006, p. 36) pontua que as presenças das populações campesinas e indígenas trouxeram às salitreiras um componente místico com práticas culturais próprias. Esse ambiente multicultural propiciou o surgimento de diversas versões em torno do mito da Deusa protetora daquelas pessoas, sendo mais proeminentes os cultos à Pachamama e à Virgem de Carmen. Em cada período essa celebração teve um caráter específico, tendo inicialmente origem indígena, foi sendo apropriada e também reelaborada a partir das crenças do cristianismo. Como a linhagem genealógica das pessoas que viviam ali era breve, sendo que grande parte daquela população era composta por aventureiros e viciados, a proteção da Virgem àqueles estrangeiros desgarrados sempre foi muito importante, pois garantia saúde a seus espíritos e também uma forma de sociabilidade. Ainda de acordo com Miranda (2006, p. 37):

No deserto salitreiro “a palavra” percorreu os acampamentos com o propósito de educar ou redimir “o povo”, seja nos jornais dos trabalhadores ou no discurso dos dirigentes. Tampouco foi suficiente, o trabalhador da pampa salitreira necessitou também do canto e dos bailes religiosos para redimir-se. Não havia contradição, no mundo pessoal do pampino, entre esses distintos aspectos de sua vida: a alma se educava no teatro e na filarmônica, a consciência no partido político, o corpo em La Tirana<sup>51</sup>.

A Festa da Tirana sempre foi um evento complexo, que demanda meses de organização, incluindo nesse período os ensaios coreográficos, musicais e a confecção cuidadosa de trajes e máscaras que aludem ao carnaval chinês<sup>52</sup> e são típicos da festança.

Cada corpo de baile consta de um número não superior a 20 pessoas, dirigidas por um líder caporal que usa a máscara que identifica o grupo. Seja esta um lobo, um diabo ou uma máscara de fantasia. Os trajes são completamente bordados com figuras como pássaros e cada desenho ou bordado tem um caráter simbólico. Estes corpos de baile dançam na grande esplanada em frente a igreja de La Tirana, que foi construída, segundo a lenda, na tumba dos amantes que foram mortos

---

<sup>51</sup> “*En el desierto salitrero ‘la palabra’ recorrió los campamentos con el propósito de educar o redimir ‘al pueblo’, ya sea en los periódicos obreros o en el discurso de los dirigentes. Tampoco fue suficiente, el trabajador de la pampa salitrera necesitó también del canto y del baile religiosos para redimirse. No había contradicción, en el mundo personal del pampino, entre estos distintos aspectos de su vida: el alma se educaba en el teatro y en la filarmónica, la conciencia en el partido político, el cuerpo en La Tirana.*”.

<sup>52</sup> A presença de imigrantes chineses foi muito forte naquela região no período do salitre. Junto com sua força de trabalho eles também trouxeram consigo seu carnaval e suas formas de comemorar.

a flechas nesse lugar. As danças são acompanhadas por tambores e trombetas, o que transforma a praça em um multicolor e estrondoso espetáculo que é observado por milhares de curiosos e artistas que chegam a cada ano especialmente para presenciar as homenagens a Virgem<sup>53</sup>.

Por todos esses anos, durante a celebração que acontece ao longo de uma semana e que tem seu ápice no dia 16 de julho, várias confrarias prestam homenagens à Virgem com suas danças vertiginosas, oferendas de flores, ex-votos e foguetes. Há quem acenda velas de um metro e meio para a patrona e se sente diante delas até que queimem completamente; há os que dormem do lado de fora do santuário enfrentando noites frias (cerca de 15 graus negativos) até que chegue o momento das procissões, e também há pessoas que participam dos cortejos em marcha ré, para nunca darem as costas à imagem. Um artigo publicado em 1917 e intitulado “Los bailes de la Tirana” assinala regras que evidenciam detalhes como: a guarda permitida a entrar no santuário para retirar a santa e seguir com ela em procissão (*Chinos y Danzantes [Cala Cala] del Carmen* – a “preferida dela”, segundo a tradição) e as confrarias subsequentes, respeitando uma ordem de preferência para os antigos; a proibição de que se entre na igreja usando máscaras e figurinos; a ordem dos cânticos e também de seu revezamento. O jornal *El Tarapacá* de 4 de agosto de 1895 descreve a festividade da seguinte forma:

Hoje acontece no pequeno povoado desse nome, situado, como se sabe, a curta distância de Pozo Almonte, a grande e proverbial festa anual em que se celebra a devoção daquela vizinhança em honra a Rainha dos céus. Eles vão até ela em uma colossal e alegre romaria, gente de todos os pontos da província, como acontece em Coquimbo quando se celebra a legendária festa da virgem de Andacollo. Por ocasião da festividade, La Tirana se anima e se regozija como qualquer profano no dia de seu casamento, entregando-se com frenesi entre o divino e o humano aos prazeres que dão a boa música, as danças e especialmente as boas bebidas. Quanto aos resultados da prática devota, são verdadeiramente milagrosos e se obtém infalivelmente aos nove meses...<sup>54</sup>

<sup>53</sup> “Cada baile consta de un número no superior a 20 personas, dirigidas por un líder o caporal que lleva la máscara que identifica al grupo. Sea esta un lobo, un diablo o una máscara de fantasía. Los trajes están completamente bordados con figuras como pájaros y cada dibujo o bordado tiene un carácter simbólico. Estos bailes danzan en la gran explanada frente a la iglesia de La Tirana, que fuera construida, según la leyenda, en la tumba de los amantes que fueron muerto a flechas en ese lugar. Los bailes son acompañados por tambores y trompetas, lo que transforma a la plaza en un multicolor y atronador espectáculo que es observado por miles de curiosos y turistas que llegan cada año especialmente a presenciar los homenajes a la Virgen.”. Disponível em: <http://www.chilemitos.cl/FichasPDF/Marco-Teorico-La-Tirana/Leyenda-de-La-Tirana-marco-teorico-para-profesores.pdf>. Acesso em: 16/ago./2017.

<sup>54</sup> “Hoy tiene lugar en el pueblecito de ese nombre, situado, como se sabe, a corta distancia de Pozo Almonte, la grande y proverbial fiesta anual que se celebra aquel devoto vecindario en honor a la Reina de los cielos. Acuden a ella en colosal y alegre romería, gente de todos los puntos de la provincia, como

Todas essas informações, tendo em vista o tema desta dissertação, nos fazem lembrar que em outros momentos os ritmos dos tambores e trombetas que cadenciam essa celebração já foram produzidos pela irregularidade do *aulós* de Dioniso, com sua desordem harmônica e cinética. Outros fatores que aproximam essas celebrações são o frenesi de suas danças e cantos, o uso de máscaras, os cortejos com a imagem de seu deus, o sacrifício de animais, o sofrimento físico, o consumo de bebidas alcóolicas<sup>55</sup> e ações que agem diretamente sobre a vitalidade do sistema metabólico-motor do corpo, seu sangue e músculos.

Os rituais presentes tanto na Festa Dionisíaca quanto na Festa da Tirana apresentam certos roteiros dramatizados pelos fiéis que encenam momentos de entrada e saída de seus respectivos santuários<sup>56</sup>. Na Grécia Antiga, os vestuários e adereços usados pe-

---

*sucede en Coquimbo cuando se celebra la legendaria fiesta de la virgen de Andacollo. Con motivo de esta festividad La Tirana se anima y se regocija como cualquier profano en el día de su boda, entregándose con frenesí entre lo divino y lo humano a los placeres que dan la buena música, los bailes y los buenos tragos sobre todo. En cuanto a los resultados de la devota práctica, son verdaderamente milagrosos y se obtienen infaliblemente a los nueve meses...*”.

<sup>55</sup> De acordo com os dizeres de Epicarmo (*apud* BARBOSA, 2008): Não há ditirambo quando se bebe água.

<sup>56</sup> No romance, durante um encontro com Laura, Mamani explica à juíza que os trajes com os quais se vestia para a *Diablada* foram herdados, e que durante diversas gerações passaram de mão em mão, mudando, aumentando em prendas e detalhes, enquanto tudo ao redor era cada vez mais pobre. O traje de demônio era a vestimenta original dos curandeiros antes mesmo da república, dos primeiros conquistadores ou mesmo dos povos incas que colonizaram aquela região e os submeteram à vassalagem. Segundo o *curaca*, aquela roupa não era apenas um vestido, senão uma história, um registro, um arquivo vivo dos feitos de sua estirpe, de seus deuses mortos e renascidos – ao serem emascarados em outros deuses mono-teístas. Mamani conta ainda à juíza que ouviu essa história de seus antepassados, mas que também investigou e completou algumas partes quando se deu conta de que na outra história, a branca, na metade branca de seu próprio sangue mestiço, essa outra parte não teria lugar, como se nunca tivesse existido. Segundo ele, uma de suas partes nega a outra, que por sua vez também é negada por esta. Debaixo de todos aqueles adornos de sedas e couros de animais existia um povo escondido. E mais importante do que o primitivo, o sofisticado e o festejante, era a luta pela sobrevivência: “‘Não é tão simples, magistrada!’, murmurava. Não era tão simples: o deus, os deuses, desses santuários eram mais antigos do que parecia. Nunca se adora o que parece, senão o que está detrás da imagem e da máscara. E não havia um só rosto debaixo da máscara, cem, milhares, uma multidão. [...] Todos eles celebravam seus deuses puros, os da Justiça e o Amor e o Poder – nos três casos, a Razão disfarçada: de ‘Lei’ ou de ‘Amor’ ou de ‘Democracia’. Mas Mamani e os seus eram festejantes desde antes da idade da razão. Eles, os diabos bailarinos, eles, as ménades e os sátiros, eram os primitivos donos da festa. [...] – A história nos fez colocar máscaras, Laura, e sobrevivemos na máscara. A máscara nos permitiu nos expressarmos, fazer nossa justiça, esperar o dia em que estas mandíbulas irregulares, estas orelhas aladas e pontiagudas, estes olhos desorbitados, e estes chifres, este condor sublimado que flutua entre os chifres, sejam o rosto de nosso despertar. Me entende melhor agora, este sou eu – lhe dizia o caporal, do interior da profundíssima caverna de onde sua voz se multiplicava e penetrava –. Este sou eu. Não o que está debaixo dos disfarces, senão os disfarces mesmo” (FRANZ, 2005, p. 339-341). Então Mamani, o animal mitológico, ou o Deus, no que se havia travestido, ou o disfarce mesmo, lhe disse, “ou pareceu que lhe dizia” (p.342), perdão. “– Agora sim, magistrada, já te dei meu testemunho, já me escutou. E agora eu escuto você: me cobre sua dívida. Me diga como vou te pagar o que lhe devo” (p. 343). Citações do original: “‘¡No es tan simple, magistrada!’, murmuraba. No era tan simple: el dios, los dioses, de esos santuarios eran más antiguos de lo que parecía. Nunca se adora lo que parece, sino lo que está detrás de la imagen y de la máscara. Y no había

los participantes delimitavam estatutos (assim como ocorre na Tirana) e o uso desses símbolos visuais do ritual foram mais tarde apropriados pelo teatro ático. Como nos conta Jorge Ferro Piqué (1998, p. 203-207):

Era nas festas, *heortái*, que a religião viva, verdadeiramente praticada, se concentrava. [...] Novos papéis são criados momentaneamente, novos grupos se associam e separam-se. É um momento especial e que de diferentes formas é destacado do cotidiano. Segundo Burkert "[...] o contraste em relação ao habitual pode exprimir-se no prazer e na alegria, nos adornos e na beleza, mas também na ameaça e na morte". A tragédia grega era na verdade parte de uma das principais festividades religiosas anuais que se realizavam em Atenas, as Grandes Dionísias Urbanas. [...] Torna-se claro então como as procissões, hinos e danças de caráter festivo-religioso prefiguravam de certo modo as formas que o teatro grego mais tarde assumiria. O divertido *kômos* e a solene *pompé* são a contrapartida puramente ritual dos coros cômicos e trágicos do teatro grego. Dioniso, na sua relação com os homens, quer mais do que oração e sacrifício, quer a pessoa inteira ao seu serviço, e por meio do êxtase a eleva acima de todas as misérias do mundo. A máscara representa o elemento de transformação, de perda de identidade e é nela por seu turno que se baseia também a essência da representação dramática.

Novamente, tanto os ritos à Virgem quanto a Baco têm fins regenerativos, terapêuticos e espirituais. E, falando em espírito, aqui também trazemos à baila Apolo, deus da luz, da clareza e da compreensão. Pois, se o ritmo que move essas fantasias é ditado pela circulação sanguínea e pelas imagens que os músculos desenham, é o sistema neurossensorial, nervoso e ósseo, que organizará essa imaginação em memória e representação. E aí enxergamos Apolo. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (2008, p. 385) nos diz que o sofrimento violento é característica apolínea: “a dança de Apolo provoca sofrimento com lucidez. A dança de Dioniso provoca alegria no meio do sofrimento”. O próprio nome de nossa protagonista, Laura, vem do latim *laurus*, que significa louro, loureiro; aquele mesmo ramo que era ofertado a Apolo, em forma de coroa que adornava a cabeça de atletas vitoriosos, sábios e outros heróis. Lembremos também que a Vir-

---

*un solo rostro bajo la máscara, cien, miles, una multitud. [...] Todos ellos celebraban a sus dioses puros, los de la Justicia y el Amor y el Poder – en los tres casos, la Razón disfrazada: de ‘Lei’ o de ‘Amor’ o de ‘Democracia’. Pero Mamani y los suyos eran los festejantes desde antes de la edad de la razón. Ellos, los diablos bailarines, ellos, las ménades y los sátiros, ellos eran los primitivos dueños de la fiesta. [...] – La historia nos hizo enmascararnos, Laura, y sobrevivimos en la máscara. La máscara nos permitió expresarnos, hacer nuestra justicia, esperar el día en que estas fauces dentadas, estas orejas aladas y puntia-gudas, estos ojos desorbitados, y estos cuernos, este cóndor sublimado que aletea entre la cornamenta, sean el rostro de nuestro despertar. Me entiende mejor ahora, éste soy yo – le decía el caporal, desde el interior de la profundísima caverna donde su voz se multiplicaba y ahondaba –. Éste soy yo. No el que está bajo todos los disfraces, sino los disfraces mismos (p. 339-341). “o pareció que le decía” (p. 342). “– Ahora sí, magistrada, ya le di mi testimonio, ya me escuchó. Y ahora yo la escucho a usted: còbreme mi deuda. Dígame cómo voy a pagarle lo que le debo” (p. 343).*

gem de Carmen é “padroeira da guerra” (FRANZ, 2005, p. 68)<sup>57</sup> e que Apolo tem como símbolos o arco e a flecha. Percebemos, portanto, que o sofrimento físico, seja gerado pela penitência e pelo autoflagelamento ou como consequência dos bacanais embriagantes, é uma das formas através das quais o divino se manifesta nesses corpos. Como expõe Barbosa (2008, p. 376) sobre essas performances de possuídos:

A dança dionisíaca instaura-se, verdadeiramente, como um *phármakon*, uma droga, veneno e remédio, assim como o é, também, o vinho. E da mesma forma é a loucura divina de Baco, a qual pode ser maléfica ou benéfica. A catarse teatral, por exemplo, seria uma provocação que busca uma desordem interior com fins curativos. A comparação feita por Platão é elucidativa: a desordem dionisíaca funciona como uma ama que embala, ou melhor, que tonteia a criança agitada com balanços ao colo até que ela durma tranquilamente.

#### 2.4 Uma visão nietzschiana do apolíneo e do dionisíaco: a origem da tragédia e o destino da justiça

*Da mais elevada alegria soa o grito de horror.*

Friedrich Nietzsche

Em *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, Nietzsche trama reflexões acerca de quão evoluída era a civilização dos primeiros helenos e questiona qual seria o porquê de ser justamente aquele povo a sentir necessidade da arte trágica. O filósofo desenvolve sua argumentação indo em busca de possíveis relações entre o pessimismo, a decadência e o declínio de uma sociedade, e chega a uma possível hipótese, que seria a de que a tragédia e a atração pelo horrível surgem justamente da alegria, da força, da saúde exuberante e do excesso de vitalidade.

Para Nietzsche (1978, p. 24) a existência do mundo deve ser justificada como um fenômeno estético. Nas suas palavras, a metafísica do artista consiste em libertar-se através da aparência: “toda essa metafísica pode ser tida por arbitrária, vã, fantasista, – mas o essencial é que desde logo denuncia um espírito que, prevendo os acontecimentos, decidiu pôr-se na defensiva para evitar a interpretação e a explicação *morais* da existência”. Assim, Nietzsche apresenta a arte como a missão humana mais elevada, e sua progressão resultaria em um duplo caráter: apolíneo e dionisíaco. Essas duas faces

---

<sup>57</sup> “*patrona de la guerra*”.

da mesma moeda (a arte) tramam uma guerra na qual perpetuamente uma desafia a outra e o resultado desse embate é o surgimento de criações artísticas cada vez mais complexas. Da transa entre esses dois instintos, dessa pequena morte, é que teria surgido a tragédia ática. O escritor acreditava que tanto o bem quanto o mal se encontravam igualmente divinizados e, assim sendo, os gregos experimentaram esteticamente o horror para que pudessem sonhar com o mundo brilhante de seus deuses olímpicos. Aqui ele enxerga a Moira e seu destino cego, sua “extraordinária perturbação na presença dos tirânicos poderes da natureza” (NIETZSCHE, 1978, p. 46).

Percebemos que Carlos Franz retoma o princípio da filosofia trágica proposta pelo pensador alemão, que se baseia mais em um modo de expressão artística do que em um padrão da racionalidade científica ou filosófica<sup>58</sup>. Segundo Nietzsche (1978, p. 24), trata-se de

uma filosofia que se atreve a classificar a própria moral do mundo das aparências, que se atreve a desclassificá-la, não só entre as “aparências” (no sentido do *terminus técnico* idealista) mas também entre as “ilusões”, como simulacro, conjectura, preconceito, interpretação, ornato, artifício.

Em *Genealogia da moral* o autor desenvolve seu pensamento tendo em vista a afirmação de que tanto o homem quanto sua atual cognição vieram a ser. Mediante tal hipótese, conclui-se que os instintos do homem e seus posicionamentos perante a vida e a sociedade estão enredados pelas culturas nas quais ele está e esteve inserido. Para ele, a cultura seria uma diminuição do medo perante o acaso, uma forma de pensar nas causalidades e a partir delas aprender a calcular e a se precaver. O filósofo argumenta que o que diferenciou o homem do bicho-homem foi a existência da memória. A partir dela o homem começou a criar algumas regras e, seguindo essas tarefas, ele seria também capaz de tornar-se confiável para ele próprio.

<sup>58</sup> Conforme Franz nos relatou: “‘*El desierto*’ não é um romance histórico nem documental. É um romance de imaginação e invenção baseado em alguns eventos reais. Mas sobretudo *El desierto* se baseia em uma reflexão filosófica sobre os acontecimentos políticos extremos que meu país viveu durante a ditadura de Pinochet. Para essa reflexão li filósofos como Nietzsche, dramaturgos clássicos como Ésquilo, escritores contemporâneos como Primo Levi e muitos outros. Para a escritura de meu romance, estas obras literárias e filosóficas, unidas a minha própria memória desses anos, foram mais importantes que a verdadeira história política daqueles anos”. Citação do original: “*El desierto no es una novela histórica ni documental. Es una novela de imaginación e invención basada en algunos hechos reales. Pero sobre todo El desierto se basa en una reflexión filosófica sobre los acontecimientos políticos extremos que vivió mi país durante la dictadura de Pinochet. Para esa reflexión leí a filósofos como Nietzsche, a dramaturgos clásicos como Esquilo, a escritores contemporáneos como Primo Levi y a muchos otros. Para la escritura de mi novela, estas obras literarias y filosóficas, unidas a mi propia memoria de esos años, fueron más importantes que la verdadera historia política de aquellos años.*”

Essa memória não estaria apenas ligada ao fato de lembrar para responder a um futuro evolutivo, mas também estava diretamente relacionada a atos de violência:

“Como fazer no bicho-homem uma memória? Como gravar algo indelevel nessa inteligência voltada para o instante, meio obtusa, meio leviana, nessa encarnação do esquecimento?” Esse antiquíssimo problema, pode-se imaginar, não foi resolvido exatamente com meios e respostas suaves; talvez nada exista de mais terrível e inquietante na pré-história do homem do que a sua mnemotécnica. “Grava-se algo a fogo, para que fique na memória: apenas o que não cessa de causar dor fica na memória” – eis um axioma da mais antiga (e infelizmente mais duradoura) psicologia da Terra. [...] Jamais deixou de haver sangue, martírio e sacrifício, quando o homem sentiu necessidade de criar em si uma memória; os mais horrendos sacrifícios e penhores (entre eles o sacrifício dos primogênitos), as mais repugnantes mutilações (as castrações, por exemplo), os mais cruéis rituais de todos os cultos religiosos (todas as religiões são, no seu nível mais profundo, sistemas de crueldades) – tudo isso tem origem naquele instinto que divisou na dor o mais poderoso auxiliar da mnemônica (NIETZSCHE, 1998, p. 50-51).

Tais memórias teriam sido responsáveis pela possibilidade de vida em comunidade, distribuindo bens, tarefas e funções sociais. Diante de tais imagens de dor, “com a ajuda dessa espécie de memória chegou-se finalmente ‘à razão!’” (NIETZSCHE, 1998, p. 52). Isso significa dizer que acordos e promessas começaram a surgir e a memória tinha o lugar de se lembrar do cumprimento dessas dívidas. O descumprimento desses contratos era punido com violência física e a lembrança desse abuso deveria fazer com que o descumpridor se lembrasse que a ele era mais favorável cumprir com o prometido do que ser retaliado pela quebra do vínculo estabelecido. A valorização ou não dessas promessas estabelecia uma distância entre os homens, baseada nas forças de suas vontades. O pesquisador Gustavo Arantes Camargo (2011, p. 93-94) nos ajuda a compreender melhor essa similitude entre prazer e sofrimento quando escreve:

Graças a essa equivalência entre dano e dor, Nietzsche deduz que a dor só poderia ser algo compensatório na reparação de um mal na medida em que o homem sentia prazer em ver e fazer outro homem sofrer, principalmente aquele que lhe havia causado algum dano. [...] A justiça começa, então, como um ajuste de forças entre os homens fortes que criam a existência de certos compromissos que entendem como necessários e forçam seu cumprimento aos demais. A justiça aparece onde há um conflito de interesses entre pessoas ou grupos de força aproximadamente igual.

Ou seja, como afirma Nietzsche (2002, p. 92), “quando não existe preponderância claramente reconhecível, e um combate resultaria em prejuízo inconsequente para os dois lados, surge a ideia de se entender e de negociar as pretensões de cada lado: a troca é o caráter inicial da justiça”. Talvez esse seja um dos pontos altos levantados por Franz em seu romance, pois o escritor apresenta a relação entre Laura e Cáceres como sendo fruto de um embate que causaria a eles danos pessoais muito altos na esfera pública. Por mais que o poder de juíza que Laura possuía naquele momento tivesse sido transformado em pedra, ou seja, era algo estático e só servia como monólito para fazer vista, ainda assim existia alguma consideração por aquela mesma justiça que ela pregava. Apesar de fazerem diferentes usos da argumentação, ambos os lados bradavam defender a lei. Com a diferença ética de que Cáceres sentia prazer estuprando Laura – o que retorna a ideia de Nietzsche de que um homem se apraz diante da dor do outro.

Como vimos no *Capítulo 1* desta dissertação e também no livro de Franz, todas essas comitivas que percorreram o deserto chileno falavam em nome da lei, do cumprimento de ordens e do estabelecimento da paz naquele país. Aqui nos reportamos ao aforismo citado por Nietzsche (1978, p. 84) que assinala que “tudo o que existe é justo e injusto, e em ambos os casos igualmente justificável”<sup>59</sup>. Dependendo do lugar de onde se olha, pode-se dizer que uma agulha é um ponto ou uma linha. A distinção importante de ser feita aqui é que, novamente, essa proposição do filósofo esbarra num problema de violência ética. Seria injusto pensar em todos os assassinatos cometidos pelo governo durante a ditadura como algo simplesmente “justificável” partindo do ponto de vista de quem cometeu tais crimes. Sabemos que o pensador alemão escreveu que a existência é sempre injusta, para além das questões políticas e sociais, uma vez que o princípio da crueldade é constitutivo da nossa existência. Quando diz isso, Nietzsche está se referindo à injustiças de todas as ordens para elucidar sua ideia sobre o que seria o trágico. Diante dessa proposição, o filósofo não pensa apenas em homens e mulheres, uma vez que para ele o humano é só uma das perspectivas que habitam o mundo e experimentam o trágico. É como pensar em um filhote de passarinho que está no seu ninho, passa por diversos desafios, mas cai da árvore e morre antes de poder voar. Isso é injusto, porém é belo e trágico e, portanto, justificável.

Na nossa percepção, essas ideias são muito potentes para se criar determinados efeitos estéticos em uma obra de arte, principalmente trágicos, como foi o desejo de

---

<sup>59</sup> A mesma frase é também utilizada por Franz no romance.

Franz. Porém, se extrapolamos esse pensamento para além do campo artístico, notamos que esse relativismo moral incide sobre a razão de forma a torná-la inútil. O que impediria, por exemplo, julgar os crimes cometidos por ditadores, uma vez que não existindo parâmetros éticos para considerar se algo é aceitável ou não, caberia considerar válidos os seus atos dentro desse sistema de valores.

Voltando a Nietzsche, o filósofo diz que esses primeiros acordos pessoais, dos quais falávamos anteriormente, foram crescendo até atingirem o campo político de forma mais ostensiva. Os homens também começaram a dever à comunidade da qual faziam parte em troca de poder viver naquele ambiente protegido dos demais perigos, das barbaridades que talvez houvesse fora dali. Em momentos como esses teria se vislumbrado, mesmo que de forma insipiente e rudimentar, o que hoje conhecemos como Estado. Confluindo a partir desse Estado inicial, Nietzsche (1998, p. 65, grifos do autor) compreende que, do ponto de vista biológico, instintivo, “os estados de direito não podem senão ser *estados de exceção*, enquanto restrições parciais da vontade de vida que visa o poder, a cujos fins gerais se subordinam enquanto meios particulares: a saber, como meios para criar *maiores* unidades de poder”. De acordo com o filósofo, essa é uma medida pré-histórica mas que, no entanto, é cíclica e de possível retorno.

A justiça, que iniciou com “tudo é resgatável, tudo tem que ser pago”, termina por fazer vista grossa e deixar escapar os insolventes – termina como toda coisa boa sobre a terra, *suprimindo a si mesma*. A autossupressão da justiça: sabemos com que belo nome ela se apresenta – graça; ela permanece, como é óbvio, privilégio do poderoso, ou melhor, o seu “além do direito” (NIETZSCHE, 1998, p. 62).

Seguindo esse raciocínio, uma das afirmações que poderíamos fazer é a de que Cáceres é um homem justo, pois faz parte da própria linhagem criadora da justiça, esta que desde sempre tem nos mostrado pertencer ao poderoso e, portanto, atuar como mais um de seus privilégios. Porém, Nietzsche nos atenta que o uso da violência é uma condição pré-histórica e rudimentar, logo, não aceitável dentro da cultura humana que deixou para trás o bicho-homem. Agora, esse homem criador da justiça estaria vivendo dentro das normas que ele próprio havia criado, devendo, assim, acatá-las. Para o pensador alemão, no entanto, é tão impossível o homem ser justo quanto viver sem julgar.

Ou, nas palavras de Laura: “não é possível fazer justiça sem ter poder e uma vez que se tem poder este tende naturalmente para a injustiça” (FRANZ, 2005, p. 378)<sup>60</sup>.

Analisando a figura de Cáceres desde uma perspectiva contemporânea, nos parecem óbvias duas conclusões. A primeira diz respeito a sua culpabilidade perante a sociedade chilena por todos os crimes nos quais esteve envolvido direta ou indiretamente. Mesmo sabendo que, na realidade latino-americana, pessoas como este personagem foram privilegiadas com as leis de anistia de seus respectivos países, são inegáveis todas as suas participações em crimes como: abuso de poder, assassinato, tortura, estupro e ocultamento de cadáveres. A segunda observação que também nos salta aos olhos é o fato de que ele era uma engrenagem que fazia parte de um mecanismo de poder muito maior, que obedecia às ordens do ditador, conforme demonstramos no *Capítulo 1*. Mesmo que Cáceres fosse uma peça importante para a perpetuação de um poder que lhe excedia, caso não cumprisse as regras que lhe eram impostas, ele próprio poderia ser eliminado por esse regime. De toda forma, o personagem em momento algum demonstrou qualquer traço de reconhecimento de sua culpabilidade e sempre esteve de acordo com as ordens que recebia.

Aqui chegamos ao ponto onde se encontram a protagonista e o antagonista dessa história: Laura, a que tenta cumprir a lei escrita, e Cáceres, a força que a impede, de distintas maneiras, de realizar tal tarefa.

---

<sup>60</sup> “[...] no es posible hacer justicia sin tener poder y una vez que se tiene poder éste tiende naturalmente a la injusticia [...]”.

## 2.5 O trágico no romance: Laura Larco e Mariano Cáceres Latorre

*Em algum momento abri os olhos e me encontrei montada sobre ele. Por uns instantes tive a vertiginosa curiosidade de saber quem violentava quem [...].*

*Nós dois a vimos a nos contemplar, Ela que chorava, mas sorria. E de pronto me pareceu que o Major também iria chorar, mas sorria. Me sussurrou: “Faça, patroncita, agora, agora”. E eu vacilei, Cláudia, vacilei uns segundos, meus dedos contraídos sobre a arma que eu empunhava, meu ventre contraído em torno da arma que me penetrava (imagem da imagem, talvez eu também, como a Padroeira, me deixaria adorar pelo baile dos diabos?). E esses segundos bastaram, porque então Cáceres voltou de onde quer que havia ido se encontrar, quer dizer, voltou à sua ausência, e me disse, e até ele se sabia indigno de sua tristeza: “Então, quem seria o torturador?”. Logo me arrebatou o punhal<sup>61</sup>, e nesse mesmo golpe virou-se pra cima de mim. E ele se cravou fundo. Fiz um esforço final para rejeitá-lo com minhas pernas, mas meu corpo havia perdido a luta muito antes. Em vez disso, me encontrei abraçando-o, pendurando-me sobre seus ombros e seu pescoço. Porque nesse momento o chão cheirava a ceras aromáticas, a casa do Major, o pátio cercado com arames, a depressão do oásis, o deserto, começou a colapsar, a fundir-se sobre mim em um orgasmo negro e sem fundo, um orgasmo sem coração, como se o sol se precipitasse sobre o mar ausente a mais de um milhão de anos, o sol furioso caindo sobre os salares em um fogo tão intenso que as tábuas de todas as leis ardiam – exceto essa tábua a qual me aferrava: o corpo do meu torturador. O corpo do meu torturador era, paradoxalmente, essa tábua de salvação no naufrágio do deserto, nessa ausência que ao redor de nós colapsava, se fundia e desaparecia. Meu torturador era a única defesa que me restava contra sua própria violência, a única companhia nessa perfeita solidão. E sem compreendê-lo eu soube que esse orgasmo negro era a forma primordial do agradecimento que ele me havia previsto: estava viva em meio a morte, graças que me aferrasse a própria morte. Em meio a suas lágrimas, a Padroeira sorria. E então o senti derramando-se em meu interior.<sup>62</sup>*

<sup>61</sup> A arma descrita no romance é um corvo, conforme já informamos no Capítulo 1.

<sup>62</sup> “En algún momento abrí los ojos y me encontré montada sobre él. Por unos instantes tuve la vertiginosa curiosidad de saber quién violentaba a quién [...]. Y yo vacilé, Claudia, vacilé unos segundos, mis dedos crispados sobre el arma que empuñaba, mi vientre crispado en torno al arma que me penetraba (imagen de la imagen, ¿quizá yo también, como la Patrona, me dejaría adorar por el baile de los diablos?). Y esos segundos bastaron, porque entonces Cáceres volvió de dondequiera que había ido a encontrarse, es decir, volvió a su ausencia, y me dijo, y hasta él se sabía indigno de su tristeza: ‘Entonces, ¿quién sería el verdugo?’. Luego me arrebató el corvo, en ese mismo envión se volteó sobre mí. Y él sí se clavó a fondo. Hice un esfuerzo final para rechazarlo con las piernas, pero mi cuerpo había perdido la lucha mucho antes. En cambio, me encontré abrazándome a él, colgándome de sus hombros y su cuello. Porque en ese momento el piso que olía a ceras aromáticas, el hogar del Mayor, el patio alambreado, la depresión del oasis, el desierto, empezó a colapsar, a hundirse sobre sí mismo en un orgasmo negro y sin fondo, un orgasmo sin corazón, como si el sol se precipitara sobre ese mar ausente desde un millón de años, el sol iracundo cayendo sobre los salares en un fuego tan intenso que las tablas de toda ley ardián – excepto esa tabla a la que me aferraba: el cuerpo de mi verdugo. El cuerpo de mi verdugo era, paradójicamente, esa tabla de salvación en el naufragio del desierto, en esa ausencia que alrededor de nosotros colapsaba, se hundía y desaparecía. Mi verdugo era la única compañía en esa perfecta soledad. Y sin

Desde o início do romance alguns fragmentos da dor de Laura vão sendo apresentados ao leitor, até que todos culminem nesse orgasmo negro e sem fundo. Os dois se conhecem no santuário, diante da virgem, logo que Cáceres chega à cidade e vai conhecer a padroeira daquele local e também aquela que, segundo ele, seria sua prova e sua tentação naquele deserto. Já de início o Major diz que Laura tem os olhos da virgem e passa a chamá-la de *patroncita*. É também graças ao desaparecimento da santa que Laura vai até ao acampamento e têm início as violações. Laura tenta salvar todos os prisioneiros com o seu corpo e, por não conseguir, condena a si própria como traidora de seus princípios e, futuramente, de sua filha. A relação entre Laura e Cáceres também termina sobre a influência da Virgem e de um possível milagre, uma aparição ocorrida no deserto. No final do romance, não sabemos se Laura ou Cláudia mataram Cáceres, ou mesmo se Mamani perpetrou tal ato. Ou ainda se o torturador foi tragado pela multidão, se saiu ileso dali ou se foi levado pelo próprio diabo (que segundo a lenda se mistura em meio a suas réplicas). Todos esses fios compõem a grande teia narrativa que discute a ação da justiça frente às exigências da cidade, que teme que o rigor na aplicação das leis acabe colocando toda a comunidade em risco e, conseqüentemente, todo o país que ainda recentemente havia recuperado (por assim dizer) a democracia.

Uma das alternativas propostas é a de Mamani, curandeiro indígena, caporal da Diablada e atual prefeito de Pampa Hundida. Para ele, a justiça de Apolo só é possível graças a um subsídio vindo de tempos antigos, dionisíacos e sacrificiais. O bode expiatório de Mamani é Cáceres, que seria a figuração máxima de todo o horror cometido pela ditadura naquele lugar e também o responsável pela culpa coletiva que recaía sobre os seus moradores. Mamani, com sua ancestral sabedoria, expressava que só sobrevivem os que sabem chamar de destino essa força irresistível e indomável que atuava sobre Pampa Hundida. Ou como disse Nietzsche (1992, p. 66):

O incomensurável sofrimento do "indivíduo" audaz, de um lado, e, de outro, a indigência divina, sim, o pressentimento de um crepúsculo dos deuses, o poder que compele os dois mundos do sofrimento à reconciliação, à unificação metafísica – tudo isso lembra, com máxima força, o ponto central e a proposição principal da consideração esqui-

---

*comprenderlo supe que ese orgasmo negro era la forma primordial del agradecimiento que él me había predicho: estaba viva en medio de la muerte, gracias a que me aferraba a la propia muerte. En medio de sus lágrimas, la Patrona sonreía. Y entonces lo sentí derramarse en mi interior.*" (p. 267-269).

liana do mundo, aquela que vê a Moira tronando, como eterna justiça, sobre deuses e homens.

Acreditamos que a grande chave de leitura de *El desierto* é justamente a figura da Moira, de sua fatalidade, que é indicada como pista pelo autor ao nomear o grande tratado teórico-jurídico escrito por Laura. Essa imagem permeia a vida da personagem em distintos momentos, a ver:

a) Seu nome, Laura, poderia sinalizar uma similitude com a Moira Láquesis (Λάχαισις)<sup>63</sup>? As Moiras (Μοῖραι), Cloto (fiar), Láquesis (sortear) e Átropo (afastar), eram as responsáveis pelo destino de todos os deuses e também dos mortais, como indica o próprio verbo μείρομαι (“tomar a própria parte, ter parte em”)<sup>64</sup>. Cabia a cada uma delas, na ordem conforme as descrevemos, as tarefas de segurar o fuso que tece o fio da vida; puxar e enrolar o fio tecido; e cortar o elo da vida. E entre as três estava a roda da vida, na qual cada ser que vive tenta se equilibrar como pode.

b) Quando Laura retorna a Pampa Hundida, ainda no início do romance, a primeira pessoa conhecida que ele avista é a Matrona a qual recorreu quando tentou realizar o aborto de Cláudia. As mãos dessa mulher são responsáveis tanto por trazerem pessoas à vida, como parteiras, quanto por cessarem a vida, como abortadeiras.

c) A imagem da Virgem, da Pachamama, é quem dá e sustenta a vida daquelas pessoas, mas é também quem as faz fenecer. Para alguns dos povos originários da América Latina (principalmente nas regiões da Bolívia, Chile e Peru), a relação entre vida e morte não era tão dicotômica. Eles acreditavam que a morte era necessária para manutenção da vida (assim como o esquecimento é necessário à memória) e, por esse motivo, a mesma deusa regia a vida e a morte. Algumas vezes a deusa era representada como um animal selvagem e feroz, com dentes gotejando sangue, como forma de melhor assimilar os processos de decomposição corporal, visto que a terra (Pachamama) engolia os mortos com sua boca enorme.

d) O livro *Moira* é o ponto principal do que podemos chamar de um segundo momento da vida da personagem, seu prestígio no meio acadêmico, jurídico e intelectual. Porém,

<sup>63</sup> Tal semelhança foi insinuada anteriormente por Grínor Rojo (2016, p. 206), porém sem maiores elucidações.

<sup>64</sup> Para os termos gregos, usamos como fonte o “Dicionário Etimológico da Mitologia Grega” disponibilizado pela Universidade de São Paulo através de seu *moodle*. Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1544240/mod\\_resource/content/2/demgol\\_pt.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1544240/mod_resource/content/2/demgol_pt.pdf)>. Acesso em: 15/nov./2017.

ele é uma espécie de fruto maldito de seu passado, de sua relação com Cáceres no primeiro momento de sua vida descrito pelo romance (sua atuação como a jovem juíza de Pampa Hundida). Durante a obra de Franz, *Moira* é mencionado diversas vezes, porém em momento algum Laura fala sobre o conteúdo de seu livro. O leitor só tem acesso à leitura de outros personagens, como a de Don Benigno Velasco, que propõe uma interpretação do livro que ele esperou ser traduzido para o espanhol (simulacros, espelhis-mos) para que pudesse ler e Laura diz que sua interpretação está equivocada, que não era aquilo que dizia em *Moira*. Na interpretação de Velasco, a desilusão havia lhe cegado os ideais apolíneos, claros e retos da juventude e, ao fazê-lo, paradoxalmente havia aberto nele outros olhos. Estes novos olhos enxergavam a justiça como fatalidade, como resignação. Diante do poder sem fundo de Dioniso, diante da noite escura do mundo (Hegel), “diante da noite que dança e estremece, diante do belo poder do mal, pois toda beleza é terrível, só restava reconhecer e praticar uma justiça do possível” (FRANZ, 2005, p. 281, tradução nossa)<sup>65</sup>. Para Velasco, a autoridade inatingível da justiça havia caído em desuso. A justiça havia deixado de ser um ideal e agora transava com o mundo, com as necessidades da fé, com os subornos do presente, com o esquecimento e com a medida do possível. Segundo o ministro, “a pesada espada da Justiça [...] havia se transformado em um brinquedo” (p. 282)<sup>66</sup>, o bem e o mal já não lutavam entre si, mas se sentavam na mesma mesa para discutir seus interesses, pois novos tempos trazem novos juízes. “Por uma máscara de legalidade sobre o fervente, o escuro, borbulhar da injustiça” (ibidem)<sup>67</sup>. E conclui que isso era tudo, que o único possível era compensar as vítimas, já que não se podia reparar a tragédia. Na leitura que o ministro fez de *Moira*, era terrível o ato de pactuar, porém era necessário pactuar com o terrível.

No capítulo 30 do romance, que corresponde a um dos trechos da carta de Laura a Cláudia, é exposto ao leitor o motivo pelo qual a juíza cumpriu sua parte no pacto mesmo sabendo que dificilmente Cáceres cumpriria com sua parte da promessa, visto que ele estava obedecendo a ordens de um Conselho de Guerra. Laura começa lembrando sua filha sobre a Porta de Ishtar, exposta no Museu Pergamon, em Berlim, datada de 2.700 anos atrás. Ela a relembra sobre sucessivos domingos em que levou a filha ao museu e a faz passar debaixo daquela porta e diz ainda que sua fascinação por ela era

---

<sup>65</sup> “ante la noche que baila y se estremece, ante el bello poder del mal, pues toda belleza es terrible, sólo quedaba reconocer y practicar una justicia de lo posible.”

<sup>66</sup> “La pesada espada de la Justicia [...] se convertía en un juguete”.

<sup>67</sup> “Poner una máscara de legalidad sobre el hirviente, oscuro, borbotear de la injusticia.”

tão grande que a fez emoldurar uma imagem do monumento e dependurar na parede de seu escritório. Ishtar, a deusa madre anterior, que havia sido chamada de vários modos, como Afrodite, Rhea, Cibele, Gaia, Pachamama, que no templo de Elêusis era adorada como Demeter e a quem Nietzsche preferiu chamar de Moira. Laura argumenta que aquela deusa possuía muitos nomes para que os ministros desse mundo não soubessem como chamá-la. E prossegue:

E nem sequer a reconheçam quando a virem no céu, ao amanhecer, e lhe deem o nome que, depois de muitas mutações, os romanos lhe deram, Vênus. Muitos nomes, é essencial ao mistério que tenha muitos nomes, pois se trata de resistir à tirania do significado único, ao despotismo de Apolo que gostaria de racionalizá-la se soubesse chamá-la de um só modo. Teve muitos nomes, mas todos, babilônicos, gregos, romanos, desde a noite dos tempos (talvez desde a primeira noite) identificaram essa deusa com a mesma estrela, e a mesma veneração: o amor transmutando pelas gerações, mudando de disfarce e de máscara. Para quê? Para não aterrorizar-nos, Cláudia, com seu rosto verdadeiro, o da Necessidade. Do terrível amor original, ao venéreo e ao virginal. Todos estão nessa Patrona dos deuses a quem, como me ensinou Cáceres em sua última lição no salar, os antigos também deram ainda outros dois nomes distintos (além de todos os anteriores), dois apelidos quase secretos, o segundo dos quais, a estrela da manhã, ou estrela matutina, não pode mencionar-se porque significa, implica, obriga a saber, que o outro nome de Vênus, o outro nome do amor, se traduz como “o que traz a luz” (FRANZ, 2005, p. 373-374)<sup>68</sup>.

Havia sido essa luz a responsável por fazer com que Laura questionasse toda a sua existência, acumulando estudos, tratados, hipóteses que a ajudassem a responder a essa pergunta que havia feito a si mesma deitada sobre as areias do deserto após ter atacado Cáceres, seu cavalo e ainda fugido pela imensidão do salar cavalgando aquela besta que parecia saltar no abismo que significava aquele breu, até que o animal morresse. Por que ela havia pactuado com Cáceres (“o que traz a luz”)? Após vinte anos tentando formular a resposta e sabendo ainda que não lhe restaria vida suficiente para chegar ao

---

<sup>68</sup> “Y ni siquiera la reconozcan cuando la vean en el cielo, al amanecer, y le den el nombre que, muchas mutaciones después, los romanos le dieron, Venus. Muchos nombres, es esencial al misterio que tenga muchos nombres, pues se trata de resistir a la tiranía del significado único, al despotismo de Apolo que la querría racionalizar si supiera llamarla de un solo modo. Tuvo muchos nombres, pero todos, babilonios, griegos, romanos, desde la noche de los tiempos (quizás desde la primera noche) identificaron a esa diosa con la misma estrella, y la misma veneración: el amor trasmutado por las generaciones, cambiado de disfraz y de máscara. ¿Para qué? Para no aterrorizarnos, Claudia, con su rostro verdadero, el de la Necesidad. Del amor terrible original, al amor venéreo, y al virginal. Todos están en esa Patrona de los dioses a quien, como me enseñó Cáceres en su última lección en el salar, los antiguos también le dieron todavía otros dos nombres distintos (además de todos los anteriores), dos apodosos casi secretos, el segundo de los cuales, el del lucero del alba, o estrella matutina, no puede mencionarse porque mencionarlo significa, implica, obliga a saber, que el otro nombre de Venus, el otro nombre del amor, se traduce como ‘el que trae la luz’.”.

fim daquele abismo, Laura intui que não havia pactuado apenas porque estava “agradecida” pelo fato de que Cáceres não a fizesse sofrer mais, pela suposta troca dos prisioneiros, ou mesmo pela cumplicidade que segundo o Major era compartilhada pelos dois:

Suspeitei que havia honrado o pacto que ele me propôs não só por altruísmo, ou desejo de fazer justiça, ou culpa por não ter sido capaz de fazê-la de outro modo, não só por isso, já que o medo era superior a qualquer desses motivos separados ou reunidos; suspeitei que havia cumprido o pacto não por mera estupidez ou inocência, pois a estupidez e a inocência de minha juventude haviam sido devoradas por essas flores carnívoras desde o começo; suspeitei que, se havia honrado o pacto que Cáceres me propôs, devendo saber que ele não o honraria, só podia ser por uma razão (razão que naturalmente, tal era a natureza do pacto, eu não pude ver até que ele a me indicou no horizonte do salário). E essa razão suspeitada foi que eu havia cumprido aquele pacto de dor por amor. Mas não me entenda mal, Cláudia (agora, sobretudo, é preciso que não me entendas mal), não falo de um amor sentimental estúpido por um homem. Falo de outro amor. Falo de um amor engendrado por um pacto cuja intimidade – entre o carrasco e a vítima, entre o captor e sua refém, entre ele e eu – havia sido mais poderosa do que eu jamais pudesse antecipar, mais poderosa que uma cumplicidade ou um agradecimento. Falo desse amor engendrado por um pacto entre dois que já haviam pactuado muito antes, entre Vênus (esse amor insondável) e seu outro nome (essa dor terrível). Eu havia cumprido esse pacto de dor em nome do amor insondável, mascarado, que este engendrava e que vinha da noite dos tempos, o amor escuro da deusa mãe que gera e mata (como a terra que brota em flores – carnívoras – e também recebe os mortos em seu seio escuro). O amor exaltado das bacantes por Dioniso, que começa no idílio pastoril e termina no delírio da orgia, na violência, no esquartejamento do homem para repetir o próprio deus. Uma paixão cujo êxtase está no cume do Gólgota (FRANZ, 2005, p. 374-375)<sup>69</sup>.

---

<sup>69</sup> “*Sospeché que había honrado el pacto que él me propuso no sólo por altruismo, o deseo de hacer justicia, o culpa por no haber sido capaz de hacerla de otro modo, no sólo por eso, ya que mi miedo era superior a cualquiera de esos motivos separados o reunidos; sospeché que había cumplido el pacto no por mera estupidez o inocencia, pues la estupidez y la inocencia de mi juventud habían sido devoradas por esas flores carnívoras desde el comienzo; sospeché que, si había honrado el pacto que Cáceres me propuso, debiendo saber que él no lo honraría, sólo podía ser por una razón (razón que naturalmente, pues tal era la naturaleza del pacto, yo no pude sino hasta que él me la indicó en el horizonte del salario). Y esa sospechada razón fue que yo había cumplido aquel pacto de dolor por amor. Pero no me malentiendas, Claudia (ahora, sobre todo, es preciso que no me malentiendas), no hablo de un amor sentimental estúpido por el hombre. Hablo de otro amor. Hablo de ese amor engendrado por un pacto cuya intimidad – entre el verdugo y la víctima, entre el captor y su rehén, entre él y yo – había sido más poderosa de lo que nunca pude anticipar, más poderosa que una complicidad o un agradecimiento. Hablo de ese amor engendrado por un pacto entre dos que ya habían pactado desde mucho más antiguo, entre Venus (ese amor insondable) y su otro nombre (ese dolor terrible). Yo había cumplido ese pacto de dolor en nombre del amor insondable, enmascarado, que éste engendraba y que venía de la noche de los tiempos, el amor oscuro de la diosa madre que engendra y mata (como la tierra que brota en flores – carnívoras – y también recibe a los muertos en su seno oscuro). El amor exaltado de las bacantes por Dionisio, que empieza en el idilio pastoril y termina en el delirio de la orgía, en la violencia, en el descuartizamiento del hombre para repetir el del propio dios. Una pasión cuyo éxtasis está en la cumbre del Gólgota.*”

Laura chega à conclusão de que todo esse esforço para tentar compreender racionalmente suas razões (aqui temos uma aporia), era um esforço derrotado já de saída, mas que era preciso fazê-lo para que o silêncio não as vencesse (a ela e a Cláudia). A juíza diz que havia formulado audazes extrapolações sobre a síndrome de Estocolmo, bem conhecida da antropologia social contemporânea, mas que, mesmo leituras superficiais de Ésquilo, Sofócles ou Eurípides, poderiam comprovar o quão vertiginosamente antiga era essa relação entre vítima e algoz<sup>70</sup>. Essa colusão entre duas pessoas e o afeto gerado por ela atinge uma escala antropológica e, assim dizendo, toca em poderes jurídicos e políticos e, por fim, ontológicos.

O mais próximo que podemos chegar de uma resposta é afirmando que Laura cumpriu o pacto por amor à vida, à sua vida, como vontade de potência diante da morte a qual fora exposta. Nietzsche escreveu que não há um ponto de vista superior à vida e que é justamente o que temos de vida dentro de nós que avalia o grau de potência e intensidade das coisas. Essa seria a alegria trágica, afirmadora da vida, capaz de enfrentar o pessimismo e a tristeza do niilismo passivo. Trata-se, portanto, do desafio ético do que Nietzsche chamou de eterno retorno, que seria amar a vida e suas atribulações com a força e a intensidade que nos exigem cada momento. É nesse ponto que percebemos estar concentrada a virtude trágica de Laura, quando a personagem consegue afirmar tudo o que foi sua relação com Cáceres, tudo que é atualmente e tudo que será.

Barbosa (2013, p. 19), ao falar de Medeia (traidora dos bárbaros e também do povo grego) e de tradução de teatro (“traduttore, traditore” – “tradutor, traidor”), escreveu que nós “sabemos que todos traímos e que, igualmente, todos somos fiéis. Resta saber a quem, quando e por que traímos e somos fiéis”. A própria palavra traição está atrelada à tradição e ambas vêm do latim “traditione”. Na acepção jurídica, a traição indica um crime cometido pelo cidadão que, perfidamente, pratica ato que atenta contra a segurança da pátria ou a estabilidade de suas instituições. No caso de Laura, entendemos que a personagem foi abatida por uma força contra a qual resistir talvez lhe significasse a vida e, por esse motivo, disse sim (o “amor fati” de Nietzsche) ao doloroso des-

---

<sup>70</sup> Acreditamos que tais termos são muito maniqueístas e não abarcam a complexidade existente em uma relação como esta. Em nossa leitura, todas as pessoas trazem em si diversas contradições, que encerram tanto virtudes quanto intemperanças. Por esse motivo, não seria prudente pensar nessas categorias como características estanques.

tino que lhe foi imposto, traindo tudo o que a princípio tanto sua filha quanto a sociedade pudessem esperar dela.

## DAS PÁGINAS DA NARRATIVA CHILENA AOS PALCOS BRASILEIROS:

### O deslocamento das imagens de *El desierto* para *O Deserto*

#### 3.1 O grupo de teatro Mulheres Míticas

*A maioria dos acontecimentos é indizível, realiza-se em um espaço que nunca uma palavra penetrou, e mais indizíveis do que todos os acontecimentos são as obras de arte, existências misteriosas, cuja vida perdura ao lado da nossa, que passa.*

Rainer Maria Rilke

Um dos objetivos desta dissertação é o de localizar se há e quais são as características formais que conferem uma teatralidade às imagens presentes na narrativa de *El desierto*, de Carlos Franz, e que permitiriam uma releitura de sua obra sob o viés teatral. Tendo em vista a proposição de um texto dramático elaborado a partir do romance estudado. Antes de apresentar este projeto de mestrado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG, propomos a ideia ao grupo Mulheres Míticas para que tal obra fosse o segundo trabalho do coletivo recém-criado. A resposta foi positiva.

O Mulheres Míticas surgiu em 2014 a partir de pesquisas dos atores Felipe Cordeiro e Luísa Lagoeiro, no âmbito do Curso de Graduação em Teatro da UFMG. Esta investigação deu origem às peças *Clamour* e *E se Eva não tivesse dentes?*, dirigidas por Sara Rojo. A temporada de estreia aconteceu no evento Mulheres Míticas, realizado no Esquyna Espaço Coletivo Teatral, em Belo Horizonte, em dezembro de 2014. Tais apresentações possibilitaram reconhecer que as obras compartilhavam uma mesma ficha técnica e um mesmo tipo de dramaturgia espetacular, portanto, o coletivo formou-se naturalmente. No ano de 2015, o já consolidado grupo Mulheres Míticas reformulou suas obras cênicas para que juntas formassem um único espetáculo, composto por dois atos, denominado *Clamour + E se Eva não tivesse dentes?*<sup>71</sup>.

---

<sup>71</sup> Com sua primeira obra, o Mulheres Míticas apresentou-se no 28º Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau (SC); participou da 1ª Mostra de Novos Coletivos em Belo Horizonte (MG); integrou a programação da III Virada Cultural de Sete Lagoas (MG); realizou uma temporada no Sesi

O coletivo tem como proposta a criação de espaços micropolíticos de resistência a partir dos quais se possa vislumbrar a pesquisa, o debate e a difusão de textos dramáticos e espetaculares de caráter político. Atualmente é formado por Felipe Cordeiro, Gabriela Figueiredo, Jéssica Ribas, Luísa Lagoeiro e Sara Rojo.

### 3.2 Processo criativo: Como nasce *O Deszerto*?

*Os processos são divinos,  
os resultados são humanos.*

João Brites

Conforme nos esclarece Agamben (2009, p. 58-59) sobre o contemporâneo:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. Essa não-coincidência, essa diacronia, não significa, naturalmente, que o contemporâneo seja aquele que vive num outro tempo, um nostálgico que se sente mais na Atenas de Péricles, ou na Paris de Robespierre e do marquês de Sade do que na cidade e no tempo em que lhe foi dado viver. Um homem inteligente pode odiar o seu tempo, mas sabe, em todo caso, que lhe pertence irrevogavelmente, sabe que não pode fugir ao seu tempo. A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.

Estando de acordo com essa premissa de Agamben, com os diálogos profícuos que ela estabelece e com as proposições de Didi-Huberman sobre o anacronismo das imagens artísticas, interessava ao grupo pensar a obra de Carlos Franz desde seu local

---

Minas (Teatro Sesi Holcim); além da estreia, fez também uma temporada de despedida no Espaço Coletivo Teatral (atualmente extinto); e participou da 42ª Campanha de Popularização do Teatro & Dança de Minas Gerais, tendo se apresentado no Palácio das Artes (Teatro João Ceschiatti). O espetáculo foi indicado ao Prêmio Sinparc (Sindicato dos Produtores de Artes Cênicas de Minas Gerais), na categoria Melhor Trilha Sonora, no ano de 2017.

de enunciação, no caso, o Brasil de 2016 – que era fruto de tantas manifestações ocorridas anteriormente, dentre elas as recentes jornadas de 2013<sup>72</sup>. De acordo com esses dois autores, para pensar a atualidade é indispensável pensar as diferentes dobras e sobreposições temporais que compõem aquele presente, pois independente de quão nova seja uma imagem, o passado não cessa de se reconfigurar nela.

A escolha da obra não se tratou de uma opção ingênua e despreziosa, uma vez que nesse mesmo período tornaram-se corriqueiros, no Brasil, apelos pela volta da ditadura militar. Interessava ao *Mulheres Míticas* refletir sobre os rastros do autoritarismo ditatorial que ainda permaneciam nas sociedades latino-americanas, especialmente no Chile e no Brasil. O coletivo procurava pensar em como esses vestígios do passado se revelam na atualidade. De que forma essas imagens da ditadura portam em si o passado, e que futuro elas projetam? Quais são as possibilidades de reflexão que a arte pode promover perante tais imagens? Conforme assinalou Gabriela Figueiredo, dramaturga do grupo:

É possível fazer justiça? Como defender a lei quando ela deixa de ser justa? Contar essa história é, ao mesmo tempo, contar-nos a nós mesmos. O que Laura fazia enquanto aquelas coisas horríveis aconteciam? O que nós fazemos enquanto elas seguem acontecendo? Fazer este espetáculo foi uma das formas que encontramos para questionar nossas omissões, responsabilidades e limitações. Para assumirmos uma posição<sup>73</sup>.

---

<sup>72</sup> Conforme escreveu o historiador Rodrigo Patto Sá Motta: “É certo que as jornadas de junho de 2013 revelaram uma ebulição política crescente, uma insatisfação difusa entre os jovens, setores das classes médias e o crescimento da opinião de direita no país. Mas naquele momento era difícil imaginar que as coisas tomariam o atual rumo. Vivemos uma polarização política que de fato traz à memória 1964, pois existem muitos ingredientes semelhantes. Há algum tempo os ecos de crises políticas anteriores têm se apresentado no contexto recente, aliás, um indício da existência de fatores estruturais a influenciar o jogo político. A menção a fatores estruturais implica não apenas o quadro econômico, mas, sobretudo a cultura política, ou seja, a existência de valores, representações e comportamentos políticos arraigados que, ao mesmo tempo, mobilizam os atores e lhes fornecem argumentos para a luta. Determinados projetos e valores políticos continuam no cerne dos embates, a demarcar o campo entre os atores que disputam o poder. Da mesma forma, vemos alguns repertórios políticos sendo reapropriados e utilizados novamente no cenário político, com uma crescente radicalização que faz lembrar a grande crise de 52 anos atrás. Aliás, parece-me que vivemos o quadro mais crítico desde 1964, com a sensação novamente de que pode haver ruptura institucional devido ao grau de radicalismo de alguns agentes políticos. A mobilização crescente vai provocando efeitos sobre muitos cidadãos que se sentem intimados a tomar posição, a escolher um lado. Portanto, há uma tendência para a polarização, o que pode envolver não apenas as pessoas como as instituições, gerando potencialmente o impasse e uma solução pela via da ruptura.” Disponível em: <<http://site.anpuh.org/index.php/2015-01-20-00-01-55/noticias2/diversas/item/3391-o-brasil-a-beirado-abismo-de-novo-rodrigo-patto-sa-motta>>. Acesso em: 14/jan./2018.

<sup>73</sup> Essa citação faz parte do release do espetáculo *O Deserto* que foi enviado à imprensa e faz parte de nosso arquivo pessoal.

Diante da árdua tarefa que seria criar o espetáculo, a partir de dezembro de 2015, o grupo realizou uma intensa pesquisa, trabalho de escritório, antes que partisse para os ensaios práticos. Em janeiro de 2016, simultaneamente à pesquisa teórica, o grupo deu início a uma série de exercícios de improvisação propostos pela diretora, Sara Rojo, a fim de que o elenco fosse se aproximando dos personagens. Esses foram divididos da seguinte forma: Laura seria interpretada pela atriz Luísa Lagoeiro, Cláudia por Jéssica Ribas, Mário por Fabrício Trindade e Cáceres, a princípio, apareceria no espetáculo apenas como uma fantasmagoria<sup>74</sup> criada com recursos externos de áudio e vídeo. Já nesse primeiro ciclo a equipe dramaturgica começou a tomar nota dos resultados dos ensaios e a rascunhar algumas proposições de cenas. Nesse momento, cada ator deveria escolher também algum objeto, um ex-voto que pudesse fazer parte do altar pessoal de seu personagem. Alguns desses objetos primitivos entraram diretamente para a cena ou sofreram apenas uma pequena ressignificação. Como a máquina de escrever, as folhas e a garrafa de bebida de Mário que seguiram desde o início do processo, e os brinquedos infantis apresentados por Cláudia, que foram incorporados já num jogo de manipulação dos papéis das cartas que vieram a compor o cenário futuramente.

Após essas primeiras aproximações com o material bruto da peça, foram realizadas algumas reuniões a fim de se decidir quais eram os principais sintomas das imagens do romance que chegavam diretamente aos artistas. Segundo Didi-Huberman (2012, p. 214-215):

Uma das grandes forças da imagem é criar ao mesmo tempo  *sintoma* (interrupção no saber) e  *conhecimento* (interrupção no caos). [...] Isto supõe, portanto, olhar “a arte” a partir de sua função vital: urgente,  *ardente* tanto como  *paciente*. Isto supõe primeiro, para o historiador, ver nas imagens o lugar de onde sofre, o lugar de onde se expressam os sintomas (o que buscava, com efeito, Aby Warburg) e não  *quem é culpável* (o que buscam os historiadores que, como Morelli, identifica-

<sup>74</sup> Aqui usamos o termo tanto em sua acepção corriqueira, que diz sobre as visões fantásticas, irreais, dos efeitos sobrenaturais de se fazer aparecer um fantasma, quanto nas proposições feitas por Didi-Huberman ao propor releituras da obra de Aby Warburg e Walter Benjamin. De acordo com o filósofo, o tempo da imagem não é apenas marcado pela cronologia epistêmica proposta por alguns historiadores de arte, mas é pautado também por sobrevivências, lacunas, anacronismos e fantasmagorias. É proposta uma substituição do modelo do ciclo bionatural de vida e morte por um modelo não natural e simbólico, um modelo fantasmal de história, capaz de aglutinar as remanescências das formas, o inconsciente do tempo. Cria-se assim um corpo “que não é uma categoria ideal do entendimento, mas o elemento despercebido, fundamental, de todas as nossas experiências sensoriais ou fantasmáticas. [...] E que assim ele só aparece na dimensão de um encontro em que as distâncias objetivas sucumbem, em que o  *aí* se ilimita, se separa do  *aqui*, do detalhe, da proximidade visível; mas em que subitamente se  *apresenta*, e com ele o jogo paradoxal de uma proximidade visual que advém numa distância não menos soberana, uma distância que ‘abre’ e faz aparecer” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 246, grifos do autor).

ram seu ofício com uma prática policial). Isto implica em que “em cada época, é preciso arrancar de novo a tradição ao conformismo que está a ponto de subjugar-la” – e fazer desse arrancar uma forma de *aviso de incêndios* por vir. Saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o *lugar onde arde*, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um “sinal secreto”, uma crise não apaziguada, um sintoma. O lugar onde a cinza não esfriou.

O grupo julgou que os principais aspectos do romance que lhe motivavam eram, fundamentalmente, a discussão em torno da justiça, seja esta a justiça em períodos ditatoriais ou já a justiça de transição; a questão dos mitos (latino-americanos e também gregos<sup>75</sup>) e, por fim, a questão da transposição do arquivo literário para a performance. Os artistas do MM se dividiram e cada um apresentou um seminário abordando uma dessas problemáticas, seja sob um viés mais geral acerca da questão ou mesmo algum detalhe ou evento específico que estaria situado na macrotemática. A partir desses seminários, os quais suscitaram ainda mais indagações, o grupo decidiu convidar pesquisadores de renome em cada uma das áreas que seriam exploradas para dar assessoria ao grupo e também palestras.

Esse período coincidiu com o início do ano letivo da UFMG, o que significava que as salas que até então estavam sendo usadas para os ensaios não estariam mais disponíveis. Como o MM não possui uma sede, o grupo decidiu se inscrever no edital Cena Aberta do Centro Cultural UFMG, que ofereceria durante cerca de seis meses<sup>76</sup> um espaço para ensaios e outras atividades. Como contrapartida àquela ocupação, foram propostos três seminários abertos gratuitamente à comunidade, além de um ensaio aberto durante o evento Primavera nos Museus, que ocorre anualmente. Tendo sido um dos grupos aprovados no edital, o MM começou a ocupá-lo em maio de 2016.

Nesse meio tempo, alguns rascunhos de cenas já estavam sendo ensaiados, sendo que dois deles se mantiveram na encenação. Eram eles:

a) A cena que no romance equivale ao episódio do bordel, quando Laura acha marcas de batom e cheiro de perfume nas roupas de Mário; seguida de um salto temporal em que ele fazia uma reencenação de alguns dos movimentos da partitura corporal, porém dessa vez sozinho e narrando que aquilo havia acontecido há muitos anos atrás.

<sup>75</sup> Aqui estamos nos referindo aos diversos mitos citados no capítulo anterior, como: Apolo, Dioniso, Moira, Pachamama, *Diablo* e outros.

<sup>76</sup> Posteriormente, esse período que seria de maio até outubro de 2016 foi estendido até dezembro, por solicitação do grupo.

b) A canção popular “A mão do amor”, de Roque Ferreira, que tinha como propósito criar um diálogo com o trabalho das Moiras. Durante a cena, a atriz manipulava uma roca de fiar enquanto cantava. No enalço dessa cena acontecia o protesto realizado por Cláudia quando vai até o deserto e se amarra aos escombros do acampamento militar, tentando conquistar alguma visibilidade para os crimes que foram cometidos ali. Nos primeiros ensaios, a atriz se amarrava com correntes de ferro, assim como ocorre no romance. Ao final do processo, ela se amarrava com os próprios fios que a mãe estava fiando.

Nesse momento em que já existia um rascunho do que viria a ser *O Deserto*, tiveram início os seminários temáticos organizados pelo MM no Centro Cultural UFMG (Ccult). O primeiro encontro, que aconteceu em 03 de julho de 2016 e foi intitulado “Processo de criação de ‘O Deserto’: Mitologias”, contou com a presença das palestrantes Dra. Carla Dameane (UFBA) e da Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (UFMG). A mediação ficou a cargo de Fabrício Trindade e de Sara Rojo. Dameane usou como fio condutor apontamentos sobre a importância das culturas pré-colombianas na vivência latino-americana, com vistas a um melhor entendimento do contexto da *Diablada* no romance. Barbosa, seguindo a cultura grega, abordou os mitos de Apolo e Dioniso, trazendo luz a ângulos que vão além da visão nietzschiana e expondo diversos ecos dos deuses na contemporaneidade, como na música pop internacional e no funk carioca.



Figura 7: Registro do primeiro seminário. Foto: Divulgação/Mulheres Míticas.

O segundo seminário aconteceu no dia 20 de junho de 2016 e trouxe o subtítulo de “Literatura e Performance”. Para essa reunião, foram convidadas a Dra. Júlia Morena (UFBA) e a Dra. Juliana Leal (UFVJM), e a mediação ficou por conta de Felipe Cordeiro e Luísa Lagoeiro. Morena, que havia lido tanto o romance de Franz quanto o que havia da dramaturgia do MM até aquele momento, fez uma fala direcionada às imagens virtualizadas da narrativa, que dão a ver algo que aparentemente não está ali. Essas imagens conduziram o olhar do sujeito leitor a partir do que ele não tem, a partir do vazio. Segundo a pesquisadora, Franz constrói estes personagens a partir do que eles já perderam e que, portanto, é necessário ver a perda no objeto que se olha, ver o que ele não tem. A existência de Laura, nesse contexto de um ser moldado e deformado pela ausência, reafirmaria a exiguidade da justiça tanto no período ditatorial quanto no momento da conciliação. Leal, que já havia acompanhado alguns ensaios práticos da obra, partiu de um histórico das artes performáticas e também com o escopo do teatro performativo teorizado por Josette Féral, apresentando ao público diversas performances artísticas que questionavam a existência de um não-lugar, de imagens híbridas que questionam delimitações já familiarizadas no seio da sociedade e de nossas culturas hegemônicas. Para ela, seria interessante que o espetáculo se abrisse para um movimento de cura de traumas de violências a partir do ato performático, que dimensionaria o corpo da própria atriz dentro dessas memórias de abusos.



Figura 8: Registro do segundo seminário. Foto: Divulgação/Mulheres Míticas.

O terceiro e último seminário, que foi chamado de “Corpo e Violência”, aconteceu no dia 18 de agosto de 2016 e trouxe como comunicadores o Dr. Carlos Mendonça (UFMG) e o Dr. Pedro Kalil (UFU), para uma conversa mediada por Gabriela Figueiredo e Jéssica Ribas. Mendonça, que assistiu a um ensaio e nesse primeiro momento já havia tecido ricas contribuições ao conteúdo cênico, embasou sua fala em exemplos de violências sofridas no corpo. O pesquisador trabalhou com distintos regimes de imagens, que oscilaram desde sua própria experiência familiar, passando por Omran Daqneesh<sup>77</sup>, até chegar à personagem Laura. Já Kalil fez uma fala direcionada às violências éticas. Para atingir tal objetivo, o estudioso fez um percurso pelo conceito de ideologia e sua aplicação em diversos contextos históricos, a fim de especular sobre um novo modo de subjetividade, de criação de luto, que fosse capaz de interferir na continência.



*Figura 9: Registro do terceiro seminário. Foto: Divulgação/Mulheres Míticas.*

Outro aspecto fundamental do processo de criação do espetáculo foi a utilização da cenografia e da iluminação. Assim como no romance de Franz, para o grupo também era bastante cara a ideia do espaço desértico, que porta em si a potência de variadas metáforas. Desde o início de 2016 até a estreia do espetáculo foram realizados encontros com Sara Maranhão, que assinou ambas as categorias da ficha técnica. Maranhão, que

---

<sup>77</sup> Garoto de cinco anos que teve seu rosto divulgado em todo mundo após ser resgatado nos escombros de um edifício alvo de um bombardeio aéreo em Aleppo, no norte da Síria. Nas imagens, o pequeno aparece sujo de sangue e poeira, aparentemente tranquilo/em estado de choque, e logo depois de ter perdido quase toda a família no atentado.

vive no Rio de Janeiro, vinha a Belo Horizonte a cada 2 meses para acompanhar o andamento dos ensaios, as demandas da criação e propor experimentações de materiais que pudessem recriar o solo do deserto e também que estivessem de acordo com o orçamento ínfimo que o coletivo possuía para realizar a montagem<sup>78</sup>.



Figura 10: Maquete do cenário testando um chão de estopa e um painel de voal. Foto: Arquivo Mulheres Míticas.

Com o desenvolvimento dos testes, chegou-se ao que seria o fio que teceria tanto as dunas desse deserto quanto as pedras do Pukara<sup>79</sup>: a fibra da juta, que é ostensivamente produzida na região norte do Brasil, nas proximidades da Floresta Amazônica. Foram usados dois tipos diferentes de trama: uma mais fechada e resistente para o solo e outra mais aberta e maleável presa nas varas, que permitia melhores desenhos de luz e efeitos de opacidade e translucidez sobre a juta. O material evocava tanto a força bruta do chão do deserto, de suas areias e pedras, quanto suas cores. Conforme os atores se movimentavam, o tapete do chão ia perdendo a forma plana e formava pequenas ondulações que se assemelhavam a montes de areia.

<sup>78</sup> Todo o espetáculo foi custeado com cerca de dois mil reais. Sendo que um pouco mais de um mil advinha do caixa do grupo, cerca de quinhentos reais foram arrecadados com um bazar realizado pelo MM no gramado da Escola de Belas Artes da UFMG e outros duzentos foram uma ajuda de custo concedida pelo Curso de Graduação em Teatro da EBA-UFMG, pois a peça foi também apresentada como trabalho de conclusão de curso da atriz Jéssica Ribas. Os ensaios aconteceram no CCult-UFMG por meio de edital de cessão de espaço e todos os profissionais envolvidos na criação trabalharam de forma voluntária, tecendo uma rede colaborativa, para que a obra pudesse nascer.

<sup>79</sup> Em quéchua a palavra *pukara* significa fortaleza. Para o espetáculo, o MM se inspirou no Pukará de Quito, um sítio arqueológico pré-colombiano, localizado em San Pedro de Atacama (Chile). A edificação forma um muro defensivo que foi construído no século XII pelo *Pueblo Atacameño* para se proteger de possíveis ataques de outros povos que habitavam a América do Sul, principalmente os Aymara.



Figura 11: Visão geral do cenário momentos antes de uma apresentação. Foto: Letícia Souza.

A montagem prezou por poucos objetos cenográficos. Usou-se uma cadeira sem o tampo do assento para a personagem Laura, que trazia instabilidade a seus movimentos na cena do julgamento dos presos políticos e também nos momentos em que ela fiava; uma roca, usada também por Laura para fiar um fio vermelho, que fazia alusão tanto ao fio das Moiras como a veias por onde se corre sangue e pulsões de vida; uma cabaça cheia de sal, usada por Cláudia como elemento que em sua performance remetia à terra e suas divindades; três microfones que pediam do teto e demarcavam o espaço da rádio “A Voz do Deserto” que, assim como no romance, era o local de trabalho de Mário; uma caixa onde eram guardados os papéis de Mário, suas anotações para o romance que estava escrevendo; um cavalete no qual o personagem também escrevia e desenhava suas versões daquela narrativa cênica; alguns cumes que cresciam do chão como tumores e, no fim da encenação, era sugerido ao público (ao serem cobertas por máscaras da *diablada*) se tratarem das cabeças de alguns dos que foram mortos naquele deserto; papéis, muitos papéis que eram espalhados por todo o espaço no prólogo da peça, simbolizando a longa carta escrita por Laura e, por fim, uma bandeira Whipala, símbolo dos povos andinos que representa seu pensamento filosófico, sua forma de encarar a vida a partir de motivações oriundas da terra e do cosmos, expressa através da dialética entre a Pachamama e Pachakamaq.



Figura 12: Imagem do projeto de cenografia e luz de Sara Maranhão

O figurino foi assinado por Jéssica Ribas e, assim como o cenário, confeccionado por Augusta Cordeiro. As peças traziam uma cartela de cores inspirada nas matizes do Deserto do Atacama. Os atores, quando interpretavam os personagens Cláudia, Laura e Mário, usavam cores com tons terrosos e peças que potencializavam os caracteres de cada figura: Cláudia um macacão e uma bota de *trekking*; Laura uma calça elegante de cós alto e uma camisa de botões com babados na altura do busto (remetendo à beca de juíza); e Mário uma roupa simples, calça e camisa social desgastadas e démodés. Os momentos míticos da encenação traziam à baila cores mais vibrantes: como o manto da Virgem que por fora era azul royal, volteado com bordados dourados, e por dentro era vermelho sangue, cor que apenas era revelada no momento de quebra entre o cortejo da Santa e seu despir que já marcava o início do estupro de Laura. As atrizes nas cenas mais ritualísticas usavam vestidos com cortes de camisolas, tingidas com cores vermelhas distribuídas de forma gradual entre diversos tons mais fechados, próximos à cor do sangue humano. A figura mítica que percorria o deserto em momentos pontuais da encenação também trajava uma vestimenta com cores vibrantes (vermelho, dourado e preto), inspirada nos diabos dos cortejos da Festa da Tirana e uma máscara que cobria todo o seu rosto e trazia dois chifres animais na cabeça. No cortejo final da peça, quando o público é conduzido pelos atores até o lado de fora do teatro, com exceção do Diabo, todos usam ponchos vermelhos, nos quais se podem ver impressas em preto e branco diversas fotografias de crimes políticos cometidos em regimes ditatoriais latino-

americanos e também símbolos de resistência. Diversas peças do figurino traziam frases do espetáculo bordadas ou imagens desérticas, como uma das estratégias de quadridimensionalização (Sinesterra) do romance, fazendo o texto saltar das imagens literárias para planos óticos que se apresentavam diante do espectador não apenas pela via da narração.



*Figura 13: Mangas do figurino da personagem Cláudia bordadas com a pergunta-chave do romance: "Onde você estava quando essas coisas horríveis aconteceram?". Foto: Letícia Souza.*

### 3.3 Dramaturgia a quatorze mãos e tantas mais...

*Como eu suportaria viver se não pudesse ser também poeta?  
Viver é mais do que sobreviver – é narrar.*

Friedrich Nietzsche

Conforme já dissemos, a dramaturgia do espetáculo foi assinada por dois dramaturgos, no entanto, ela se delineou a partir de um processo colaborativo<sup>80</sup> entre todo o MM e também mantendo um constante diálogo rapsódico com o romance de Franz<sup>81</sup>. Para isso, a figura de Sara Rojo foi fundamental, pois atuava não apenas como diretora, mas sim de uma forma mais ampla, como encenadora, orquestrando tanto a temática geral do que seria o texto quanto os diferentes querereres da equipe de criação, que eram muitos e estavam em constante tensão.

Todos os membros do MM trabalham também com pesquisa acadêmico-científica, têm muitas opiniões e organizam seus pensamentos a partir de constelações teóricas distintas. Na prática, isso significa dizer que cada artista enxergava um deserto diferente. Essa premissa pode parecer óbvia a princípio e é, inclusive, o objetivo final da criação: que cada espectador componha seu próprio poema a partir das imagens e experiências que acumulou ao longo da peça. Porém, tratando-se de uma equipe de criação, por mais distintos que fossem os pontos de vista, existia a necessidade de um acordo (mesmo que tensionado) que conciliasse as paixões que cada um gostaria de pôr em cena com essa obra. Muitas vezes, cenas de cerca de quatro páginas propostas pelos dramaturgos eram reduzidas a diálogos de apenas uma página (às vezes menos). Muitas propostas da diretora eram também problematizadas pelos atores antes de qualquer tentativa de jogo. Percebemos que um dos maiores ganhos com o processo foi saber abrir mão de desejos pessoais (sejam esses estéticos ou ideológicos) a fim de instaurar uma *democracia radical* dentro da sala de ensaios.

---

<sup>80</sup> De acordo com Antônio Araújo (2009, p. 48), o processo colaborativo é um modo de criação a partir do binômio método e modo. A horizontalidade das funções criativas (atuação, dramaturgia e direção), segundo o diretor, faz surgir um teatro construído de forma coletiva e democrática. As funções específicas continuam existindo, porém, são atravessadas pelos diversos artistas envolvidos em sua feitura.

<sup>81</sup> O autor teve acesso ao texto do espetáculo e gentilmente autorizou a adaptação.

O filósofo Vladimir Safatle (2017, online<sup>82</sup>) pontua que

A política não é apenas a abertura a alternativas produzidas por pensamentos estratégicos imersos na análise de situações que exigem ações e reações. Ela é também a insistência em coordenar ações a partir da pressão por outros modos de existência. Toda traição política começa com o esquecimento de tal insistência, com sua desqualificação como mera ‘abstração’ ou ‘utopia’. No entanto, essa é a dimensão mais concreta da política, pois é daí que ela tira sua força de continuar a ser ‘política’, com seu impulso de luta pelo igualitarismo radical.

Partindo dessa premissa da política como a busca por um igualitarismo radical, percebemos que é importante que um teatro de caráter político se edifique não apenas pela temática e pelas lutas que leva à cena, mas também pelas formas de agir atrás das cortinas durante todo o processo de criação. Portanto, a nosso ver, um processo que busca equalizar o pensamento de todos os artistas envolvidos diretamente na criação é, no mínimo, um exercício em busca do que aqui chamamos de *democracia radical*, na qual uma vontade (de quem tem mais poder) não se impõe simplesmente sobre a outra sem que se chegue a um acordo conciliador.

Sendo assim, o resultado final de *O Deserto* é, metaforicamente, a figura da Whipala estendida, bailando ao vento, mas sendo sustentada em cada extremidade por diferentes mãos, que promovem tanto a estabilidade do tecido quanto puxam a bandeira um pouco mais para sua direção. Diferentes encaixes de uma bandeira que possui várias cores, texturas e combinações, mas que as alinha de alguma forma, criando um totem que representa todo aquele clã.

O processo de criação do texto, mais do que ser fruto de uma linguagem conceitual e engenhosa, foi fruto das paixões dos artistas, de questionamentos políticos e afetivos que os moviam. A dramaturgia aconteceu basicamente na sala de ensaio do CCult, com os pés de seus autores pretos da poeira do chão, com folhas espalhadas, riscadas, reescritas, traduzidas, improvisadas, criadas no calor do momento e depois maturadas de diferentes formas. É o que Bruno Tackels denominou como *escritor de palco*. Na passagem de um livro à cena, “os escritores de palco não fazem outra coisa. Cada um à sua maneira, eles buscam os meios justos para traduzir um corpus textual na linguagem viva do teatro, composto de corpos vivos, de máquinas, de técnicas e de efeitos” (TACKELS *apud* DIAS, 2015, p. 42).

---

<sup>82</sup> Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/09/1914849-a-representacao-politica-so-faz-afastar-o-povo-de-uma-democracia-verdadeira.shtml>> Acesso em: 14/jan./2018.

A dramaturgia radiofônica, da “Voz do Deserto”, foi concebida a partir de três vieses:

a) Distanciamento-aproximação. Apresentação de canções latino-americanas interpretadas por mulheres brasileiras e chilenas que lutaram contra diferentes formas de repressão (gênero, estética, política, trabalho, etc.). A escolha de vozes de mulheres se deu pelo fato de que tanto o romance quanto o espetáculo são narrados a partir da visão de Mário. A presença da rádio servia para matizar outras formas de narrativa sem que, no entanto, criassem uma dinâmica muito distinta do argumento principal do romance. As mulheres homenageadas foram: Elza Soares, Gal Costa, Violeta Parra e Gabriela Mistral (a partir de um poema musicado).

b) Conetor. Fio condutor que costurava diferentes temporalidades e territórios, criando aproximações, por exemplo, entre a ditadura chilena e a brasileira, entre a condição dos mineiros no deserto chileno e de mineiros (de Minas Gerais) que sabem da volta do cipó de aroeira no lombo de quem mandou dar.

c) Historização do relato. Esta era uma função didática (brechtiana<sup>83</sup>), que é cara ao rádio, de fazer uma contextualização do momento em que surge a canção e de oferecer ao ouvinte informações básicas sobre a artista apresentada. Essa foi uma solução dramaturgica que o grupo encontrou para oferecer algumas pistas ao espectador, porém de forma teatralizada e não apenas como uma informação engessada inserida na boca de um personagem onde talvez ela não coubesse.

Além das inserções radiofônicas, outras dramaturgias sonoras foram incorporadas ao texto espetacular, como: barulho do vento forte que soprou em diferentes direções a carta-testemunho de Laura; som de bandas típicas da *diablada* e também de flautas andinas quando surgia (interrompendo o relato) a figura andina; sons de instrumentos de sopro e de fanfarras para a entrada da Santa, seguidos por um coral de crianças acompanhado por uma orquestra que remetia a vozes de anjos; marteladas de tribunal. Um dos momentos importantes da dramaturgia de som é a trilha tocada durante a apresentação de Laura no início do espetáculo. Trata-se de um trecho da canção *A morte e a*

---

<sup>83</sup> A função didática a qual nos referimos é constantemente associada ao teatro épico-dialético sistematizado por Bertold Brecht a partir de suas experiências prático-teóricas e também sob influência de Erwin Piscator. Essa função, grosso modo, se encarrega de documentar e comentar o plano social que determina certos acontecimentos na cena, quebrando a ideia de ilusão que circundaria o ator.

*donzela* (Der Tod und das Mädchen)<sup>84</sup>, de Franz Schubert, composta a partir de um poema de Matthias Claudius.

Foram incorporadas ainda canções interpretadas a capela pelos próprios atores, como o bolero *La barca*, de Luis Miguel; *A mão do amor*, de Roque Ferreira; *Suíte do pescador*, de Dorival Caymmi, que era cantada pelos prisioneiros nos porões do DOPS quando um companheiro ia para as sessões de tortura; e *Alturas de Machu Picchu*, famoso poema de Pablo Neruda musicado pelo grupo chileno Los Jaivas.

Outro aspecto dramaturgico que promovia distanciamentos e aproximações entre o Brasil e o Chile eram os vídeos e projeções. Os materiais foram sistematizados pela equipe de dramaturgia, a partir de solicitações da diretora, e executados por Raquel Junqueira. O espetáculo começava e acabava com uma projeção do Pukará de Quito; após a cena em que Laura presencia as sentenças de morte dos presos políticos, são projetadas imagens de injustiças (crimes hediondos, assassinatos por motivações políticas, crimes ambientais, etc.) ao ritmo de marteladas judiciais; e, após o protesto de Cláudia, distintas imagens de manifestações de estudantes (e outros cidadãos) contra decretos governamentais com quais não estão de acordo são exibidas ao som de *Divino Maravilhoso*, interpretada por Gal Costa. Todas essas imagens criam um atlas (Warburg) que reúne em um único lugar diversas temporalidades, linguagens e formas de resistência.

A dramaturgia do espaço também esteve presente na criação, uma vez que o espaço cênico não se reduzia apenas ao cenário, mas se inseria também entre as cadeiras do público e no espaço externo aos teatros nos quais se apresentou. Esses elementos épicos na dramaturgia, de explosão e reconstrução da quarta parede, funcionavam como recursos narrativos que interrompem o percurso do drama convencional. A encenação sempre terminava fora do edifício teatral, numa tentativa de redimensionar aquelas narrativas num espaço que não fosse somente o da ficção cênica.

---

<sup>84</sup> O encontro entre a personificação da Morte e uma Donzela já era um tema clássico na Arte da Renascença, antes da composição, tendo como um de seus expoentes a Dança da Morte (Totentanz), uma alegoria artístico-literária do final da Idade Média. A temática d'A Morte e a Donzela foi também tema e nome da canônica peça de Ariel Dorfman, dramaturgo chileno exilado durante a ditadura pinochetista, que também serviu como base para o roteiro homônimo do filme de Roman Polanski.

### 3.4 Estreia e repercussão nos veículos de comunicação

*Por isso frequento os jornais, me exponho cruamente nas livrarias:  
preciso de todos.*

Carlos Drummond de Andrade

*O Deserto* teve sua estreia no dia 15 de dezembro de 2016, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), em Belo Horizonte. O espetáculo teve todas as sessões da temporada lotadas e grande repercussão na mídia e na crítica teatral especializada. A estreia foi capa do *Jornal Hoje em Dia* e teve matérias de destaque nos jornais *Estado de Minas* e *O Tempo*, sendo estes os jornais impressos de maior circulação em Minas Gerais (também estão entre os maiores do Brasil). Diários do interior do estado, como o *Expresso*, de Barbacena, e o *Agora*, de Divinópolis, também fizeram matérias sobre a peça. O programa *Agenda*, da Rede Minas (afiliada da TV Cultura), após ter feito uma matéria especial sobre a estreia no espetáculo, enviou o crítico Bremmer Guimarães a uma das apresentações e, posteriormente, foi ao ar pela emissora uma crítica que pontuou que se trata de “um espetáculo que tem realmente um apuro estético muito forte, ele vai justamente buscar toda uma encenação que traga imagens poéticas para sua construção, através de uma pesquisa não apenas do aqui e agora, mas com toda uma contextualização histórica” (GUIMARÃES, 2017, internet<sup>85</sup>).

O crítico Guilherme Diniz (2017, internet<sup>86</sup>), do site Cena em Pauta, assinalou que “a construção dramaturgic de Felipe Cordeiro e Gabriela Figueiredo dispõe com perspicácia três pontos de vista distintos, dolorosamente conectados entre si e todos eles vítimas dos impactos políticos da referida ditadura”. Após analisar cada um desses prismas da dramaturgia e suas relações com o todo, o pesquisador conclui que:

A coautoria da dramaturgia tem o mérito de intercalar as visões dos três personagens, dando-nos não um quadro completo, mas uma série de narrativas pessoais fragmentadas, inconclusas e cortadas pelos limites da memória e do corpo. A justaposição de díspares pontos de vista deixa transparecer as fendas, as lacunas, os vazios entre relações tão doídas, além das fragilidades do ato de narrar. Jean-Pierre Ryngeert, significativo pensador do teatro, ao analisar o lugar da narrativa na dramaturgia contemporânea discorre sobre duas questões que vêm

<sup>85</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9wgsOqmuwOU>. Acesso em: 07/dez./2017.

<sup>86</sup> Disponível em: <https://cenaempauta.wordpress.com/2017/01/11/o-deserto-latino-americano/>. Acesso em: 07/dez./2017.

preocupando os autores desde as últimas décadas do século passado: “Como narrar?” e “É possível uma unidade narrativa?”. Visualizam-se no texto estas duas problemáticas que abalam as ordens e os registros da fala, deixando incompleto o quebra-cabeça da comunicação humana, da memória multifacetada e afetiva, bem como da unidade de sentidos, em nossa contemporaneidade dinamitada. Gradativamente fica-se patente que a narrativa é, expressa ou implicitamente, uma montagem, uma articulação delicada entre fatos, subjetividades e linguagens, em uma conjunção que é imperfeita, não é retilinearmente matemática, porém fluida e instável. [...] A dramaturgia fragmentada e emotiva dos três pontos de vista [...] dialoga com as tensões contemporâneas, pois as três visões não detêm a verdade sobre os fatos, são influenciadas por afetações profundas e resta-nos como espectadores reconhecer mais as sensibilidades de cada um, do que a objetividade da coisa em si. [...] Além disso, as três personagens não dialogam entre si diretamente. A dramaturgia interpõe as três falas de cada um, como se fossem monólogos, o que diz muito sobre a incapacidade de um diálogo vivo entre eles, além de ressaltar suas solidões internas.

Diniz ressalta também a capacidade que a diretora teve de manejar imagens míticas a partir de uma visão crítica que busca também reavaliá-las. Nas palavras do crítico:

A direção de **Sara Rojo** é maduramente segura no tratamento com grandes narrativas e no valor do texto, bem como nas interações entre palavra e memória. Sobressai-se também a vivência da diretora com a riqueza cultural e histórica da América Latina. Estas experiências transparecem seguramente na [sic] dos elementos culturais que compõe belamente a arquitetura visual do espetáculo, cujas ligações com a realidade chilena são intensas. (Idem).

De acordo com Raphael Vidigal (2017, internet<sup>87</sup>), crítico do site Esquina Musical:

O rigor e a acuidade plástica não estão ali por acaso. *O Deserto* é um espetáculo que se sustenta em fortes bases estéticas, estruturando sua cenografia a partir de uma noção simbólica muito definida. Há consciência acima de tudo. Para chegar aonde pretende, a montagem é habilidosa e inventiva ao combinar recursos caros à cena contemporânea.

Para o site Horizonte da Cena, um dos principais veículos de crítica teatral do país, Soraya Belusi (2017, internet<sup>88</sup>) ao dizer que já havia assistido ao espetáculo na

<sup>87</sup> Disponível em: <http://www.esquinamusical.com.br/critica-espetaculo-o-deszerto-manifesta-ansia-de-liberdade/>. Acesso: 07/dez./2017.

<sup>88</sup> Disponível em: <http://www.horizontedacena.com/minhas-escolhas-na-campanha-2017/>. Acesso em: 07/dez./2017.

temporada de estreia e que pretendia assisti-lo novamente na Campanha de Popularização do Teatro e da Dança, escreveu:

Com direção da chilena Sara Rojo, o espetáculo aborda o período ditatorial que seu país enfrentou nos anos 1960/1970. Sara não apenas viveu na pele, como sempre me instiga a refletir sobre as diferenças com que brasileiros e outros países latino-americanos lidam com esta tragédia que assolou nossos países.

Graças a repercussão que obteve na temporada de estreia, o grupo Mulheres Míticas foi convidado a apresentar *O Deserto* na seção Campanha Mostra, que foram os 24 espetáculos especialmente convidados para integrar a 43ª Campanha de Popularização do Teatro & Dança de Minas Gerais, a maior do país, que na edição de 2017 trouxe 192 obras ao público mineiro. A temporada aconteceu ao longo de duas semanas, de 02 a 12 de fevereiro de 2017, no Palácio das Artes (Teatro João Ceschiatti).

A Universidade Federal de Minas Gerais, por meio de sua Diretoria de Ações Culturais (DAC), contratou o grupo para realizar uma apresentação gratuita na universidade, no dia 13 de setembro de 2017. A sessão foi aberta não somente a seus professores, alunos e técnicos, mas também a toda comunidade de Belo Horizonte. O anúncio da apresentação rendeu ao MM a capa do tradicional *Boletim UFMG*, do dia 28 de agosto de 2017.

Em janeiro de 2018, o espetáculo foi indicado, por curadoria e voto popular, ao 4º Prêmio Beagá Cool, na categoria “Artes”, como uma das três iniciativas que mais se destacaram na cidade de Belo Horizonte no ano de 2017. Anualmente, o Beagá Cool premia projetos, divididos em 10 categorias (gastronomia, design, ocupação pública, projeto social, música etc.), por serem [C]riativos, [O]riginais, [O]usados e [L]ocais. O resultado final foi divulgado no dia 21 de janeiro de 2018, durante a festa de premiação que aconteceu no espaço Benfeitoria e *O Deserto* venceu a premiação.

### 3.5 Dramaturgia de textos narrativos

*No enorme burburinho das novas técnicas, métodos, práticas e teorias teatrais, o romance-em-cena é só um jeito mais, um jogo, talvez um gênero, sem número e sem grau, tão sem sentido como a vida, tão inútil como tudo. Sendo assim, fica para outra vez anunciada dissertação sobre teoria e prática, ou fica talvez para nunca.*

Aderbal Freire-Filho

A transposição do texto narrativo para os palcos permite um tensionamento interessante das fronteiras entre a narratividade e a dramaticidade, pois tal deslocamento gera uma espécie de “curto-circuito” nos parâmetros da teatralidade aceitos convencionalmente, uma vez que provocam uma série de desafios que levam o grupo a ir em busca de outras modalidades estruturais e discursivas, como os anacronismos temporais (tanto entre os atores quanto entre eles e outras mídias), oscilações entre narrativa e dialogicidade, quebra e instauração da quarta parede, a presença de um narrador não confiável, entre outros. Aqui podemos nos reportar ao conceito de *dramaturgo-performer* proposto por Éder Rodrigues, que busca dialogar mais efetivamente com o processo criativo de dramaturgos que partem do processo criativo e de suas fontes díspares para pensar a dramaturgia contemporânea. Nas palavras do teórico e dramaturgo:

Algumas assimilações de procedimentos advindos do campo de atuação do performer aponta para uma ampliação correlata ao que o dramaturgo desempenha na contemporaneidade, tanto no caráter de contrapor a uma expectativa representacional, como no ato de conduzir determinados processos com a responsabilidade final de assinar uma estrutura dramática correspondente à experiência vivenciada pelos criadores. [...] Uma vez que, ao tomar o texto teatral como um *organismo vivo*, explora-se todas as possibilidades e as intensidades inerentes desta investigação, rompendo com as fronteiras do verbal (RODRIGUES, 2017, p. 83-84, grifos nossos).

De acordo com nossa leitura, o que o Rodrigues propõe é um novo olhar sobre a processualidade dramática, que cada vez mais se afasta do trabalho realizado à distância, num escritório, para se embrenhar junto aos grupos de teatro na realidade das salas de ensaios e das subjetividades e conflitos de cada artista que ali atua.

Outro aspecto que nos parece interessante é a forma como se lida com uma subjetividade alheia nesse tipo de criação dramatúrgica; no nosso caso, a do autor do texto fonte. Roland Barthes, em obras como *Sade, Fourier, Loyola* (1971) e *A câmara clara* (1984) dá pistas ao leitor sobre o conceito de biografema. Trata-se de um termo que possibilita uma crítica literária voltada para os restos banais e minúsculos, fragmentos que podem passar despercebidos a um olhar que não se interessa em ater-se a esses ruídos. Nas palavras de Barthes (1979, p. 14-15):

Se fosse escritor, e morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um amigável e desenvolto biógrafo, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, em que a distinção e a mobilidade poderiam deambular fora de qualquer destino e virem contagiar, como átomos voluptuosos, algum corpo futuro, destinado à mesma dispersão!; em suma, uma vida com espaços vazios, como Proust soube escrever a sua, ou então um filme, à moda antiga, onde não há palavras e em que o fluxo das imagens (esse *flumen orationis*, em que talvez consista a “porcaria” da escrita) é entrecortado, como salutarens soluções, pelo rápido escrito negro do intertítulo, a irrupção desenvolta de um outro significante [...].

Em *A câmara clara* ele voltaria a dizer: “gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de *biografemas*; a Fotografia tem com a história a mesma relação que o biografema com a biografia” (BARTHES, 1984, p. 51, grifo do autor). Essa linha teórica pode nos fornecer alguns indícios que corroboram com nossa hipótese neste trabalho, se levarmos em conta que o livro de Franz foi dedicado a sua mãe, Miriam Thorud e, não suficiente, ressaltando ainda sua profissão: “Para minha mãe, Miriam Thorud, atriz” (FRANZ, 2005, p. 07)<sup>89</sup>. A mãe da personagem Laura, no romance, também foi uma atriz, que foi embora com uma companhia de teatro, deixando a filha aos cuidados do pai. Outro biografema do qual poderíamos seguir o rastro é um possível modelo de tragédia ateniense a partir do qual Franz organiza seu livro. Grínor Rojo (2016) especula elementos como:

- a) Uma origem catastrófica e sacrificial dos feitos. O argumento se inicia com a morte de um rei em um Palácio (Allende), por causa de seus excessos, sua *hýbris*.
- b) A presença de uma protagonista (Laura) e um antagonista (Cáceres) – Ésquilo – ou de três (protagonista, deuteragonista, tritagonista).

---

<sup>89</sup> *Para mi madre, Miriam Thorud, actriz.*

- c) Conflito de forças opostas (protagonista e antagonista), com a heroína encontrando limitações para dar cumprimento a seus desígnios.
- d) Falha trágica (*hamartia*). A falha de quem atua cumprindo ordens de seus superiores e também a falha de quem não atua com medo das represálias. Por essas falhas nenhum dos dois é inteiramente bom ou inteiramente mal.
- e) Coro: os dez homens justos da cidade de Pampa Hundida. Sendo Mamani o corifeu, o Dioniso andino.
- f) Fábula. Em seus episódios se inserem as mudanças da fortuna (*peripéteia*), que geram reconhecimento (*anagnórise*) até levar o leitor-espectador aos braços da Moira (destino cego, punição), nos quais a compaixão e o terror induzem a uma purificação catártica (*kátharsis*).

Há, inclusive, o fato de que o teatro ocidental, que nasceu na Grécia, já surge nutrindo-se de materiais de origens narrativas, da transmissão oral de diferentes mitologias. Como aponta Sinesterra (2016, p. 39-40):

A utilização de textos narrativos pelo teatro, desde sua origem, baseia-se fundamentalmente naquilo que eu chamaria de *dramatização da fábula*. Aquilo que antes os gregos fizeram, e agora nossos adaptadores contemporâneos estão fazendo, é pegar o nível da fábula – a sequência de acontecimentos, os personagens, suas ações, os lugares das ações e as sequências temporais – e traduzi-lo para os códigos próprios da teatralidade vigente.

Na leitura que fazemos do romance, percebemos que todos esses biografemas criam um território convidativo para o teatro. Mesmo Franz nunca tendo escrito literatura dramática, enxergamos em seus escritos um terreno fértil para nossa jornada. Existe em seu texto a possibilidade, para além da fábula, de imersão no discurso<sup>90</sup> que o autor propõe, um discurso poético que flerta com sua prosa romanesca e permite a edificação de diferentes imagens cênicas (gestuais, imagéticas, sonoras e outras). É o que acontece quando o verbo consegue dar um salto até outras linguagens, ou seja, quando as palavras escritas no livro instauram uma relação sedutora com outros meios que reforçam os seus sentidos. Como, por exemplo, quando uma frase é dita sob uma iluminação que cria sombras no rosto da atriz e sombreia o que está sendo dito; quando a respiração

---

<sup>90</sup> O termo *dramaturgia do discurso* é uma proposição de Sinesterra (2016, p. 41) e busca aferir qual é a teatralidade existente em determinados discursos.

ofegante faz com que as palavras sejam soltas no espaço de maneira mais rápida, como se a performer quisesse se livrar daquilo que sai de sua boca; ou mesmo quando as pausas evidenciam que a cabeça da personagem está pensando uma coisa enquanto a boca está dizendo outra.

Diríamos que o trabalho dramaturgico do *Mulheres Míticas* em seu espetáculo está situado entre uma das possíveis variantes existentes entre dois polos extremos, que são a “adaptação fiel” e a utilização do texto originário como “disparador/inspirador” – sendo a segunda opção a escolhida do grupo. Para que as quase 500 páginas do romance de Franz e seus diversos personagens pudessem ser transportados para um espetáculo com 70 minutos de duração, praticamente todos os personagens do romance foram sintetizados e toda a fábula foi condensada nas figuras dos três personagens que se tornaram os protagonistas da peça e outros dois personagens secundários, comprometidos com funções dramáticas mais pontuais, que auxiliavam na criação do imaginário pretendido: a figura mítica (o diabo) e Cáceres. Uma das vantagens desse processo é que ele favorece experimentações e riscos de variadas ordens, pois, por ser originário de outra natureza, ele apresenta-se aos artistas como um palco em branco. E, nesse palco, para além da relação do leitor solitário com seu livro na mão, na forma teatral, esse material será preenchido por um sentido de unidade composto por uma percepção corpórea-auditiva-visual, que flertará com esses e também com outros sentidos do espectador. Béatrice Picon-Vallin (2006, p. 84) vai dizer que quando são apoderadas pelo palco, as palavras tornam-se mais selvagens e brutas, pois o espaço cênico “as desestabiliza, concretiza, adensa, modifica”. Conforme escreve Juarez Guimarães Dias (2015, p. 39) pensando nas proposições de Jean Pierre-Sarrazac, porém transportando-as para pensar romances em cena:

Como o autor do romance, o autor-rapsodo do teatro comporta-se como um narrador, pois é ele quem conduz a história, interrompe, suspende, comenta, refaz, intromete sua voz nas vozes das personagens, multiplica os narradores, desnuda os dispositivos do texto e da cena e questiona o desenvolvimento da peça [...]. As intervenções do autor-rapsodo, sejam elas explícitas ou implícitas, podem ligar diferentes planos dramáticos, espaciais e temporais de uma obra polifônica, estando elas convertidas em rubricas ou disfarçadas no interior de uma ou mais personagens.

Para que tais personagens saíssem das páginas do romance e habitassem os corpos dos atores e atrizes em cena, foi necessária, por parte desses autores-rapsodos, a

criação de elementos multiplicadores da teatralidade do relato originário, como a execução de canções ao vivo, manipulação de cenários, partituras de ações físicas que prescindiam de vozes, a criação da quarta parede em determinadas cenas – operação dramática que faz com que os personagens “narrem” entre si a história. Procedimentos como esses permitiram que a epicidade pura da narrativa pudesse atingir o que José Sanchis Sinesterra (2016, p. 32) chama de uma “dramaticidade plena”.

Com a expansão dos conceitos de dramaturgia na cena contemporânea, entendemos a palavra dramaturgia não apenas como a ação de escrever textos dramáticos, mas sim a ação de articular de forma criativa as diferentes linguagens das artes da cena, como espaço, iluminação, sonoplastia, movimento, atuação, projeções etc, a fim de criarem sentidos complementares ao texto verbal (sejam esses de reforço ou de oposição ao que estava sendo dito). Em *O Deserto*, essa função dramática foi diluída não apenas entre quem dirigia e quem escrevia o texto dramático, mas também entre a equipe de atuação e outros artistas convidados. Alguns exemplos são as proposições gestuais feitas pelo bailarino Lucas Resende, preparador corporal do espetáculo, ou mesmo os arranjos musicais realizados por Cláudia Manzo, preparadora vocal das canções.

Sabemos que o conceito de teatralidade é praticamente indefinível, visto que trata-se de um tema muito amplo e que pode ser abordado sob diferentes pontos de vista<sup>91</sup>. No entanto, a teatralidade inscrita em nossa experiência como artistas de teatro nos permitiu aferir uma quadridimensionalidade (SINESTERRA, 2016, p. 23) que era enxergada previamente no texto de Franz, uma espécie de teatralidade latente em sua narrativa que criava diferentes sensorialidades através dos corpos criados por aquelas palavras. Sobre esse tema, Patrice Pavis (1998, p. 436) escreve que não existe uma essência teatral propriamente dita, porém podem ser contemplados alguns elementos recorrentes no teatro.

Não existe uma oposição irremediável e absoluta entre teatro puro e literatura, existe sim, em vez disso, uma tensão dialética entre o ator e seu texto, entre a significação que pode atingir o texto com sua simples leitura e a modalização que a encenação lhe imprime a partir do momento em que é enunciado através de meios extra verbais. Assim, a

---

<sup>91</sup> Josette Féral (2002, online), por exemplo, escreve que a teatralidade é o resultado tanto do olhar do criador quanto do espectador, pois ambos criam o terreno necessário para sua precipitação. Assim, para a pesquisadora, a teatralidade nasce tanto de quem constrói essas simbologias com o olhar como de quem as cria e propõe que o outro as reconheça. De toda forma, a teatralidade não seria um dado empírico e sim um processo cognitivo e/ou performativo. Disponível em: <[http://www.cns.brown.edu/Departments/German\\_Studies/media/Symposium/Texts/Specificity%20of%20Theatrical%20Language%20JF.pdf](http://www.cns.brown.edu/Departments/German_Studies/media/Symposium/Texts/Specificity%20of%20Theatrical%20Language%20JF.pdf)>. Acesso em: 12/jan./2018.

teatralidade já não aparece como uma qualidade ou uma *essência* inerente a um texto, senão como uma utilização pragmática da ferramenta cênica, de tal modo que os componentes da representação se valorizem reciprocamente e façam estalar a linearidade do texto e da palavra<sup>92</sup>.

Buscamos entender de que forma e em quais imagens estariam as potências que permitiram que o romance de Franz pudesse atingir a memória trágica de todo um continente. Para isso, emitimos olhares críticos sobre a obra que, para além do prazer do texto, nos direcionava para os porquês de termos julgado que essa experiência nos pareceu importante de ser compartilhada coletivamente no espaço teatral. Questionamos também até que ponto esta é uma das facetas teatrais, a de atingir uma zona diferenciada de produção de subjetividade distinta das impostas habitualmente, criando, dessa forma, micropolíticas que pretendem se construir como alternativa ao macro. Qual seria a potência dessa nova forma de narrar? Como transpor as longas descrições de um espaço para um único plano ótico? Como articular as rubricas (o verbal e o não-verbal)? Quais imagens eleger e quais suprimir? Em que medida esses dois mundos podem convergir, a partir de quais imagens estéticas? Por que voltar mais uma vez às memórias ditatoriais e de que maneira esses relatos podem interferir em nossa realidade imediata? Que grau de autoconsciência esse *Deszerto* oferece?

Tal jornada dramatúrgica, como já demonstramos, foi acontecendo de forma performativa<sup>93</sup>, jogando com associações e dissociações entre os atores (suas experiências pessoais) e seus personagens. Esse é um recurso caro ao teatro contemporâneo, que é fortemente influenciado pelas compreensões do humano surgidas na modernidade, que abriam caminhos para compreensões mais fragmentadas, lacunares e múltiplas. Conforme nos conta Dias (2015, p. 75):

---

<sup>92</sup> "No existe una oposición irremediable y absoluta entre teatro puro y literatura, sí que existe, en cambio, una tensión dialéctica entre el actor y su texto, entre la significación que puede tomar el texto con su simple lectura y la modalización que la puesta en escena le imprime a partir del momento en que es enunciado a través de medios extraverbales. Así, la teatralidad ya no aparece como una cualidad o una esencia inherente a un texto, sino como una utilización pragmática de la herramienta escénica, de tal modo que los componentes de la representación se valoren reciprocamente y hagan estallar la linealidad del texto y de la palabra."

<sup>93</sup> Aqui usamos a ideia do *performativo* para assinalar o que torna único cada momento da construção dramatúrgica, mantendo um forte diálogo com as circunstâncias dadas no momento da criação. Como por exemplo: se apenas um dramaturgo estava presente no ensaio, as proposições daquele dia seriam articuladas a partir de seu ponto de vista (o que não aconteceriam se ambos estivessem presentes, pois a discussão seria maior). Ou seja, o processo dramatúrgico foi fortemente marcado por causalidades.

A encenação passou a rever a personagem como uma figura em desconstrução, levando alguns pensadores a considerar que os seres de ficção haviam *morrido*. Entretanto, o que há é essa percepção prismática de uma consciência humana fraturada, divisível, encontrando correspondência nesses (e em outros) procedimentos de representação e interpretação. Pavis reconhece que “a personagem não morreu; simplesmente tornou-se polimorfa e de difícil apreensão”. Ela aparece cenicamente mais próxima da figura, da caricatura, do fantasma, por muitas vezes grotesca, ou como observa outro pensador: “Falamos hoje de personagens cada vez mais abertas, deixando zonas de sombra em sua construção, incompletas do ponto de vista da ficção, alternadamente encarnadas e distanciadas pelo ator” (Ryngaert).

Nesse sentido, a construção das personagens foi pautada por trânsitos performáticos entre a fábula propriamente dita e entre quem a conta. A atriz Luísa Lagoeiro (2017, e-mail) nos conta que dar vida à Laura nos palcos foi um grande desafio, por se tratar de uma personagem muito complexa, com uma vida cheia de traumas e que viveu num contexto político muito conturbado:

[...] Na outra ponta da construção dessa personagem encontrava-se uma atriz de trinta anos, vivendo em um período dito democrático, sem filhos e grandes traumas. Como apropriar-se de uma personagem tão distante? Apresentaram-se, então, dois caminhos: trazer todo o peso da existência de Laura para o corpo e a voz da atriz e buscar algumas semelhanças entre as duas. A primeira possibilidade, ligada à forma, foi surgindo nos ensaios, nas proposições da diretora e experimentações da própria atriz. Enquanto isso, o caminho relacionado ao conteúdo da personagem, ao entrelaçamento das subjetividades de ambos os corpos (um real e o outro ficcional) se desenvolveu desde o primeiro contato com a obra *El Desierto* [...], até o último dia de apresentações. [...] A violência sexual sofrida por Laura repetidas vezes também traz uma dimensão da dor que se tornou presença constante na vida da personagem. A atriz apropriou-se do sentimento de impotência diante de diversas agressões machistas as quais as mulheres estão constantemente submetidas para compreender como pôde Laura suportar o estupro e as agressões físicas.

Jéssica Ribas<sup>94</sup> também menciona as dificuldades de aproximar-se de Cláudia, uma jovem rebelde e nascida de um crime.

No decorrer da criação do espetáculo, iniciada no período anterior ao processo de impeachment da Presidenta Dilma, criávamos uma Cláudia de posicionamento severo diante dos atos, ou não atos, da mãe. Uma jovem bastante inflexível e incompreensiva com os fatos viven-

---

<sup>94</sup> RIBAS, Jéssica Luíza de Sousa. O movimento anacrônico da personagem Cláudia na cena teatral de *O Deserto*. Belo Horizonte, 2017 (no prelo).

ciados por Laura. No entanto, à medida que a política de nosso país iniciou um momento de retrocesso por um governo ilegítimo, [...] precisávamos inserir na história o sentimento de compreensão e empatia para com a personagem juíza. Quando a representação de Cláudia, no espetáculo, passa a integrar um contexto no qual sua juventude também falha diante dos decretos do poder, as cobranças da filha para com a mãe tiveram que tomar nova forma devido ao modo como o tempo da atualidade passou a se apresentar diante da imagem. Assim, ganhou novas interpretações e maneiras de diálogo diferentes, impulsionadas pelas facetas do presente de seu admirador, como aponta Didi-Huberman: “uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem, e, portanto, nosso pensamento”.

Nesses movimentos performáticos mencionados pelas atrizes encontramos a ideia de alteridade, de se abrir ao outro a ponto de que tal atitude altere quem somos. Judith Butler (2015, p. 41) escreveu que “o reconhecimento é um ato em que o ‘retorno a si mesmo’ torna-se impossível também por outra razão. O encontro com o outro realiza uma transformação do si-mesmo da qual não há retorno”. Dessa maneira, esse processo de escrita, onde se entrelaçam tantas subjetividades, permitiu que tanto a equipe de criação quanto o público contemplassem imagens teatrais que dizem respeito a experiências que não necessariamente foram vividas por eles, mas que oferecem indícios de algumas pegadas a serem seguidas nesse deserto.

Escrever não é tanto chegar à “essência” profunda de si mesmo, mas talvez encontrar o outro que existe dentro de cada um de nós – encontrar os outros que existem dentro de nós. [...] Escrever teatro nos permite *multiplicar essa voz individual*, dispersar a subjetividade nas vozes, nos corpos e nas substâncias de diversos personagens que, aparentemente, nada têm a ver conosco, mas que, de alguma forma ou de outra, fazem parte dessa tribo interior que nos habita e nos atravessa (SINESTERRA, 2016, p. 14, grifos nossos).

Ainda existe um outro exercício interessante promovido pelo teatro, tanto dramática quanto cenicamente, que é o de que em alguns momentos aquelas personagens falam com voz própria, dizem coisas que desconcertam quem as põe em cena e os surpreendem. A partir dessa experiência de dramaturgia e teatralidade fronteiriças, percebemos que o convívio dos artistas com essas personagens e posteriormente delas com o público ultrapassam a expressão do sujeito produtor. Portanto, não se trata apenas de uma experiência de comunicação, no sentido de transferência de informação;

[...] mais do que isso, o teatro estimula, incita, provoca, implica a doação de um objeto e um gesto de compartilhar, de acompanhar. [...] Se *théatron*, em grego, remete à ideia de *mirante*, a raiz compartilhada com o verbo *theáomai* remete a *ver aparecer*: o teatro como acontecimento é, pois, um mirante onde *se veem aparecer entes poéticos efêmeros*, de entidade complexa. (DUBATTI, 2016, p. 28-31).

Alejandro Urdapilleta (2000, p. 73) escreveu “vou ao mar para ser o mar<sup>95</sup>” e Dubatti (2016, p. 171) fala que diante de um acontecimento de excepcionalidade, “fomos ao teatro para ser o teatro”, pois “o acontecimento contagia sua relevância com a força do impulso amoroso” (Idem). Diante desses posicionamentos poéticos, acrescentamos que fizemos *O Deszerto* para sermos o acontecimento fugidio dessa experiência de luto de nossas sociedades latino-americanas. Para que o público acompanhasse o que estava aparecendo diante dele, coexistindo conosco, e saindo do teatro com uma canção utópica na cabeça.

---

<sup>95</sup> “Me voy al mar para ser el mar”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*E como eu palmilhasse vagamente / uma estrada de Minas, pedregosa, / e no fecho da tarde um sino rouco / se misturasse ao som de meus sapatos / que era pausado e seco; e aves pairassem / no céu de chumbo, e suas formas pretas / lentamente se fossem diluindo / na escuridão maior, vinda dos montes / e de meu próprio ser desenganado, / a máquina do mundo se entreabriu / para quem de a romper já se esquivava / e só de o ter pensado se carpia. / Abriu-se majestosa e circunspecta, / sem emitir um som que fosse impuro / nem um clarão maior que o tolerável / pelas pupilas gastas na inspeção / contínua e dolorosa do deserto, / e pela mente exausta de mentar / toda uma realidade que transcende / a própria imagem sua debuxada / no rosto do mistério, nos abismos.*

Carlos Drummond de Andrade

A elaboração deste trabalho passou por três fases custosas: a primeira, ainda durante a redação do projeto inicial, de acreditar que um artista-pesquisador poderia mudar muito do mundo ao seu redor com sua arte; a segunda, após o calor da estreia do espetáculo e o aprofundamento na pesquisa teórica, ruminando que, na verdade, se pode muito pouco diante do todo, praticamente nada; e a terceira, que acontece neste momento, é uma nebulosa que permite que se vislumbre alguns espectros luminosos, esparsos, mas contínuos. O narrador de *O encontro marcado* diz que, de tudo, ficam três coisas: a certeza de se estar sempre começando, a certeza de que era preciso continuar e a certeza de ser interrompido antes de terminar. “Fazer da interrupção um caminho novo. Fazer da queda um passo de dança, do medo uma escada, do sono uma ponte, da procura um encontro” (SABINO, 1980, p.145).

Percebemos que é importante concentrar nossas energias em questionamentos como: por que estamos perdendo a utopia de acreditar que podemos viver em uma sociedade mais justa? O que nos faz pensar que o único modo de existência possível é o que vivemos atualmente e que tanto nos oprime? Como encarar a crítica? Como fazer com que o pensamento crítico tome corpo? Se antes a crítica combateu a obscuridade, hoje ela combate a impotência, como nos lembra Marina Garcés (2011). O mundo globalizado está inteiramente iluminado, não há nada que não vejamos: a miséria, a tortura, as

explorações, as guerras, as intolerâncias, os preconceitos etc., se expõem a plena luz do sol ou das telas de prata. E no entanto pouco podemos. Sobre nós. Sobre o mundo.

Em plena liberdade de expressão, só temos palavras balbuciantes, fragmentos de discurso, restos de linguagem que não acertam dizer o que queremos viver. Encarar a crítica não é encontrar a palavra justa, nem complacer-se nos jardins da boa consciência. Encarar a crítica significa plantear hoje como subverter a própria vida de maneira que o mundo já não possa ser o mesmo (GARCÉS, 2011, p. 393-394, tradução nossa).<sup>96</sup>

Enxergamos nas obras realizadas por Franz e pelo *Mulheres Míticas*, e nas formas micropolíticas (DUBATTI, 2008) que elas põem em circulação através de suas imagens e dos afetos que elas geram, alternativas possíveis de coletividade, lugares heterotópicos<sup>97</sup> para organizar nossa negatividade. Lugares esses que escolhem atualizar no presente imagens de memória e luto que, mesmo que no restrito âmbito artístico (literário e teatral) sejam o prato-do-dia, continuam relegadas à discursos que estão sempre à margem do acesso da maioria da população. E que justamente por isso precisam ser constantemente reiterados e reatualizados. Lugares que friccionam a documentação arquivística convencional, trazendo à tona uma espécie de *anarquivismo*<sup>98</sup> que problematiza instituições e conceitos, assolapando, desse modo, o pessimismo que é estruturado a partir de muitas organizações canônicas de poder, como Mercado, Estado, Judiciário, Imprensa, Igrejas, senso comum etc. E, por fim, nota-se que essas obras se direcionam a uma reforma do desejo partilhado de comunidade, através do convívio que é insaturado principalmente pelo teatro, que vai além de uma leitura silenciosa e individual.

Entendemos que tais obras fazem ver o que muita gente desconhece ou, ainda pior, o que não querem que seja visto. Assim, atuam num sentido de resistência, colo-

---

<sup>96</sup> *“En plena libertad de expresión, solo tenemos palabras balbuceantes, fragmentos de discurso, restos de lenguaje que no aciertan a decir lo que queremos vivir. Encarnar la crítica no es encontrar la palabra justa, ni complacerse en los jardines de la buena conciencia. Encarnar la crítica significa plantearse hoy cómo subvertir la propia vida de manera que el mundo ya no pueda ser el mismo.”*

<sup>97</sup> Michel Foucault reflexiona que há em toda cultura, lugares reais, efetivos, que são delineados na própria instituição da sociedade e que são espécies de contraposicionamentos, utopias efetivamente realizadas, nas quais as alocações reais e “todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis” (FOUCAULT, 2009, p. 415).

<sup>98</sup> O termo cunhado por Marques (2015, p. 170-171) é definido da seguinte forma: “Se o arquivista se pauta pelo respeito à proveniência do arquivo, à ordem original, o pesquisador, como um *anarquivista* – mescla paradoxal de arquivista e anarquista –, busca subverter a ordem original, lendo os documentos de outra forma, dentro de outras (des)ordens possíveis. Só assim ele logrará deslocar nossa história cultural, formulando outras maneiras de a ler e interpretar.”

cando em jogo outras formas de subjetividades e de compreensão sobre acontecimentos históricos. Griselda Gambaro, em seu discurso *Al pie de página*, na Feira do Livro de Frankfurt de 2010, defendeu que o escritor/artista assume

[...] o duplo compromisso da literatura e do lugar social. [...] Essa consciência hoje tão atropelada pelos interesses econômicos cujo discurso de aparente racionalidade, de ajustes implacáveis, as maiorias toleram, mas não entendem. [...] Quem escreve encara uma tarefa que se poderia chamar de impossível: fixar o mundo em signos de ficção linguística, ainda que reclamando a mínima história, o mais breve poema, e ao mesmo tempo, consciente da múltipla realidade desse mundo, tenta impor a ele o produto do seu frágil poder, a clareza inteligível da escritura. Diante da desordem do mundo, a coerência de um texto; diante do caos, a busca de sentido ou as indagações sobre sua fala (GAMBARO, 2011, p. 125-128, tradução nossa)<sup>99</sup>.

Dessa forma, esta dissertação e os processos de construção abertos ao público e a posterior encenação de *O Deserto*, fazem novamente as seguintes perguntas: onde estão os desaparecidos políticos da Ditadura Militar Brasileira hoje? Qual justiça contemplou os 436 mortos e desaparecidos políticos, as 10.034 pessoas submetidas a inquérito e as 7.376 indiciadas por crimes políticos? E os 130 banidos? Os 4.862 cassados? Os 1.196 camponeses e 8.350 indígenas mortos e desaparecidos segundo o relatório da Comissão Nacional da Verdade (que só conseguiu pesquisar dez etnias)? O que acontece com as pessoas mortas pelas forças de segurança nos conglomerados habitacionais todos os dias? Por que essas instituições ainda funcionam sob doutrinas da ditadura militar? Todos esses números, que dizem respeito a apenas um fragmento dos crimes cometidos durante esse regime baseado em um golpe de Estado, são analógicos com os quase cem homens assassinados pela *Caravana da Morte* e a milhares de outros da Ditadura Militar Chilena. Depois de tantos anos de regime democrático em ambos países, os seus Estados ainda continuam em dívida em relação aos desaparecidos políticos.

Em 2018 o golpe brasileiro completará 54 anos e, mesmo assim, não cessam de erguerem-se ondas de ataques institucionais contra os direitos humanos, sociais, territoriais e de povos originários. Para mencionar apenas alguns poucos e fundamentais

---

<sup>99</sup> “*el doble compromiso de la literatura y de la instancia social. [...] Esa conciencia tan avasallada hoy por los intereses económicos cuyo discurso de aparente razonabilidad, de ajustes implacables, las mayorías padecen pero no comprenden. [...] Quien escribe, acomete una empresa que podría llamar imposible: fija el mundo en signos de ficción lingüística, aun relatando la mínima historia, el más breve poema, y al mismo tiempo, consciente de la realidad múltiple de ese mundo, intenta imponerle el producto de su poder frágil, la claridad inteligible de la escritura. Al desorden del mundo, la coherencia de un texto, al caos, la búsqueda de sentido o las interrogaciones sobre su falta.*”

exemplos: ainda há que se exigir a abertura dos arquivos da Ditadura, a revisão da Lei de Anistia, bem como a implementação dos encaminhamentos da Comissão Nacional da Verdade.

Rafael Sprenkelburd (2001, quarta capa) escreveu que “o real é a resistência das coisas àquilo que delas se diz”. Ainda falando sobre seu teatro, o dramaturgo e diretor argentino disse também:

Não se trata de máquinas sígnicas, semióticas, que transmitam uma mensagem (sou incapaz de ter uma mensagem para dar), e sim corpos vivos, com comportamentos imprevisíveis, mas orgânicos, que ajudem a aumentar a intuição de uma zona imprecisa nas nossas comunidades de sentido, uma zona ausente (uma “força” ausente), uma tela vazia que funciona como fiadora dos nossos cálculos racionais que nela se projetam (SPRENGELBURD *apud* DUBATTI, 2016, p. 115).

No esteio dessa fala de Sprenkelburd, assinalamos que não interessava a Franz e ao Mulheres Míticas trazerem a seus públicos uma matéria concludentemente resolvida, mas um vazio espesso e desconhecido, “onde caem nossa mente e nossa razão, atraídas pela própria natureza selvagem das nossas contradições” (DUBATTI, 2016, p. 115).

As pegadas deixadas pelos artistas nesses desertos podem ramificar desde um claro-escuro que procure na relação entre Laura e Cáceres vestígios de um amor romântico, até mesmo a convicção de que Cáceres, por todos os seus crimes, merece morrer ou, ainda, que o estupro na obra é um símbolo da Síndrome de Estocolmo.

Mas, em nossa leitura, o que mais interessou aos artistas foi a discussão acerca da justiça do possível, ou seja, de uma justiça que nasce do choque entre (pelo menos) duas correntes ideológicas e éticas distintas. Como demonstramos nesta dissertação, essa justiça do possível pode produzir resultados como as leis de anistia, que surgem como única conciliação possível naquele momento, porém, com o passar dos anos e das descobertas, deixam entrever as faces de todos os horrores escondidos por trás dessa máscara da legalidade, como resultados desse modelo de acordo. É quando se percebe, por exemplo, que as leis de anistia não são suficientes, e por isso surgem novos embates, exigindo a revisão dessas alianças realizadas nos períodos de transição democrática, quando não era possível pedir punições mais incisivas contra os ditadores e seus apoiadores, sob o risco de eles não permitirem a retomada democrática. As figurações do apolíneo e do dionisíaco (que trouxemos no segundo capítulo) já nos atentaram para o

choque existente entre os procedimentos das ciências jurídicas e das políticas do direito com as próprias limitações da condição humana. Como vimos, ao longo de diferentes períodos históricos (factuais e ficcionais) inúmeras contradições que vêm à tona quando se tenta viver em sociedade.

Para além do trabalho com a justiça, há também a memória dos mortos, que se insere como ato memorialístico tanto na literatura quanto no teatro em períodos pós-ditatoriais na América Latina. A ação de evocar quem já não está entre nós, faz com que os mortos se presentifiquem na memória dos receptores. Segundo Jorge Dubatti (2016, p. 139), essa estimulação funciona “por construção de ausência ou de vazio a ser preenchido”. Segundo o pesquisador argentino, em seu livro *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro* (2016), falar nesses mortos não significa apenas tratar das vítimas dos períodos totalitários, mas também considerar o próprio teatro como um evento que se caracteriza por inúmeras perdas, desde a fração mínima da literatura grega que sobreviveu e chegou até nós<sup>100</sup>, como a imensa produção que nos precedeu, realizada por artistas que hoje já estão mortos e que, de um jeito misterioso, voltam muitas vezes em que se produz um evento teatral.

A memória do teatro dos mortos se faz presente em cada novo acontecimento. Através do todo do teatro que fizemos e a que assistimos, já estamos, nós também, os que ainda vivem, na densidade histórica do teatro dos mortos. [...] Apropriando-nos da teoria de Allouch sobre o luto, podemos afirmar que a consciência do teatrólogo sobre a relação indissociável entre acontecimento teatral, cultura vivente, morte e perda “é acompanhada de uma transformação da relação com a morte” que, como afirma Diéguez, constitui “um ato que deixa o lutuoso habitado por seus mortos”. É nesse sentido que podem ser lidas as palavras de Mónica López Ocón [...]: “Estamos condenados a voltar a enterrar os mesmos mortos” (DUBATTI, 2016, p. 142- 148, grifo do autor).

Nesse aspecto, além de resguardar a memória dos mortos, esses trabalhos de luto não buscam substituir os mortos, mas mudar a relação com eles, criando uma nova potência de conhecimento, um novo amor à vida. Porque embora os mortos tenham levado uma pequena parte dos que continuam vivos, como nos lembrou Nietzsche, há que se cuidar da vida, até mesmo para que não se permita que mais tumbas sejam profanadas.

---

<sup>100</sup> Mesmo sendo mais de dois mil autores que chegaram até a atualidade, sabemos que esse número talvez represente cerca de apenas 10% de tudo o que foi produzido naquele período.

Mediante tais especulações apresentadas, concluímos que este trabalho se insere no lugar que o artista-pesquisador mais domina, ou seja, o específico (acadêmico e artístico). E, desse lugar que lhe cabe, percebemos que as obras apresentadas nesta dissertação cumpriram três funções<sup>101</sup> importantes com relação aos períodos históricos sobre os quais decidiram se debruçar:

1) Aplicação. A pesquisa foi projetada para outros âmbitos além do acadêmico, tendo sido apresentada à comunidade em diferentes momentos de seu percurso, como já demonstramos no terceiro capítulo. Esses atos, que favorecem a extensão, reforçam um compromisso social do conhecimento científico a partir de demandas sociais que estejam em pauta na atualidade. Neste caso, buscou-se diferentes alternativas de compartilhamento de narrativas (apuradas com rigor e oriundas de múltiplas vozes) sobre eventos traumáticos que compõem nossa história recente. Mesmo que em pequena escala, esses encontros oferecem às pessoas presentes uma gama de informações que têm por objetivo estimular reflexões cada vez mais críticas sobre esses períodos históricos.

2) Difusão. A partir desta pesquisa, diversos veículos de jornalismo e outras mídias sociais apresentaram críticas, resenhas e reportagens sobre as obras, ampliando, dessa maneira, o espectro de circulação de notícias sobre o que foi a *Caravana da Morte* e também algumas das ditaduras militares latino-americanas. Como mostramos, muitos desses documentos e relatos acabam sendo restritos ao ambiente privado das próprias famílias e pessoas que sofreram diretamente essas perdas, pois existe pouco interesse dos veículos de comunicação em massa em difundir esses dados.

3) Arquivo. Além da pesquisa teórica, esta dissertação registra as entrevistas inéditas de Carlos Franz e Angélica Palleras, bem como o texto dramático de *O Deserto*. Esse arquivos podem vir a auxiliar pesquisas vindouras sobre a mesma temática de nosso trabalho ou sobre assuntos afins, uma vez que reúnem diferentes imagens sobre as mortes que ocorreram no Deserto do Atacama, bem como diversos crimes que circundam o período ditatorial chileno.

Nosso objetivo geral era analisar teórica e criticamente o romance *El desierto* e os diálogos entre a teatralidade de suas imagens e os contextos históricos que perpassam a obra no momento no qual ela foi analisada. A partir dele, propomos, em parceria com

---

<sup>101</sup> Para a enumeração dessas funções, nos baseamos livremente na metodologia proposta por Dubatti (2016, p. 122) que orienta algumas intercessões entre o trabalho de artistas, pesquisadores e as múltiplas relações que são estabelecidas a partir desses dois polos complementares.

o grupo Mulheres Míticas, um texto teatral inédito e, posteriormente, uma reflexão teórico-crítica sobre o processo de deslocamento das imagens do romance para a dramaturgia. Como suporte a isto, analisamos o romance *El desierto* a partir de operadores teóricos que alimentaram esse percurso e, para além do teatro, nos permitiram pensar em proposições acerca dos contextos históricos, políticos e sociais nos quais a narrativa estava inserida. Identificamos algumas marcas teatrais – conscientes ou não – presentes na obra, apontando os possíveis eixos que permitam uma tradução de sua narrativa para um texto dramático/espetacular. Questionamos, a partir dessas leituras, qual tem sido o papel de algumas obras de arte que atuam também como fontes historiográficas acerca de regimes autoritários na América Latina, especialmente no Brasil e no Chile. Consideramos as especificidades dessas obras, seus elementos de constituição e fruição, a fim de construir uma crítica em relação à expressão artística que se desenvolve pelo viés artístico, político e memorial.

Pensar a presença-ausência desses mortos nos desertos pelos quais adentramos significou nossa prostração diante dessas imagens, que preenchem esta pesquisa de poder humano e político, capaz de intervir com mudanças e incidência social através do ato convivial próprio do teatro, que, segundo Dubatti, é a reunião da cultura vivente como acontecimento político em si. Ainda de acordo com o pensador argentino, trata-se de “ir além dos mundos da linguagem, de sua autonomia e sua autorreferência. É voltar a conectar a linguagem com a materialidade da cultura vivente. A linguagem passa a ser parte de uma unidade maior de presença-ausência” (DUBATTI, 2016, p. 159). Foi justamente essa conexão entre linguagem e cultura viva que vislumbramos no relato de Angélica Palleras quando nos conta que:

É importante ressaltar que essa comunidade que, de forma pública ou reservada, não esquece os seus que caíram nessa luta e nem aqueles dias em que viveram durante um governo popular, está presente nos aniversários e nas ações que hoje fazem os seus descendentes mais jovens. Pessoalmente, me emociona muito ver jovens fazendo trabalhos de recuperação da memória e atos públicos em busca da verdade ou divulgando a verdade. Apenas vendo isto, me sinto pessoalmente recompensada e sinto que de algo serviu o feito e a ação de tantas outras mulheres e homens que foram fiéis à memória de seus amigos e companheiros. Os amigos e companheiros dos executados da *Caravana* são uma espécie de parentes porque, como eu com os meus, muitas outras pessoas conviviam com eles, trabalhavam diariamente com eles e muitos sentiram a dor de não serem eles os mortos e não os sobreviventes; a este respeito tornou-se um costume entre o povo chamar os amigos e companheiros dos executados de "os mortos-vivos". O mesmo fez com que muitos colaborassem durante todos

esses anos na busca da verdade e da recuperação da memória e da honra de nossos executados, que eram todos homens de bem e comprometidos com a construção de um mundo melhor onde todos se encaixassem com harmonia e equidade. Eles acreditavam no amor e por amor trabalhavam diariamente construindo o futuro que sonhavam. É por isso que as pessoas os amam, se lembram deles e os respeitam, e é por isso que formamos uma "Agrupação de Familiares Amigos e Companheiros de Executados Políticos e Detidos Desaparecidos de Copiapó", onde pessoas de todas as idades participam e que agora convoca todas as atividades que são feitas em relação ao assunto e aos fatos<sup>102</sup>.

Sabemos que não podemos apontar uma forma ideal de enunciação dessas imagens de ausências, uma vez que lidar com “o humano” é lidar com algo que continua a ser feito e desfeito constantemente (BUTLER, 2015, p. 169). No entanto, vimos durante esta pesquisa que talvez uma alternativa para a expansão dessas linguagens resida justamente no corpo. Este que é atravessado por diferentes memórias e que é capaz de se sensibilizar com a dor do outro – mesmo porque esse próprio corpo porta em si violências, silêncios e fantasmas que não podem ser ignorados. Corpo que é capaz de ir às ruas, junto de outros corpos, para se pronunciarem contra a barbárie, para exigir que ela não se repita.

Num momento como o atual, em que a sociedade brasileira perde a cada dia diversas conquistas de direitos básicos e está cada vez mais exposta à violências físicas e éticas, sugerimos com esta dissertação que a linguagem teatral, e sua força de encontro que atravessa milhares de anos, é uma das alternativas de respiro e investigação de ou-

---

<sup>102</sup> “Es importante destacar que esta comunidad o pueblo que en forma pública o reservada no olvida a sus caídos en esa lucha que dieron y esos días que vivieron durante un gobierno popular, está presente en los años y las acciones que hoy hacen sus jóvenes descendientes, en lo personal me emociona mucho ver a jóvenes haciendo trabajos de recuperación de la memoria y actos públicos en busca de la verdad o difundiendo la verdad. Con tan solo ver esto me siento recompensada en lo personal y siento que de algo ha servido lo hecho y la acción de tantas otras mujeres y hombres que han sido fieles a la memoria de sus amigos y compañeros. Las amigos y compañeros de los ejecutados de la caravana son una especie de familiares más porque al igual que yo con los míos, muchas otras personas convivían con ellos, trabajaban a diario con ellos y muchos han sentido el dolor de no ser ellos los muertos y no los sobrevivientes, respecto a esto se hizo una costumbre en el pueblo de llamar a los amigos y compañeros de los ejecutados “los muertos vivientes”. Esto mismo hizo que muchos colaboraran durante todos estos años en la búsqueda de la verdad y la recuperación de la memoria y la honra de nuestros ejecutados que fueron todos hombres de bien y comprometidos con la construcción de un mundo mejor donde quepamos todos en armonía y equidad. Ellos creían en el amor y por amor trabajaban a diario construyendo el futuro soñado. Por eso la gente los ama, los recuerda y los respeta y por eso es que hemos formado una “Agrupación de Familiares Amigos y Compañeros de Ejecutados Políticos y Detenidos Desaparecidos de Copiapó”, donde participan personas de todas las edades y quien ahora convoca a todas las actividades que se hacen en relación al tema y a los hechos.”

tras formas de convívio em sociedade, pautadas na escuta do outro e na cooperação mútua.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALLEN, Paula. *Flores en el desierto / Flowers in the desert*. Santiago do Chile: Editorial Cuatro Propio, 1999.

ALMEIDA, Priscila Cabral. Nostalgia da luz: tempo, espaço e narrativa. *Revista o Olho da História*, n. 23, nov., 2016, p. 01-07.

ANDRADE, Wellington. O teatro, um documento do real; o Estado de direito, uma ficção. *Revista Cult*, 19/mar./2017. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/o-teatro-um-documento-do-real-o-estado-de-direito-uma-ficcao/>> Acesso em: 03/abr./2017.

ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo como modo de criação. *Olhares*, ESCH – Revista da Escola Superior de Artes Célia Helena, n.1, 2009, pp. 48-51.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Trad. Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. A performance ritual dos desvios: danças de loucos e possuídos. *PHOENIX*, Rio de Janeiro, v. 14, n.1, 2008, p. 372-388.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Prefácio. In: EURÍPIDES. *Medeia*. Direção e coordenação geral de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. Trad. Trupersa (Trupe de tradução de teatro antigo). São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

BARTHES, Roland. *A câmara clara – nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1979.

BENJAMIN, Walter. Escavando e recordando. In: *Obras escolhidas II – Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Trad. Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

BUTLER, Judith. Relatar a si mesmo. Crítica da violência ética. Tradução Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015.

CAMARGO, Gustavo Arantes. Relações entre justiça e moral no pensamento de Nietzsche. *Estudos Nietzsche*, Curitiba, v. 2, n. 1, jan./jun. 2011, p. 79-97.

- CÁNOVAS, Rodrigo. *Lectura de El desierto (2005), de Carlos Franz, novela de la dictadura chilena*. Anales de Literatura Chilena. Ano 11, dez. 2010, n. 14, p. 225-237.
- CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Trad. Cristina Antunes. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- DE TORO, Alfonso. La comedia de la memoria: el infierno franzesco-radiografías-escritura-cuerpo-catarsis en *El desierto* de Carlos Franz. *Taller de Letras*, n. 43, 2008, p. 131-151.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. 4. ed. Trad. de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. de Luiz B. L. Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DIAS, Juarez Guimarães. *Narrativas em cena – Aderbal Freire-Filho (Brasil) e João Brites (Portugal)*. Rio de Janeiro: Móbile, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. Trad. André Telles. *Serrote: Uma Revista de Ensaio, Artes Visuais, Ideias e Literatura*, São Paulo, n. 13, p. 99-133, mar. 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Trad. Inés Bértolo. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Trad. Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. *Pós: Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes-UFMG*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DRAGO, Tito. *Chile: um duplo sequestro*. Trad. Magda Lopes. Brasília: Thesaurus Editora, 1995.
- DUBATTI, Jorge. *Cartografia teatral - introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2008.
- DUBATTI, Jorge. *O teatro dos mortos – Introdução a uma filosofia teatral*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Edições Sesc, 2016.
- FÉRAL, Josette. Theatricality: The Specificity of Theatrical Language, *SubStance*, v. 31, n. 2/3, issue 98/99: Special Issue: Theatricality (2002), pp. 94-108.
- FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: *Ditos e escritos*. Vol. 4, Trad. Vera Lucia Avelar Ribeiro, Rio de Janeiro: Forense universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Manuel Barros da Mota (org.), tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FRANZ, Carlos. *El desierto*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.

GARCÉS, Marina. ¿Qué podemos hacer? O sobre las intimidades de la crítica, In: CORNAGO, O. (ed). *A veces me pregunto porqué sigo bailando*, Contintametienes, Madrid, 2011, pp. 393-408.

GAMBARO, Griselda. *Al pie de página: notas sobre la sociedad, la política, la cultura*. Buenos Aires: Norma, 2011.

GROYS, Boris. *Arte, Poder*. Trad. Virgínia Starling. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

ITURRIAGA, Sergio Arellano. *Más allá del abismo: un testimonio y una perspectiva*. Santiago do Chile: Editorial Proyección, 1985.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LAWNER, Miguel. *Isla Dawson, Ritoque, Tres Alamos: la vida a pesar de todo*. Santiago: LOM, 2003.

MADARASZ, Norman. A potência para a simulação: Deleuze, Nietzsche e os desafios figurativos ao se repensar os modelos da filosofia concreta. *Educ. Soc.*, Campinas, vol. 26, n. 93, p. 1209-1216, set./dez. 2005, p. 1209-1216.

MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

MARQUES, Reinaldo. Ficções do arquivo: o literário e o contemporâneo. In: XI JORNADAS ANDINAS DE LITERATURA LATINOAMERICANA (JALLA), 2014, Universidad Nacional da Costa Rica, Facultad de Filosofía y Letras, San José.

MARX, Karl. *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*. 1852 – ed. Ridendo Castigat Moraes. <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/brumario.pdf>. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/brumario.pdf>>. Acesso em: 04/abr./2017.

MIRANDA, Sergio González. La presencia indígena en el enclave salitrero de Tarapacá: una reflexión en torno a la Fiesta de la Tirana. *Chungara*, Revista de Antropología Chilena, v. 38, n. 1, 2006, p. 35-49.

NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. Trad. Álvaro Ribeiro. 3ª ed. Lisboa: Guimarães & Cia Editores, 1978.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral – uma polêmica*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Trad. Jaume Melendres. Buenos Aires: Paidós, 1998.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda – Meyerhold e a cena contemporânea*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.

PIQUÉ, Jorge Ferro. A tragédia grega e seu contexto. *Letras* – Editora da UFPR, Curitiba, n. 49, 1998, p. 201-219.

PORTELLI, Alessandro. A Filosofia e os Fatos: narração, interpretação e significado nas memórias nas fonte orais. In: *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, 1996, p. 59-72.

PRADO, Tomás. Fábula, simulacro e assassinato: três conceitos para compreender a literatura em Foucault. *Antares: Letras e Humanidades*, vol. 6, n° 11, jan.-jun. 2014, p. 136-149.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

RIBAS, Jéssica Luíza de Sousa. *O movimento anacrônico da personagem Cláudia na cena teatral de “O Deserto”*. Belo Horizonte, 2017 (no prelo).

RODRIGUES, Éder. *A dramaturgia performática de César Brie e Mickael de Oliveira* [manuscrito]: textos, contextos e processos de criação junto aos grupos Teatro de los Andes, da Bolívia e Colectivo 84, de Portugal. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.

ROJO, Grínor. Beatriz Sarlo, quando os tempos mudam. In: ROJO, Grínor; ROJO, Sara; RAVETTI, Graciela. *Por uma crítica política da literatura: três perspectivas latino-americanas*. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

ROJO, Grínor. Carlos Franz, El desierto y la doble tragédia de Chile. In: ROJO, Grínor. *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena*. Santiago: LOM ediciones, 2016.

ROJO, Sara. Crítica latino-americana de teatro e cinema: imagens. In: ROJO, Grínor; ROJO, Sara; RAVETTI, Graciela. *Por uma crítica política da literatura: três perspectivas latino-americanas*. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

ROJO, Sara. *Teatro latino-americano em diálogo: produção e visibilidade*. Belo Horizonte: Javali, 2016.

SABINO, Fernando. *O encontro marcado*. 29ª edição. Rio de Janeiro: Record, 1980.

SAFATLE, Vladimir. *Só mais um esforço*. São Paulo: Três Estrelas, 2017.

SINISTERRA, José Sanchis. *Da literatura ao palco – dramaturgia de textos narrativos*. Trad. Antonio Fernando Borges. São Paulo: É Realizações, 2016.

SPRENGELBURD, Rafael. *Fractal: una especulación científica*. Buenos Aires: UBA/Libros del Rojas, 2001.

VERDUGO, Patricia. *Los zarpazos del puma*. Santiago do Chile: Editorial Catalonia, 2015.

VERDUGO, Patricia. *La Caravana de la Muerte: Pruebas a la vista*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2000.

URDAPILLETA, Alejandro. *Vagones transportan humo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2000.

### Entrevista

FRANZ, Carlos. *El desierto*. 18 dez. 2017. Entrevista concedida por e-mail a Felipe Cordeiro.

LAGOEIRO, Luísa. *A construção da personagem Laura*. 12 dez. 2017. Entrevista concedida por e-mail a Felipe Cordeiro.

NORAMBUENA, Angélica Palleras. *A Caravana da Morte*. 05 ago. a 01 set. 2017. Entrevista concedida por e-mail a Felipe Cordeiro.

### Internet

AGENGE FRANCE-PRESSE. *Os horrores da Caravana da Morte*. 10/dez./2006. Disponível em: <http://noticias.terra.com.br/mundo/interna/0,,OI1293043-EI294,00.html>. Acesso em: 17/jul./2017.

BARBOSA, Alexandre. *Patricia Verdugo aponta as feridas que o Chile tem a fechar*. Entrevista publicada no site do Partido Comunista Brasileiro. Disponível em: [https://pcb.org.br/fdr/index.php?option=com\\_content&view=article&id=525:patricia-verdugo-aponta-as-feridas-que-o-chile-tem-a-fechar&catid=5:entrevistas-com-a-historia](https://pcb.org.br/fdr/index.php?option=com_content&view=article&id=525:patricia-verdugo-aponta-as-feridas-que-o-chile-tem-a-fechar&catid=5:entrevistas-com-a-historia). Acesso em: 16/jul./2017.

BLOG CARAVANA DE LA MUERTE. Disponível em: <http://caravanadelamuerte.blogspot.com.br/>. Acesso em: 18/jul./2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*. Trad: Alberto Pucheu. Revista Literária Polichinelo. Disponível em: <http://revistapolichinelo.blogspot.com.br/2011/03/georges-didi-huberman.html>. Acesso em: 17/nov./2017.

EL PAÍS. *Morre “el Lobo”, líder da “caravana da morte” da ditadura chilena*. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2016/03/09/internacional/1457544595\\_780357.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2016/03/09/internacional/1457544595_780357.html). Acesso em: 24/jul./2017.

FOLHA DE SÃO PAULO. *Caravana da Morte ocorreu logo após golpe*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft0212200002.htm>. Acesso em: 24/jul./2017.

LA NACION. *No más venganza*. Editorial. 23/nov./2017. Disponível em: <http://www.lanacion.com.ar/1847930-no-mas-venganza>. Acesso em: 16/jul./2017.

MORA, Miguel. Carlos Franz sitúa en el desierto de Chile una relación víctima-verdugo. *El País*. Madrid, 2005. Disponível em: <[http://elpais.com/diario/2005/06/19/cultura/1119132005\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/06/19/cultura/1119132005_850215.html)> Acesso em 25/mai./2017.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *O Brasil à beira do abismo, de novo*. Disponível em: <<http://site.anpuh.org/index.php/2015-01-20-00-01-55/noticias2/diversas/item/3391-o-brasil-a-beira-do-abismo-de-novo-rodrigo-patto-sa-motta>> Acesso em 14/jan./2018.

O GLOBO. *Chile: polícia reprime protesto contra homenagem a Pinochet*. 10/jun./2012. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/mundo/chile-policia-reprime-protesto-contrahomenagem-pinochet-5162845>. Acesso em: 16/jul./2017.

SAFATLE, Vladimir. *A esquerda precisa ter coragem para voltar a propor mudanças radicais*. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/09/1914849-a-representacao-politica-so-faz-afastar-o-povo-de-uma-democracia-verdadeira.shtml>> Acesso em 14/jan./2018.

ÚLTIMO SEGUNDO. *Perícias confirmam que Salvador Allende cometeu suicídio*. 19/jul./2011. Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/mundo/pericias-confirmam-que-salvador-allende-cometeu-suicidio/n1597089588956.html>. Acesso em: 18/jul./2017.

## **Filmografia**

BUSCANDO A ALLENDE. Direção: Carlos Pronzato. Brasil, 2008. Documentário.

NOSTALGIA DE LA LUZ. Direção: Patricio Guzmán. Chile, 2012. Documentário.

## **Teatro**

MATELUNA. Direção e dramaturgia: Guillermo Calderón. Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, 2017.

O DESZERTO. Direção: Sara Rojo. Dramaturgia: Felipe Cordeiro e Gabriela Figueiredo. Belo Horizonte, 2016.

## APÊNDICE

### ENTREVISTA COM CARLOS FRANZ

Concedida a Felipe Cordeiro,  
entre os días 30 de novembro e  
18 de dezembro de 2017, por e-mail.

1) *Su libro trae varias referencias verosímiles, como un fuerte diálogo con la Caravana de la Muerte, citas de Friedrich Nietzsche, Patricio Aylwin y otros. ¿Cómo fue el proceso de investigación y escritura de la novela?*

*El desierto* no es una novela histórica ni documental. Es una novela de imaginación e invención basada en algunos hechos reales. Pero sobre todo *El desierto* se basa en una reflexión filosófica sobre los acontecimientos políticos extremos que vivió mi país durante la dictadura de Pinochet. Para esa reflexión leí a filósofos como Nietzsche, a dramaturgos clásicos como Esquilo, a escritores contemporáneos como Primo Levi y a muchos otros. Para la escritura de mi novela, estas obras literarias y filosóficas, unidas a mi propia memoria de esos años, fueron más importantes que la verdadera historia política de aquellos años.

2) *¿Cuál parte de la novela le significó más trabajo para escribir y por qué?*

*El desierto* es una tragedia contemporánea. Mientras la escribía tuve muy presente la obra de George Steiner, *The death of tragedy*, que postula la imposibilidad moderna de escribir una tragedia. Mi ambición fue desafiar esa imposibilidad tanto en el plano filosófico como estético. Eso fue lo más difícil.

3) *Así como Laura Larco, Ud. es hijo de una actriz, estudió derecho y escribió un libro de éxito en Berlín. Para usted eso es sólo una coincidencia o estos hechos evidencian la vida del escritor como tema válido de observación y fabulación crítica?*

Toda novela es en alguna medida autobiográfica. Por lo que a mi respecta, estoy convencido de que mi vida personal carece de interés, por lo cual intento huir de la autobiografía tan lejos como puedo. En realidad, lo que más me interesa de la ficción es la posibilidad de “biografiar” esas otras vidas que pudimos vivir. William Faulkner escribió que un libro es “el oscuro gemelo del hombre”.

4) *Su novela menciona autores clásicos como Esquilo, Eurípides y, de alguna manera, es una especie de tragedia. ¿Cuál es su relación con el teatro?*

Tengo una relación conflictiva con el teatro derivada, precisamente, de una relación difícil con mi madre actriz. Me costaba mucho ver teatro, aunque siempre lo he leído con gran interés. Sin embargo, me reconcilié bastante con el teatro “visto” durante los años en que viví en Londres. Quizás lo que me ayudó a resolver el conflicto fue no tanto ver las actuaciones de excelentes actores y compañías, como el oírlos en un idioma “no materno”. Ahora me siento tan reconciliado con el teatro que incluso llevo tiempo tomando notas para escribir una obra dramática. Tengo el tema y el argumento. ¡Sólo me falta saber cómo se escribe teatro!

5) *Leyendo El desierto, la impresión que tengo es que, en lo que se refiere a Laura y Cáceres, el “amor” del que la jueza habla sería principalmente un amor a la vida y no al Mayor – pero también hay la duda, el claroscuro. Ella vio en Cáceres una forma de seguir viva en medio a la muerte y usó el cuerpo del verdugo como tabla de salvación o hay algún tipo de deseo por quién ejerce la fuerza? Nietzsche escribió incluso que no hay nada que deba ser superior a la vida, ni juicios éticos, morales o ontológicos. ¿Cómo usted ve la relación y el efecto estético entre Laura y Cáceres?*

Esa es la relación verdaderamente trágica del libro. Allí es donde asoma ese mal absoluto cuya representación y aceptación por parte del público resulta, según Steiner, virtualmente imposible hoy en día. Nuestro sentido de la justicia nos impediría darle complejidad y dignidad estética a un abuso tan bestial como el que comete Cáceres con Laura. Ella misma intentará luego reflexionar filosóficamente sobre su paradójica experiencia con la esperanza de explicarla. Pero no lo logra. Sabe que en su actitud de “entrega” hubo masoquismo, culpabilidad, deseos de ser castigada por el privilegio de seguir viva cuando los demás morían, Síndrome de Estocolmo y, desde luego, también hubo una estrategia para seguir viva y quizás salvar algunas vidas ajenas. Sin embargo, Laura es demasiado honesta y valiente como para quedarse sólo con esos motivos para su actitud. Ella intuye que todas esas explicaciones son peor que insuficientes, son hipócritas, sino agrega, además de ellas, una palabra verdaderamente obscena en ese contexto: “amor”. Un amor negro, oscuro, que la unió con lo mismo que más odiaba.

6) *¿Usted considera que su obra dialoga con otras obras de la narrativa chilena post-dictatorial, especialmente aquellas que abarcan ese período? Si es así, ¿de qué forma?*

No lo sé. Supongo que eso es algo que deberían responder los historiadores de la literatura. Yo sólo recuerdo que mientras escribía esta novela me sentía muy solo, estaba convencido de que escribía un libro que era necesario para mí pero quizás para nadie más. Además, estaba consciente de que su forma iba a contrapelo de las tendencias literarias en boga. Luego de que *El desierto* obtuviera un premio importante en Argentina, y después de que recibiera muy buenas críticas en varios países, me sorprendió comprobar que este libro interesaba y “llegaba” a más gente de lo que yo había pensado.

7) *Supongo que haber conocido una figura como Mariana Callejas cuando usted todavía era tan joven fue una experiencia que le hizo tener una dimensión muy compleja de*

*las opciones que una persona puede hacer. ¿Cree que sus personajes dobles (imagen de la imagen) surgen de vivencias como esa?*

Sí, esa fue una experiencia traumática. Me reveló bruscamente una de las dimensiones más perversas de las dictaduras: su capacidad de infiltrarse en todas las áreas de una sociedad, incluso en las actividades aparentemente más desprovistas de poder como es la literatura, para intentar corromperlas. Sin embargo, a la larga entendí que esas experiencias también podían darme la base para excelentes temas literarios, como ese de los dobles que usted menciona.

*8) Después de todo el período de la transición democrática, Usted percibe que los chilenos (tanto la izquierda como la derecha) han aprendido algo sobre el autoritarismo o no es así?*

El trauma de la dictadura y la posterior transición exitosa nos enseñaron a los chilenos a renunciar al autoritarismo en su forma más extrema: la violencia política. Sin embargo, las transiciones conllevan sus propios traumas: la imposibilidad de obtener una justicia completa, perfecta, es muy dolorosa. Asimismo, el esfuerzo por mantener la memoria de las atroces violaciones a los derechos humanos apela a una sociedad que, en general, va olvidando y que, cuando recuerda, lo hace cada vez más como “historia”: un conocimiento sin experiencia.

La literatura que enfrenta y representa honestamente esas imperfecciones de la realidad, puede recuperar algo de aquel poder catártico y sanador que se atribuía a las tragedias. En mis momentos menos escépticos me consuelo con esa ilusión.

## ENTREVISTA COM ANGÉLICA PALLERAS<sup>103</sup>

Concedida a Felipe Cordeiro,  
entre os días 05 de agosto e  
01 de setembro de 2017, por e-mail.

1) *La publicación del libro "Los zarpazos del puma" ha traído visibilidad internacional para el caso de la Caravana de la Muerte, pues fue traducido en diferentes idiomas. Pero desde la publicación de Verdugo mucho tiempo se pasó y muchas nuevas informaciones fueron descubiertas, correcto? ¿Qué más se ha descubierto desde entonces y lo que todavía falta ser aclarado?*

Si, correcto, el libro “Los zarpazos del puma” fue un gran aporte al conocimiento público del caso de la Caravana de la Muerte, nacional e internacionalmente. Es tanto que en esa época no se le conocía como caravana de la muerte y puede ser que haya surgido este nombre a partir del relato que hace en el libro el teniente coronel Benavente, de Talca, cuando dice en la página 8 del libro “La caravana del general Arellano llegó un domingo sin aviso previo”, lo que después, con el contenido del viaje de esa caravana pasó a llamarse “la caravana de la muerte”.

Su autora, la periodista Patricia Verdugo me entrevistó en 1985, cuando yo estaba presentando una querrela criminal en Copiapó, en contra de quien resultara responsable del crimen cometido con mi hermano. Por muchos años y desde 1973 nuestra familia trató de hacer gestiones judiciales y solo ese año, luego que la prensa anunció que Carmen Hertz, viuda de uno de los ejecutados en Calama había interpuesto una demanda en contra de la comitiva militar, logré que la Vicaría de la Solidaridad de Copiapó me apoyara con una querrela. Fue en ese momento, a doce años del golpe que pudimos enfrentar judicialmente a los criminales y a pesar de estar en plena dictadura, tuve el apoyo de mucha gente que en el pueblo me acompañó en la búsqueda del esclarecimiento y la verdad, incluyendo a militares que siendo vecinos del lugar y habiendo conocido a los ejecutados, entregaron datos que establecían errores con los que se podía echar abajo el montaje y la mentira, tales como: 1) Si hubiesen tenido que trasladar a trece presos de alta peligrosidad a otro lugar más seguro, tendría que haber sido a Antofagasta, lugar hacia el norte de Copiapó, donde les correspondía jurisdiccionalmente y no a La Serena, lugar que queda al sur y no pertenece a la jurisdicción militar de la zona. 2) Si hubiesen sido prisioneros de alta peligrosidad el camión de traslado tenía que haber estado en muy buenas condiciones, muy bien revisado y sin posibilidad alguna de tener desperfectos mecánicos. 3) De haber sido un traslado de prisioneros de alta peligrosidad en un

---

<sup>103</sup> Angélica Palleras nace en Santiago y luego se traslada junto a su familia a la ciudad de Copiapó. De padre comerciante, ella creció en esta ciudad, donde estudió y se involucró en los movimientos de izquierda de la Unidad Popular, al igual que su hermano Adolfo Palleras Norambuena, quien el día 17 de octubre del año 1973, fue asesinado por la caravana de la muerte, a los 26 años, junto a otras 15 personas que se encontraban detenidas en el regimiento. Si bien Angélica y su familia sufrieron la persecución política, ellos mantuvieron la búsqueda de justicia y verdad respecto a Adolfo y las demás víctimas de la dictadura.

camión, tendrían que haber sido acompañados o escoltados a lo menos por tres vehículos con personal militar de refuerzo y no solo con un par de guardias.

Cuando Patricia Verdugo me entrevistó, en 1985, yo estaba viviendo un segundo duelo profundamente doloroso, porque con todos los antecedentes reunidos para la demanda, quedaba claro y se podía establecer que habían sido ejecutados por la comitiva llegada de Santiago, con corvos y cuchillos, quedando atrás la posibilidad de que los hubiesen asesinado en un falso intento de fuga, con balas en la espalda al obligarlos a correr. Ya llevábamos años buscando antecedentes y luego de ese momento seguimos adelante en los Tribunales y a pesar de que con la defensa y la argumentación de nuestros abogados logramos llegar a la Corte Suprema oponiéndonos a la Amnistía que se había aplicado en el Juzgado Militar, y fue esta la primera causa judicial que un juez de la Corte Suprema se opuso a la Amnistía y al cierre de la causa, pidiendo que se siguiera investigando, lo que fue relevante en el ámbito judicial y político en el año 1989 al ser publicado en la Radio Moscú, fue el libro “Los zarpazos del Puma”, el que le dio un espacio impactante en la sociedad chilena a la masacre cometida por esta comitiva a lo largo del país. Y también por este primer libro se conoció el caso internacionalmente.

Desde la publicación de “Los zarpazos del puma”, 1989 en adelante, seguimos con nuestra búsqueda de la verdad y la justicia, y en 1990, a cinco años de haber presentado la querrela, logramos abrir la fosa clandestina donde habían ocultado los cuerpos de nuestros familiares asesinados y pudimos probar que estaban horrorosamente masacrados con cortes de cuchillos, corvos, sables o yataganes que atravesaron sus cuerpos y quemaduras de sopletes. Con esto pudimos probar que lo dicho por testigos anónimos que estuvieron en el regimiento esa noche fue verdad, nos habían dicho que los asesinaron a todos juntos dentro de un galpón cerrado, llamado famacol” y que desde allí los militares del lugar sintieron los gritos de dolor, los gemidos y el olor a sangre que invadió el aire de la noche, hasta que en la madrugada sacaron los cuerpos en bolsas de polietileno negro, los subieron en un camión que chorreaba en sangre y los sacaron del regimiento con destino desconocido. Cuando abrimos la fosa, en una acción coordinada de muchos brazos, mentes, recursos y voluntades que a partir de una querrela por inhumación ilegal logramos entrar al cementerio con un juez que si bien esquivó el lugar exacto ordenando excavar en otros lugares, al final, con mi hermana mayor, Gabriela, que bajo juramento dijo ser testigo de haber estado en ese lugar de tierra removida en la mañana del día que los mataron, donde habían encontrado un zapato de uno de los ejecutados y lugar que le fue prohibido a ella y a todo el pueblo visitar y dejar flores, lugar al que a pesar de tener guardia militar la gente tiró semillas y crecieron flores, lugar donde estaban, se excavó y aparecieron.

El pueblo entero estuvo por más de una semana en las actividades de exhumación y funerales de nuestros muertos, la gente se aglomeraba en las puertas del cementerio y en los cerros aledaños para seguir paso a paso los acontecimientos y el desenlace de los hechos. Todos estaban expectantes y todos esperaban que aparecieran, para que descansaran en paz.

Se les hizo un velatorio en la iglesia catedral de la ciudad con don Fernando como el pueblo llamaba al obispo Fernando Ariztía, un sacerdote y obispo del pueblo, que me

había apoyado con la querrela criminal en 1985 y ahora con la querrela de exhumación y funerales. Él estaba con el pueblo y con los perseguidos.

Seguimos adelante y en enero de 1998 se inició la querrela criminal “Caravana de la Muerte” que incluía a todos los lugares que se tenían antecedentes de que había llegado el helicóptero puma y había asesinado prisioneros políticos, con el tiempo y la investigación del caso se fueron integrando las nuevas localidades que en estos momentos suman nueve. En esta gran causa judicial se ocuparon y se integraron todas las causas que hasta ese momento se habían presentado en los tribunales por diversos familiares a nivel nacional y también se incorporó el libro “Los zarpazos del puma” como antecedente judicial del caso. Así mismo y a fines del mismo año, 1998, el juez español Baltasar Garzón se basó en las querellas presentadas dentro del caso Caravana de la Muerte investigado por el juez chileno Juan Guzmán para ordenar la detención de Augusto Pinochet en Londres, bajo los cargos de secuestro y homicidio calificado.

Demandar ante los tribunales de justicia a la comitiva criminal y aspirar a ganar era un desafío muy grande y lo sigue siendo, por los pactos de silencio e impunidad y por el poder que tuvieron los integrantes de la caravana de la muerte en la dictadura:

1. General de brigada Sergio Arellano Stark, jefe del grupo, delegado de Augusto Pinochet. Es uno de los principales conspiradores y perpetradores del golpe de Estado que derrocó al Gobierno de Salvador Allende. Fue protegido cuando se logró una condena de seis años
2. Teniente coronel Sergio Arredondo González. Brazo derecho del general Sergio Arellano Stark y uno de los principales instigadores del golpe de Estado en las filas del Ejército desde la Academia de Guerra y con contactos privilegiados con los servicios de inteligencia de Estados Unidos. Descrito por los informes de inteligencia estadounidense de la época como “uno de los anticomunistas y antimarxistas duros” y amante del buen whisky.
3. Mayor Pedro Espinoza Bravo. Era el segundo hombre de la policía política, después de general Manuel Contreras. Oficial de Inteligencia del Ejército y jefe de operaciones de la policía secreta DINA e involucrado en casos emblemáticos como el asesinato de Orlando Letelier y culpado como autor del asesinato del periodista norteamericano Charles Horman, testigo de la participación norteamericana en el golpe.
4. Mayor Carlos López Tapia, segundo jefe de la misión del helicóptero Puma en sus cometidos de Linares y Cauquenes. ingresó a la DINA, llegando a ser jefe de la Villa Grimaldi en 1976, periodo en que la DINA secuestro e hizo desaparecer desde el centro clandestino a decenas de prisioneros y prisioneras. López Tapia también fue Jefe de División de Inteligencia Metropolitana de la DINA.
5. Capitán Marcelo Moren Brito. Luego de Pedro Espinoza, quedó como jefe de Villa Grimaldi. Siempre se ha dudado de la razón porque pusieron en un puesto tan alto de inteligencia a un hombre tan brutal y de poca capacidad. Se llega a la conclusión de que se debió a su incondicionalidad con Manuel

Contreras, que incluso lo llevó a renunciar a la DINA cuando su jefe se retiró. El ex agente jefe del servicio secreto de la Dirección de Inteligencia del Ejército (DINE), Maximiliano Ferrer Lima, acusó a Moren de asesinar a su propio sobrino Alan Bruce Catalán en Villa Grimaldi, ahorcándolo con un alambre y metiéndole una bolsa plástica en la cabeza. El sobrino Alan, cuando niño, le dejaba su pieza y dormía en el sillón del living. Lo admiraba con su imponente uniforme de cadete y se enorgullecía de servirle de mensajero de cartas y flores que entregaba a sus novias.

6. Capitán Antonio Palomo Contreras, piloto del helicóptero Puma en su viaje al sur. Estaba en el comando aéreo del Ejército y para el norte no siguió porque era piloto de Pinochet normalmente lo ocupaba. Los cadáveres los llevaban al comando aéreo de Tobalaba y de ahí le daban la misión a Palomo de que tenían que desaparecer tirándolos desde helicópteros al mar.
7. Capitán Emilio Robert de la Mahotiere González, copiloto del helicóptero en el viaje al sur y piloto en el viaje al norte. Participó en el desentierro de los detenidos desaparecidos de La Moneda que fueron asesinados en Peldehue en 1973 y en diciembre de 1978 los restos de las víctimas fueron transportados a bordo de un helicóptero Puma para ser lanzados al mar como parte de la operación "Retiro de Televisores" ordenada por Pinochet
8. Capitán Luis Felipe Polanco Gallardo, copiloto del anterior en el viaje al norte. Procesado en causas de detenidos desaparecidos tirados al mar.
9. Teniente Juan Viterbo Chiminelli Fullerton, coordinación y logística en la misión. Se desempeñaba en el comando de aviación y fue uno de los pilotos que participó en el sur y norte del país en la "Caravana de la Muerte". El año 1974 pasó a formar parte de la DINA.
10. Teniente Armando Fernández Larios, guardaespaldas de Arellano y participante del ataque a la Moneda, más tarde agente de la DINA e involucrado en el asesinato de Orlando Letelier y muchos otros crímenes. Chileno nacido en EE UU, se declaró culpable y se acogió a trato de protección con EE UU, vive en Miami.

En junio de 1999, el juez Juan Guzmán Tapia ordenó la detención de cinco oficiales militares por su participación en la Caravana de la Muerte.

En el año 2000, Patricia Verdugo publicó un nuevo libro relacionado con el caso: "La Caravana de la Muerte. Pruebas a la vista" y el periodista Jorge Escalante publicó su libro de investigación periodística del caso "La Misión era Matar"

En marzo de 2006, el juez Víctor Montiglio ordenó el arresto de trece ex oficiales del Ejército por su participación en los asesinatos bajo cargos de homicidio. El 17 de julio de 2006, la Corte Suprema despojó de su fuero como ex presidente a Pinochet por su implicación en el caso, revirtiendo una resolución anterior. Y el 28 de noviembre de 2006, el juez Víctor Montiglio procesó a Augusto Pinochet por el caso y ordenó su arresto domiciliario.

En mayo de 2006, episodio San Javier, el ministro de fuero Juez Víctor Montiglio, resolvió absolver a dos generales y otros cinco ex militares aplicando la Ley de Amnistía al dictar sentencia. La medida benefició a Gabriel del Río y Sergio Arellano Stark, jefe de la comitiva criminal, y otros cinco procesados. Pero, **en octubre de 2008 la Corte Suprema dio su primer fallo** definitivo en esta causa, condenando a seis años de presidio efectivo al general Sergio Arellano Stark, seis años de presidio efectivo sin beneficios a Carlos Romero Muñoz y a cuatro años de presidio con beneficio de libertad vigilada a Mario Cazenave Pontanilla, José Parada Muñoz y Julio Barrios Espinace. Pero, en noviembre del mismo año, en nada quedó esta histórica condena en contra del jefe de la comitiva Arellano Stark, cuando el ministro Montiglio informó de la decisión de absolver al ex alto oficial de la sentencia debido al Alzheimer que padecía desde hacía 15 meses, agravada luego que se dictara la condena en su contra.

En abril de 2006, episodio Arica, el Juez Montiglio aplicó nuevamente la amnistía, y ante las apelaciones presentadas por nuestros abogados, **en el año 2008 la Corte Suprema dio su segundo fallo** desestimando la amnistía y condenando a seis años de presidio por su responsabilidad directa a Odlanier Mena Salinas, Julio Valenzuela Bastías y Luis Carrera Bravo. Y el General (r), Sergio Arellano Stark y su comitiva fueron absueltos por falta de pruebas de participación.

En diciembre de 2013, episodio Antofagasta, el Juez Leopoldo Llanos dictó sentencia de primera instancia, en contra de nueve ex miembros del Ejército por su responsabilidad, en distintos grados. Fueron las condenas más altas hasta ese momento y hasta ahora no han sido superadas, también fue notable que aparecieran condenados por primera vez los integrantes de la comitiva condenados a 15 años y un día. Dos años más tarde, **en diciembre de 2015, la Corte Suprema dio su tercer fallo y ratificó esta condena**, Arellano Stark, que actuaba como delegado del jefe del Ejército (Augusto Pinochet), fue sobreseído por demencia. Como autores de los homicidios fueron condenados a quince años y un día de prisión el brigadier Pedro Espinoza Bravo, los coroneles Sergio Arredondo González, Patricio Ferrer Ducaud y Juan Chiminelli Fullerton. A cinco años, en calidad de cómplice, fue sentenciado Pablo Martínez Latorre, en tanto que como encubridores fueron condenados a tres años y un día Luis Polanco Gallardo y Emilio de la Mahotiere González. Otro encausado, Gonzalo Santelices, fue absuelto.

En noviembre de 2013, episodio Curicó, la jueza especial y ministra en visita Patricia González cerró el sumario o etapa de investigación. A principios de diciembre de 2015 la misma jueza condenó al general en retiro del Ejército Luis Joaquín Ramírez Pineda a las penas de 15 y 3 años de presidio efectivo, por su responsabilidad en los delitos de homicidio calificado y secuestro simple en el episodio Caravana Curicó. **En julio de 2017 la Corte Suprema dictó su quinto fallo**, condenando al ex oficial de ejército Carlos Enrique Massouh Mehech a la pena de 5 años y un día de presidio, por su responsabilidad en los delitos de secuestro y homicidio.

En febrero de 2014, episodio Copiapó, la Ministra en visita y jueza Patricia González acusó como autores de secuestros y homicidios reiterados a Sergio Arellano Stark, Carlos Arredondo, Pedro Espinoza, Marcelo Moren, Patricio Díaz, Ricardo Yañez, Waldo Ojeda, Marcelo Marambio y Oscar Haag. Mientras, que por secuestro calificado en carácter reiterado fueron acusados también Arellano Stark, Arredondo, Espinoza, Moren y

Haag, además de Ramón Zuñiga, Fernando Castillo y Oscar Pastén. **En abril de 2017 la Corte Suprema dictó su cuarto fallo** con una sentencia en contra de seis de estos acusados de 13 delitos de homicidio calificado y tres secuestros calificados, perpetrados el 17 de octubre de 1973 en Copiapó, condenando a penas de 15 años y un día de presidio a Sergio Arredondo González y Pedro Espinoza Bravo, en calidad de autores de los delitos y a 11 años de presidio a Patricio Díaz Araneda en calidad de autor de los delitos reiterados de homicidio calificado de las 13 víctimas. En tanto, los miembros del Ejército en retiro Ricardo Yáñez Mora, Waldo Ojeda Torrent y Marcelo Marambio Molina a 10 años y un día de presidio, por su responsabilidad en los mismos delitos. Edwin Herbstadt Gálvez y Fernando Castillo Cruz fueron absueltos de los cargos de secuestro calificado.

En mayo de 2014, episodio Valdivia, la ministra en visita Patricia González dictó auto de procesamiento en la investigación de la causa sometiendo a proceso, en calidad de autores de los homicidios a: Sergio Arellano Stark, Pedro Espinoza Bravo, Marcelo Moren Brito, Carlos López Tapia y Juan Chiminelli Fullerton; y en calidad de cómplices del delito, a: Antonio Palomo Contreras y Emilio de la Mahotiere González. La jueza no ha cerrado el indagatorio de este proceso. **Falta el fallo definitivo de la Corte Suprema.**

En febrero de 2016, episodio Calama, el ministro en visita, juez Mario Carroza, elevó la causa al estado de plenario y dictó acusación por secuestro y homicidio calificado en contra de Pedro Octavio Espinoza Bravo, Juan Viterbo Chiminelli Fullerton, Carlos George Max Langer von Furstenberg, Hernán Rómulo Núñez Manríquez, Óscar Figueroa Márquez, Álvaro Alonso Romero Reyes, Sergio Carlos Arredondo González, Víctor Ramón Santander Veliz. Y en calidad de cómplices a Emilio Robert de la Mahotiere González y Luis Felipe Polanco Gallardo. **Falta el fallo definitivo de la Corte Suprema.**

En junio de 2016, episodio La Serena, el Programa de Derechos Humanos del Ministerio del Interior solicitó al ministro en visita Mario Carroza procesar al ex comandante en jefe del Ejército Juan Emilio Cheyre como encubridor de homicidios y secuestros cometidos por la "Caravana de la Muerte" durante su paso por la ciudad La Serena. En julio de 2016, el ministro Mario Carroza procesó a Emilio Chayre, quien fue la máxima autoridad castrense desde 2006 a 2012, de igual forma procesó a cinco militares más del regimiento de La Serena y solicitó la extradición de Armando Fernández Laríos, destacado miembro de la caravana por su criminalidad que se encuentra en EE UU como testigo protegido por su participación en el atentado contra Orlando Letelier en Washington año 1976. En septiembre de 2016, el ministro Carroza, habiendo ya cerrado el sumario o etapa de investigación ordenó su reapertura ante la aparición de un libro de la cárcel de La Serena, que una mujer entregó en el Museo de la Memoria, bajo reserva. La donante indicó que el documento estaba guardado en su casa y que se decidió a donarlo para que sirviera en alguna indagatoria. En abril de 2017 El magistrado responsabilizó a los ex militares Pedro Espinoza Bravo, Sergio Arredondo González, Juan Chiminelli Fullerton, Ariosto Lapostol Orrego y Víctor Alegre Rodríguez en calidad de autores. Y dictó acusación contra Cheyre, Emilio de la Mahotiere González, Luis Felipe Polanco Gallardo, Jaime Ojeda Torrent, Hernán Valdebenito Bugmann, Guillermo Raby Arancibia, Hugo Leiva González, Mario Vargas Miguieles, Mario Larenas Car-

mona, Luis Humberto Fernández Monjes y Luis Araos Flores como cómplices en el caso por 15 homicidios y secuestros en el regimiento de La Serena, el 16 de octubre de 1973. Faltan los fallos de primera y segunda instancia en la Corte de Apelaciones y **falta el fallo definitivo de la Corte Suprema.**

En noviembre de 2016, episodio Cauquenes, la ministra en visita, jueza Patricia González, dictó sentencia en contra de Pedro Espinoza Bravo, condenándolo a presidio perpetuo en calidad de autor de los homicidios calificados cometidos por la caravana en esa ciudad. **Falta el fallo definitivo de la Corte Suprema.**

¿Qué se ha descubierto y lo que falta ser aclarado? ... En este voluminoso proceso faltan cuatro episodios que sean condenados por la Corte Suprema para cerrar el caso en su conjunto en todas las localidades, esto ha significado descubrir y comprobar lo que sabíamos, hemos aclarado los hechos, pero, no se ha castigado el crimen ni a los culpables ya que de toda la comitiva solo a algunos se ha logrado condenar y encarcelar, en procesos largos y penosos porque hay que enfrentarse a jueces y tribunales que los apoyan, a gobiernos que les han construido cárceles especiales al estilo de los narcotraficantes, con canchas de tenis, golf, televisión, internet, etc, y que han aprovechado la batalla que nosotros los familiares hemos dado en los tribunales para decir al mundo que son gobiernos que defienden los derechos humanos y que han mandado a la cárcel a los asesinos, cuando en realidad no se ha anulado la ley de amnistía de la dictadura que los jueces pueden utilizar para absolver de culpa a los criminales y la que ya no es usada desde que los organismos internacionales de DD HH han notificado al Estado chileno de no poder usarla por ser un instrumento de impunidad e ir en contra de la defensa de los derechos humanos, de la verdad y de la justicia, ante lo cual, la Corte Suprema buscó un resquicio legal para aplicar la media prescripción con beneficios carcelarios, mientras en el parlamento se hacen leyes que benefician a reos ancianos con problemas de salud, leyes que apuntan especialmente a los militares asesinos, que siguen siendo protegidos por un ejército y fuerzas armadas que no les han quitado sus rangos militares a pesar de haber sido condenados y encarcelados por crímenes de lesa humanidad.

Solo nos queda seguir adelante con nuestra lucha por la verdad, la justicia y la memoria, en un camino de piedras e impedimentos que nos han llevado a las más increíbles situaciones y actos de deshonor y bajeza de parte de los criminales y sus protectores, como por ejemplo el hecho de que cuando se abrió la causa Caravana de la Muerte en 1998 y se pidió al Juzgado Militar el expediente de la exhumación de la fosa clandestina de mi hermano (ya que en el año '90 todos los casos donde hubieran militares implicados se derivaban a Juzgados Militares), en este ya no estaba el informe forense con pruebas fotográficas de que los habían matado con cuchillos y corvos y no con balas. Y a pesar de que reintegramos a la causa las fotos de la exhumación que teníamos en nuestro poder, no fueron consideradas y se falló condenando sobre un montaje y no sobre la realidad de los hechos. Llegándose al extremo de condenar a un oficial del regimiento local, que no era parte de la comitiva, por haberlos fusilado en grupos de tres y cuatro personas, cosa que este oficial declara y se inculpa, en circunstancias que en los cadáveres no habían balas, excepto una, en uno de los trece cuerpos. ¿Qué falta por hacer?...Haré un libro, con las fotos de la exhumación, con los funerales que el pueblo les hizo y con todo lo que significó hallarlos, despedirlos y amarlos por lo que significaron para los habitantes de Copiapó.

No se aun si reclamaré en una Corte Internacional mi derecho a la verdad, que pedí en los tribunales chilenos y no me lo concedieron o si pediré una exhumación de mi hermano para que se haga un nuevo informe forense que muestre la verdad. La verdad es en el fondo una forma de hacer justicia y no les negaré a ellos ese derecho, no a mis cinco amigos y compañeros incluyendo entre ellos a mi hermano, porque decir y establecer que murieron con balas es que hubo una orden militar superior jerárquica que debió ser cumplida, al margen de si fue correcta o no. Decir que murieron con balas es decir que murieron instantáneamente, sin mayor dolor. Pero no fue así, murieron lentamente con horroroso dolor y quienes los mataron son ruines criminales sin honor que deben ser repudiados históricamente.

En el episodio Copiapó, solo dos integrantes de la comitiva fueron condenados con 15 años y esta condena los encontró cumpliendo la condena de 15 años correspondiente al episodio Antofagasta. El resto de condenados, militares del regimiento local, por falta de cupo los internaron en la cárcel Colina Uno, donde hay un espacio habilitado para ellos.

Ahora falta que los condenados que están en Punta Peuco cumplan sus condenas sin beneficios y sean trasladados desde esta cárcel especial de lujo a la cárcel de alta seguridad Colina Uno, y si la muerte les llega cumpliendo sus condenas, que allí mueran. Para que Nunca Más se cometan estos genocidios y crímenes de lesa humanidad.

## 2) *¿Alguna mujer fue asesinada o secuestrada por la Caravana de la Muerte?*

No. En todos los lugares o regimientos donde aterrizó el helicóptero con la caravana de la muerte, a lo largo de todo el país, no marcó ni un nombre de mujer entre los detenidos que eligió para ser ejecutados.

No hubo mujeres asesinadas ni secuestradas, pero, son miles de mujeres la que fuimos muertas y quedamos secuestradas o perdidas en el dolor que nos causó el crimen cometido con nuestros seres queridos. Están las mujeres que fueron llorando y clamando y exigiendo justicia a las puertas de los regimientos, las que fueron a los cementerios a buscar indicios de donde podrían estar los restos de sus familiares, las que se encerraron en sus casas queriendo morir, las que se suicidaron, las que buscaron justicia en los tribunales. Detrás de cada hombre asesinado, quedaron madres, esposas, hijas, hermanas, amigas, compañeras, novias, heridas por siempre, muertas en el dolor y la incomprensión de un crimen tan canalla. Las madres y las esposas fueron perseguidas y reprimidas posteriormente al crimen cometido. Por ejemplo a mi madre la llevaban al regimiento y la dejaban sola en una habitación muy helada, sentada en una silla al lado de una cama metálica, allí estaba por horas hasta que llagaba un militar y le preguntaba si se acordaba de los amigos de nuestro hermano, se sus nombres y donde los podían ubicar, cuando mi mamá ya no soportaba el frío llamaba para que la atendieran o la dejaran ir, entonces aparecía un agente que le decía que esa cama la conectaban a la corriente y daba mucho calor, que allí habían acostado a su hijo para interrogarlo y que allí la acostarían a ella si no decía dónde estaban los amigos de su hijo. Mi madre siempre les decía: “Mi hijo ya pagó con su vida sus ideales. ¿Qué más quieren de él?”

Todo el sufrimiento y tortura permanente que sufrimos después del paso de la caravana de la muerte por nuestras ciudades y producto del crimen cometido por esta caravana fue por muchos años y en muchos aspectos, pero la tortura más grande que se les hizo a todas las mujeres, fue no habernos entregado los cuerpos para darles sepultura, se les quitó a ellos ese derecho y se nos quitó a nosotras el derecho de tenerlos en un lugar donde visitarlos para dejarles una flor, rezar una oración o conversar con ellos y acompañarlos, más allá de sus muertes.

Las mujeres fuimos destruidas con el crimen cometido con nuestros familiares, pero, nos pusimos de pie y hemos luchado convirtiendo el dolor en fuerza, para acompañarlos de alguna manera en el dolor que ellos sufrieron y recuperarlos en su honra. Desde el sur a norte del país hay mujeres que se destacan más que nada en capacidad de resistir porque el dolor es el mismo en todas, solo que algunas hemos sido más duras y hemos enfrentado o hemos resistido más.

Está la hermana de Lavín en el sur, las mujeres de Calama, la esposa y la madre de Berger en el norte, y muchas más. En mi caso, una noche soñé que mis compañeros me visitaban a media noche, sentí que golpearon la puerta de calle y estando en dictadura solo podía ser alguien que huía, los agentes de la dictadura que venían a allanar o compañeros buscando cobijo. Abrí y estaba en la penumbra del umbral de la puerta mi hermano, detrás de él Edwin, luego Leopoldo, Manuel y Atilio, todos muy serios, no sonrieron. Solo entraron y sin sentarse, estando todos de pie, rodearon una mesa en la que yo era parte, antes de acomodarme les ofrecí un té, como de costumbre lo hacía, entonces Adolfo, mi hermano, me dijo que no podían, que iban de paso, tenían poco tiempo y solo habían pasado a despedirse y a decirme que estaban bien, que estaban libres, y luego se fueron por donde vinieron, en la obscuridad iluminada de una noche que se los llevó muy lejos, los vi desaparecer y desperté.

Este sueño fue en noviembre de 1973, estando en un lugar muy al norte de Copiapó, clandestina, donde nadie me conocía. Yo salí de Copiapó antes de las 48 horas después que ellos fueron capturados, ese era el plan y el acuerdo entre nosotros para cuando llegara la hora del Golpe de Estado y cayéramos en manos de los represores; entonces, salí del lugar para no caer presa y poder reagruparnos posteriormente. Al despertar del sueño supe que ellos habían estado allí conmigo, se habían despedido y estaban libres, entonces vi las posibilidades que los hubiesen liberado, que los hubiesen mandado a un campo de concentración o que los hubiesen matado. Sentí que era lo peor y decidí volver al pueblo a ver qué había sucedido. Volví con mi bebé de seis meses en brazos, eso me ayudaba mucho a cruzar obstáculos. Bajé del autobús interregional, caminé hasta la casa de mi madre que estaba cerca con mi bebé en brazos y un bolso de viaje, en la calle y en esas horas de la mañana cuando los niños compran el pan antes de ir a clases, mi hermana menor me vio cuando las dos nos dirigíamos a nuestra casa, ella se alegró y se asustó mucho, corrió me tomó del brazo y me apuró para que entrara y cerró la puerta. ¿A qué vienes? Me dijo ¡Te van a pillar! Al interior me recibió mi hermana mayor, me llevó al dormitorio de nuestra madre, nos saludamos, me hicieron sentar a los pies de la cama, me pidieron que dejara mi hijo recostado en la cama y me preguntaron qué estaba haciendo allí. Las mire a todas con curiosidad y les respondí que había viajado para saber de los niños, así nos llamábamos entre nosotros. Les dije que había soñado con ellos y que quería saber que había pasado. Se quedaron en silencio, se miraron entre ellas y

con mucha dificultad, con lágrimas en los ojos mi hermana mayor me dijo – “los mataron” “a todos”. De allí en adelante es mi historia con la caravana de la muerte, una historia que partió con un golpe en el centro de mi cráneo, rompiéndolo en dos hasta el centro del pecho y me dejó en un abismo de dolor que calmé con un llanto que salió desde lo más profundo, fue la muerte de mi vida y de mis sueños que morían con ellos. Luego, cuando recuperé un poco de alivio, pregunté dónde estaban para ir a verlos de inmediato, entonces me respondieron que no los habían entregado, que los habían escondido, que no se habían podido sepultar. Y mientras yo estaba en un espacio del tiempo en el que no se existe y mientras ellas lloraban dolor, mi hermana mayor me dijo que pensaban que estaban en un lugar del cementerio del pueblo donde esa mañana del crimen ellas fueron y había tierra removida, donde habían encontrado un zapato y de donde las habían obligado a retirarse los guardias militares. Ellas iban todos los días a ese lugar, en el pueblo se había corrido la noticia que allí estaban y la gente los visitaba, pero en cuanto se llegaba al lugar aparecían los guardias militares que merodeaban el lugar y si se les dejaban flores ellos las retiraban en cuanto la visita se retiraba.

Fui a verlos a ese lugar y supe que estaban allí, los sentí, y luego de arrodillarme y tocar la tierra que los cubría les juré que los sacaría de allí y que metería a la cárcel a sus asesinos, aunque en ello se me fuera la vida. Les dejé un ramo de flores, caminé 15 a 20 pasos, miré hacia atrás y un militar estaba retirando las flores. Estuvieron con guardia militar por dos años, retirando flores que los familiares les dejábamos, hasta que la gente del pueblo tiró semillas de flores y creció un jardín, un jardín rebelde, de flores del desierto que no necesitan riego para crecer, las siempre vivas, rayitos de sol, docas y aloe vera.

La madre de Manuel le dejaba flores todos días donde se creía que estaban, desde antes y después de la guardia militar y luego pasaba al mercado donde mi familia tenía un negocio de comidas, jugos y emparedados, pasaba por allí, saludaba a nuestra madre y seguía su camino a comprar verduras para prepararle almuerzo a su hijo, a veces le comentaba a mi madre -¡Estoy atrasada, mi Manolito llegará y no habrá almuerzo preparado!- mi madre siempre le sonreía y respondía – Apúrese entonces, para que llegue a tiempo - ella nunca dejó de cocinarle ni de hacerle la cama a su hijo, era hijo único.

Desde ese momento yo siempre volví al pueblo de Copiapó, hacía mis acciones y me devolvía al lugar donde me quedé viviendo definitivamente. Así fue cuando interpuse la demanda en 1985 nadie de los familiares de los demás muertos me quiso acompañar , porque tenían miedo, las mujeres me dijeron que yo me iba pero ellas se quedaban en un lugar donde habían sufrido mucho y eran perseguidas, por ejemplo la esposa de Agapito Carvajal, no quería exponer a sus hijos porque después de matar a su esposo iban a su casa y le colgaban a sus hijos desde el techo en el interior de su casa en la cocina, los amarraban del cuerpo y los colgaban por horas y cuando volvían le preguntaban por los amigos y compañeros de su esposo y la amenazaban con colgar del cuello la próxima vez a sus hijos si no hablaba. Sus hijos le pidieron que por respeto a su padre nunca hablara si es que sabía algo, a pesar de los golpes que ellos sufrieron en presencia de su madre, ellos eran gente muy humilde, muy pobre. Antes de morir, ella pidió que me llamaran sus hijos y me agradeció por todo lo que había hecho por nuestros muertos, pero, yo siento que lo sufrido por ella no se compara ni se remedia con nada.

La tortura del dolor ha sido permanente en las mujeres familiares de las víctimas de la caravana de la muerte y a pesar de que no mataron a ni una en ese viaje de exterminio, las mataron y las torturaron en el tiempo. En el año 1986, estuve en una huelga de hambre en Calama, junto viudas y hermanas de ejecutados de la caravana en ese lugar, en el octavo día, cuando llegaba mucha gente y trabajadores del cobre a darnos su apoyo, llegó desde Santiago la madre del ejecutado por la caravana, Carlos Berger, jefe de Relaciones Públicas del Mineral Chuquicamata, nosotras estábamos haciendo la huelga de hambre para que nos entregaran sus restos y poder darles sepultura, ella se acercó, se sentó junto a mí en el colchón en que me mantenía acostada en el suelo, me tomó las manos y me agradeció por estar haciendo una huelga de hambre por su hijo, cosa que ella no podía hacer, viajó desde Santiago solo para agradecernos. Al tiempo ella se lanzó desde un edificio por no poder soportar más el dolor de la horrible muerte de su hijo y no saber dónde estaba.

Una de las hijas de Ricardo García, Gerente General del Mineral de El Salvador, ejecutado en Copiapó y desaparecido hasta hoy porque sus restos no los encontramos en la fosa común, viajó a Chile junto a su madre y hermana menor, ocho años después del crimen cometido con su padre, cuando tenía 15 años. Ximena, viajó desde su exilio en México para andar por los lugares donde su padre anduvo, por el norte de Chile, así lo quiso y así lo hizo su madre para ayudarla y ayudarse un poco en el dolor. Y con todo el sufrimiento y tortura diaria de no tener a su padre y saber que lo habían asesinado tan cruelmente, regresó a México y en marzo de 1990, cuando en Chile se celebraba el primer gobierno pos dictadura y cuatro meses antes de que abriéramos la fosa clandestina, Ximena se roció diluyente y murió quemada, dejando una nota que decía: "Dios, que el aguarrás no mate mi alma".

Cuando mi madre supo que habían matado a Adolfo, quedó en un silencio profundo y extraño, se retiró a su habitación y al cabo de un par de horas salió vestida con una chaqueta de él, hablaba como él y fumaba como él. Nuestro cuñado, el esposo de nuestra hermana mayor les dijo a mis hermanas que no la contradijeran en nada, que la dejaran ser, que ella había adoptado la personalidad de su hijo y había que esperar a que aceptara la realidad, nuestro cuñado es psicólogo. Cuando nuestra madre enfrentó la realidad, se sumió en un sueño del que no quería despertar tomando pastillas para dormir y si se las quitábamos tomaba alcohol. Cuando despertaba lloraba y lloraba, luego bebía y volvía a dormir. Se logró que siguiera con su vida, pero fue dejando de ir al negocio y cerró otro local que tenía la familia en Caldera, un balneario cercano. Finalmente, con los años, ella se alcoholizó y murió de cirrosis.

En el libro Los Zarpazos del Puma, Patricia Verdugo dice que yo corrí, al regimiento, ella se confundió ya que quien fue corriendo esa mañana fue mi hermana mayor, Gabriela, ella se encontraba junto a su marido en esos días de visita en la ciudad, ella vive en Valparaíso.

Como vez, la Caravana de la Muerte, torturó y destruyó la vida de muchas mujeres, pero somos las mujeres las que nos pusimos de pie para enfrentarlos y si no pudimos hacerlo como se lo merecían, lo hicimos a través de los tribunales, lo que al final de cuentas, de algo ha servido. Sin dejar de recordar que lo hicimos con el apoyo de nuestros hombres (esposos, compañeros y amigos).

3) *¿Las familias de Copiapó tienen contacto con las otras que también fueron víctimas de la Caravana?*

Cuando ocurrió el crimen conocíamos a las familias de nuestros amigos o compañeros más cercanos, en mi caso, a la mamá de Manuel Cortázar, porque y él tenía mi edad, éramos dirigentes estudiantiles, amigos y compañeros. Conocía a una hermana y un hermano de Edwin Mancilla, la familia de ellos vivía en el interior, en el campo. A la esposa de Leopoldo Larravide, vivíamos en la misma casa, éramos un par de matrimonios de estudiantes que habíamos arrendado una casa en común, ella estaba embarazada y su hijo nació el mismo día que mataron a Leopoldo. Conocía también a la esposa de Winston Cabello, quien era muy bella y amable, nos recibía y hacía pasar a su casa cuando íbamos en busca de libros que su marido nos facilitaba para nuestros estudios y conocía a la esposa de Leonello Vincenti, porque era mi profesora de inglés.

Así como nosotros, había otros grupos de familias que se conocían entre ellos, desde antes, pero la relación de familiares en común comenzó en las visitas a la cárcel, al regimiento cuando los mataron y al cementerio durante los años que se visitó la fosa común. Luego, los que tenían más cercanía se mantuvieron en contacto permanente.

Después del paso de la caravana de la muerte por Copiapó, nuestra familia fue muy perseguida y asediada, a mi madre le ponían guardia militar en la casa cuando Pinochet visitaba la ciudad y cuando ellos consideraban que tenían que hacerlo. Seguramente esta actitud de las fuerzas represivas fue por la línea impuesta por la caravana ya que antes de su paso había sido distinta, se habían llevado a nuestro hermano, lo habían interrogado y torturado, pero, de cualquier forma no tenía cargos y después del interrogatorio que le hicieron en el regimiento lo habían trasladado a la cárcel en espera de una condena de relegación en algún pueblo del país, por unos años. Esta línea dura y el terror que quedó en el pueblo después del crimen cometido hizo que las familias de los ejecutados se alejaran por razones de seguridad y evitar el peligro a personas que con buena voluntad se acercaran a nosotros, los familiares de los ejecutados políticos. A pesar de que Copiapó era un pueblo chico, todos se conocían y todos conocían a los ejecutados, los que eran muy queridos y muy respetados, por ser todos hombres y jóvenes que eran destacados en sus actividades sociales y políticas. La represión y el miedo hizo que surgiera una relación cuidadosa, clandestina y cómplice muchas veces, cuando buscábamos datos de lo sucedido o cuando alguien llegaba hasta nuestras casas a decirnos que habían sido testigo de los hechos reales o que alguien de absoluta confianza se los había dicho y teníamos que creerlo.

Así se fue construyendo entre nosotros la verdadera historia, que tenía como protagonistas a un grupo de boinas negras que habían llegado desde Santiago en un helicóptero, así reconstruimos lo sucedido con la ayuda de militares del pueblo que vivían en poblaciones populares o marginales, donde los ejecutados habían sido parte de la vida y de las actividades sociales que se hacían para apoyar y sostener al gobierno de la Unidad Popular, a los pocos años todo ese personal militar fue trasladado a un regimiento de más al norte, a Calama. La verdad fue difundida a pesar del terror y el temor que todos teníamos y así nos fuimos comunicando de alguna manera. Yo volví varias veces al pueblo antes de que mi madre tuviera que cerrar sus negocios y emigrar por el asedio que sufría de parte de las autoridades y el empobrecimiento que esto le significó y pos-

teriormente seguí llegando a casas de amistades y personas comprometidas con la búsqueda de la verdad y la justicia.

Con el tiempo y el mundo que sigue girando, algunas viudas se quedaron solas para siempre y otras se casaron nuevamente porque eran mujeres jóvenes y en muchos casos necesitaron el apoyo de alguien o alguien llegó a sus vidas, los hijos crecieron, en medio del miedo y la discriminación pero crecieron y sobrevivieron. A pesar de que los familiares no me acompañaron en la querrela de 1985, participaban en las actividades que se hacían en el pueblo en conmemoración de los ejecutados, la mayoría de ellas al alero de la Iglesia y la Vicaría de la Solidaridad, con el apoyo del Obispo Fernando Aristía. Se hizo la costumbre de juntarse todos los 17 de octubre a las 12 del día en la plaza principal de la ciudad para salir desde allí con romería hasta el cementerio, a la fosa clandestina o mancha de flores que no podíamos abrir por miedo a que nos llevaran presos y cambiaran de lugar a nuestros muertos. Igualmente se hizo la costumbre de hacer una misa en las tardes de ese día y velatorio público en la puerta de la iglesia catedral. Después de la exhumación de 1990 se formó la agrupación de familiares de ejecutados políticos y finalmente se amplió a una agrupación de familiares, amigos y compañeros de ejecutados políticos de Copiapó. La tradición de juntarse los días 17 de octubre al medio día en la plaza y desde allí partir caminando al cementerio donde ellos están se mantiene hasta ahora y cada año nos juntamos allí, los que estamos lejos viajamos y los que están jóvenes se van integrando. Cada año me encuentro allí con la esposa de Winston Cabello, ella viaja desde Santiago, yo ya no soy una adolescente ni ella es una bella señora joven, ahora yo soy una mujer mayor, una abuela y ella es una bisabuela, nos alegramos y nos abrazamos cuando nos vemos y casi por religión, todos los años caminamos por las calles, gritamos sus nombres con un ¡Presente!, gritamos nuestras consignas por la verdad y la justicia, les dejamos flores y los saludamos, este próximo 17 de octubre será diferente, ya que será el primero en que sus asesinos estén presos y espero poder llevar el libro de fotografías de la exhumación y funerales, para comenzar una nueva etapa de divulgación de la verdad que nos fue negada en los tribunales y que ofende a un pueblo, a una comunidad que los ama y los recuerda.

Es importante destacar que esta comunidad o pueblo que en forma pública o reservada no olvida a sus caídos en esa lucha que dieron y esos días que vivieron durante un gobierno popular, está presente en los años y las acciones que hoy hacen sus jóvenes descendientes, en lo personal me emociona mucho ver a jóvenes haciendo trabajos de recuperación de la memoria y actos públicos en busca de la verdad o difundiendo la verdad. Con tan solo ver esto me siento recompensada en lo personal y siento que de algo ha servido lo hecho y la acción de tantas otras mujeres y hombres que han sido fieles a la memoria de sus amigos y compañeros.

Las amigos y compañeros de los ejecutados de la caravana son una especie de familiares más porque al igual que yo con los míos, muchas otras personas convivían con ellos, trabajaban a diario con ellos y muchos han sentido el dolor de no ser ellos los muertos y no los sobrevivientes, respecto a esto se hizo una costumbre en el pueblo de llamar a los amigos y compañeros de los ejecutados “los muertos vivientes”. Esto mismo hizo que muchos colaboraran durante todos estos años en la búsqueda de la verdad y la recuperación de la memoria y la honra de nuestros ejecutados que fueron todos hombres de bien y comprometidos con la construcción de un mundo mejor donde quepamos todos en

armonía y equidad. Ellos creían en el amor y por amor trabajaban a diario construyendo el futuro soñado. Por eso la gente los ama, los recuerda y los respeta y por eso es que hemos formado una “Agrupación de Familiares Amigos y Compañeros de Ejecutados Políticos y Detenidos Desaparecidos de Copiapó”, donde participan personas de todas las edades y quien ahora convoca a todas las actividades que se hacen en relación al tema y a los hechos.

*4) En Brasil, muchas personas no tienen conciencia de lo que fue la dictadura militar que ocurrió aquí y otras se olvidaron muy fácil. Para usted, actualmente, cuál es la relación de los chilenos con la Dictadura Militar? ¿Y con la Caravana de la Muerte?*

En Chile hay varios factores por los cuales hay conciencia de lo sucedido y no se ha olvidado. Uno de ellos es la reacción de algunos familiares, porque no fueron todos (de hecho hay un promedio de una o dos personas por familia), los que buscaron en los tribunales y en la iglesia (Vicaría de la Solidaridad) el apoyo para encontrar a sus familiares detenidos y posteriormente ejecutados y desaparecidos, lo que hizo que hubiesen muchos testigos que con miedo o no, fueran parte del hecho y estando o no de acuerdo lo vieron, lo vivieron. Este ha sido un proceso de desarrollo muy largo, el primero fue buscar en los recintos de detención y tortura, luego buscar en los lugares de supuesta sepultación, en los tribunales con el apoyo de abogados que estuvieron dispuestos a correr el riesgo y tuvieron a su vez el apoyo de organizaciones de defensa de los DD HH. En este ir y venir de los familiares nos fuimos conociendo en el terreno de nuestras acciones y se fueron formando las Agrupaciones de Familiares de Ejecutados Políticos y Detenidos Desaparecidos, las que a pesar de ser perseguidas y amedrentadas siguieron funcionando, primero en la clandestinidad, luego semiclandestinidad y finalmente en forma pública y legal. En medio de este proceso de años y en forma posterior al término de la dictadura, se produjo ese ambiente de olvido casi biológico de la gente, cuando todos quieren respirar aire limpio olvidándose para alivianar los pesares, sin importar lo que en el fondo esto significa, porque todos en ese acto comprenden que olvidar es malo, porque el olvido hace ser cómplice, en el sentido de no ser capaces de juzgar al menos socialmente y determinar si fue bueno o malo lo sucedido y si están dispuestos a que eso se repita en la historia de su país; fue entonces cuando surgió en Chile y en nuestras agrupaciones una acción social abierta que definimos como “la recuperación de la memoria histórica”, lo que en un principio había sido clandestino, ya que esto había nacido en tiempos de dictadura, para los que no podían o no querían ver la realidad. Estos contenidos de recuperación de la memoria fueron fundamentalmente difundidos a través del arte y la literatura. En dictadura se hacían encuentros poéticos, relatos, misas, exposiciones, boletines, mítines relámpagos, encadenamientos de los familiares en los tribunales, etc. Todo eso y otras actividades que eran de protesta y de difusión de los hechos, fueron configurando en el tiempo y más allá de los años, lo que llamamos la recuperación de la memoria, la búsqueda de la verdad y la justicia. Con el paso de los años y la persistencia de la lucha por nuestros objetivos se han formado agrupaciones específicas de sobrevivientes y familiares de ejecutados en lugares específicos como por ejemplo Villa Grimaldi, La venda sexy, Borgoño, etc. Y en los tribunales hemos llevado a los criminales finalmente a la cárcel y hemos chocado con el último obstáculo que nos pone el Estado y sus poderes, querer dejarlos en libertad, lo que nos hace tener la obli-

gación de seguir adelante en la búsqueda del castigo efectivo sin beneficios, para que nunca más suceda algo así en Chile.

Toda esta actividad de búsqueda produjo un vínculo indirecto con la ciudadanía que se ha mantenido en el tiempo, para bien y para mal, hay algunos que piensan que no sirve de nada, otros que callan y siguen su camino, algunos se detienen y reconocen algún vecino, amigo o compañero de colegio que está entre los ejecutados o desaparecidos, esto indudablemente ha hecho que la opinión pública y la ciudadanía tenga una opinión generalizada a favor de que se castigue a los culpables. De hecho en la última encuesta Cadem (empresa de investigación de mercado y opinión pública), un 80% de las personas cree que el gobierno debe cerrar Punta Peuco “y que los militares juzgados por DD.HH. cumplan sus condenas en cárceles comunes”, además, un 63% cree que estas personas “no deben tener beneficios carcelarios y deben cumplir sus condenas sin importar su edad o salud”.

La presencia que hemos tenido con nuestras acciones es posible que haya influido en la relación que los chilenos tienen con la dictadura, pero también hay que considerar que en Chile se ha conservado intacta la estructura económica de la dictadura y si bien al principio de estos gobiernos de transición a la democracia la gente no quiso saber más de sufrimiento y pensó que ya todo se había acabado, desde hace un promedio de 15 años atrás el sistema comenzó a colapsar en la economía de cada familia de trabajadores en Chile y se comenzó a protestar por el sistema heredado, lo que culminó en el 2006 con un gran movimiento de estudiantes secundarios, que se repitió en el año 2011 y el 2016, esto en contra del sistema educacional heredado de la dictadura, también surgió un gran movimiento en contra del sistema previsional AFP heredado de la dictadura y otras áreas que están en iguales condiciones, la salud, los servicios básicos, el sindicalismo, etc, todo conserva la estructura dictatorial y para colmo se ha desarrollado una corrupción generalizada en todos los ámbitos entre los poderes del Estado y el empresariado.

La gran relación de los chilenos con la Caravana de la Muerte se produjo con el libro Los zarpazos del Puma, ese fue el inicio del conocimiento de esta comitiva del terror. Ese fue el gran aporte que hizo la autora al caso y a pesar de que aún no se sabía de todos los lugares donde había aterrizado y actuado la comitiva del helicóptero puma, a la autora del libro le costó una querrela en su contra por injurias, año 1991, de parte del jefe de la comitiva, Sergio Arellano Stark, contra el cual litigó durante dos años y al final ella ganó el caso cuando la Corte Suprema sobreseyó el caso y no permitió la encargaría de reo de Patricia Verdugo por ser verdad lo publicado. A esas alturas ya se había cerrado. En 1989, con un voto en contra la causa judicial presentada en 1985 en Copiapó y ya se había hecho la exhumación en 1990, además había varias querellas criminales de familiares de las víctimas en contra de Arellano y su comitiva por el hallazgo, entre ellas una de nuestra familia.

Identificar a la Caravana de la Muerte fue muy difícil y costó muchos años de investigación e impedimentos porque en primer lugar los regimientos locales de cada ciudad se hicieron responsables de las ejecuciones y tal como sucedió en mi caso en 1985, las querellas hubo que hacerlas en contra de quienes resultaran responsables ya que ni siquiera conocíamos sus nombres, con el tiempo y lo que se publicaba en la prensa oposi-

tora al régimen que lograron circular a pesar de la censura (las revistas APSI, Cauce y Análisis), pudimos ir enterándonos de los nombres y sus rostros. Con la prensa, los libros de Patricia Verdugo y el libro de Jorge Escalante el país se informó al respecto. De la misma forma en los últimos años, el blog y la página de Facebook son los que han llevado los rostros y los datos de cada uno a la red. Y así como hay un rostro que representa a las víctimas de Pisagua por una de las fotos tomadas en la exhumación, también hay un rostro que identifica a las víctimas de la caravana de la muerte y es uno de los exhumados de la fosa común de Copiapó.

Para mí ha sido un compromiso muy íntimo con mi hermano y con mis amigos o compañeros trabajar en la búsqueda de la verdad y la justicia, porque éramos un grupo de ocho amigos y compañeros y de ellos solo quedamos mi esposo y yo, cinco fueron asesinados por la caravana de la muerte, incluyendo a mi hermano, y uno en un falso enfrentamiento en Santiago. En el transcurso del tiempo he trabajado en la recuperación y conservación de la memoria como un compromiso con todos los familiares que he conocido en este largo camino, las luchas que hemos dado juntos y las que otros en cada lugar dan. La práctica mía es la de muchas mujeres y hombres que han dedicado sus vidas a esto. En tiempos de transición se han levantado Memoriales de cemento en los lugares donde se cometieron los crímenes y se han levantado sitios de memoria y creado organizaciones sociales o fundaciones en donde funcionaron centros de detención y tortura, lo que no se ha podido hacer en el caso de la Caravana de la Muerte por ser tan diversa la locación de los crímenes, porque los familiares que se han agrupado lo han hecho en la agrupación de la ciudad donde viven y porque nuestro país tiene una geografía que nos separa mucho de un pueblo al otro, sobre todo en el norte, donde estamos separados por grandes espacios de desierto. En los últimos años ha servido mucho la creación del blog y de la reciente página de Facebook para dar a conocer lo que fue y lo que hizo la caravana de la muerte y he asumido este compromiso de seguir trabajando en estos dos medios de comunicación porque creo que todos esos hombres y jóvenes asesinados se lo merecen, de la misma forma que sus asesinos se merecen el repudio de la humanidad ya que pertenecen a una especie de seres malvados que existen en todas partes del mundo y solo esperan el momento propicio para actuar y dar rienda suelta a todos sus instintos criminales.

En octubre del año pasado, agrupaciones de defensa de los DD HH de la Comuna de La Reina, Santiago, en un acto público realizado por la conmemoración de los 43 años de la partida del helicóptero Puma que el 30 de septiembre de 1973 inició el viaje de exterminio y terror desde el aeródromo Tobalaba, pidieron a las autoridades que se declare “sitio de memoria” ese lugar, cosa que es muy valorable ya que es la reacción de personas que viven en el sector y reclaman verdad y memoria de lo sucedido.

Esta es la relación que el país y los familiares tenemos con la caravana de la muerte, una caravana de la cual falta mucho por saber y entender, ya que tendremos que cerrar todos los capítulos de la causa judicial para hacer la evaluación final de cuanto se perdió en vidas valiosas, cuánto daño hizo al ejército y a su honra esta cobarde y criminal acción, ya que si bien el Golpe de Estado derrocó a la democracia y estaban ocurriendo crímenes en Chile, se estaba en una etapa de control absoluto del país, llegando a un relajamiento que los grupos conspiradores o criminales duros consideraron peligroso por estar en un “ambiente blando”, que “endurecieron” con este viaje criminal, aplastando a los

“generales blandos” que se opusieron a los actos de esta comitiva o pandilla de criminales que en medio de una dictadura que tenía contemplado durar seis meses, para dentro de ese tiempo entregar el país a autoridades civiles, viajó por todo el país aplastando a los altos mandos, pasando por encima de ellos y asesinando a sus prisioneros, lo que cambió todo e instaló un nuevo y definitivo orden de terror y crimen dentro del ejército y las fuerzas armadas, que duró 17 años.

Está pendiente recuperar toda esa verdad para establecer una base sobre la cual juzgar históricamente las acciones de militares y civiles que se involucraron en un crimen que no queremos se vuelva a repetir.

Todo este vínculo que los familiares y el país tengan con el caso Caravana es posible fundamentalmente por la acción de unos pocos en relación al total de las familias y de la población, como históricamente se ha visto en el mundo y la humanidad, por eso es conveniente destacar que en Brasil se ha desarrollado ya la necesidad de recuperar la memoria y si ya están en eso lo harán indudablemente tal cual lo ha hecho España, que a pesar de tener una tardanza de 80 años y son los nietos quienes están buscando la verdad y la justicia, lo están haciendo y eso es lo importante, ya que sobre un escenario libre de mentiras y encubrimientos tendremos mayores posibilidades de construir ese mundo soñado para nuestro pueblo y nuestros niños, los adultos del futuro.

La Verdad, la Justicia y la Memoria es una potente propuesta que puede contraponerse a la inmoralidad de la corrupción político-empresarial que nos asola en América Latina y solo con esto podemos abrir un debate diferente, basado en la cuestión moral del bien y del mal, con sueños y planes de futuro donde estén de testigo todos nuestros muertos y sus ejemplos de vida.

*5) Hoy día, ¿de qué forma las familias de Copiapó luchan por la justicia e intentan mantener viva la memoria de esos acontecimientos?*

Cada familia en su ámbito hace lo que le corresponde, la mayoría de estas tratan de sobrevivir en el desarrollo de sus vidas y sus quehaceres de la mejor forma posible. La presencia del que ya no está es permanente y afecta en todas las familias, el padre, el hermano, el hijo que no está, y en las viudas quedó la presencia del hombre amado que supera a la pareja que pueden haber tenido posteriormente, es como un síndrome de las viudas que felizmente sus parejas posteriores lo sobrellevan con respeto, al menos eso es lo que se ha visto desde afuera porque nunca se sabe cuánto afecta en sus vidas íntimas.

En general las familias luchan por la justicia a través de los abogados y la querrela judicial “Caravana de la Muerte-Capítulo Copiapó” en la que todas son partícipes y se van informando de acuerdo al contacto que tengan con los abogados, algunos participan en la agrupación de familiares y la mayoría van a la plaza a la hora indicada en cada 17 de octubre. Es importante considerar que los familiares cumplen con su rol en cada momento que les toca actuar como tal, en sus ambientes de trabajo, estudio o grupos sociales, lo que aún sigue siendo difícil porque no se ha superado el estigma social de ser familiar de un ejecutado político.

Cada familia mantiene viva la memoria de su familiar ejecutado dentro de su núcleo y participa en eventos públicos en la medida de lo posible ya que en todas las familias existe un trauma colectivo que ha generado una serie de problemas de salud, físicos y/o mentales.

En mi experiencia de trabajo en las agrupaciones, luchamos mucho por conseguir un programa de salud pública que nos apoyara en la forma de enfrentar las consecuencias médicas de ser un familiar de ejecutado o desaparecido, esto partió en a fines de los '80 en Iquique, donde logramos el primer grupo o equipo de salud, al que llevamos un listado de familias que estaban dispuestos a tratarse por este equipo. Luchamos por varios años, hasta conseguir el PRAIS (Programa de Reparación y Atención Integral en Salud-DD HH), lo que ha servido como un medio para enfrentar los problemas de salud mental y física, no de la forma que buscábamos ya que el sistema de salud en general es precario y porque habíamos pedido atención para cinco generaciones dañadas y solo conseguimos tres. Pedíamos cinco generaciones porque en todo genocidio se ha determinado que son cinco las generaciones posteriores las que son dañadas, tanto en el ámbito familiar directo como en el ámbito social, o sea, en lo personal, yo soy primera generación del daño luego vienen mis hijos y mis nietos, tercera generación, pero, faltan mis bis y tataranietos, o sea dos generaciones más a las cuales llegará el daño, porque la presencia del crimen cometido estará en esta familia y en esta sociedad hasta ese momento, dañándonos con sus consecuencias directas. Esto es una convicción científica que se ha acordado e indica que el trauma se hereda genéticamente y es una de las razones por las cuales la mayoría de las familias viven en intimidad su dolor y trauma, siendo muy difícil que acepten luchar de alguna manera por el riesgo que implica en salud para todos por el temor permanente de que les vuelva a suceder.

Pero así como se hereda el dolor y el trauma, también se hereda la genética del caído y muchos de los familiares nos encontramos en los caminos de la búsqueda de la verdad y la justicia y así es como muchos hijos y nietos participan en sus lugares de trabajo y estudios en actividades donde manifiestan sus sentimientos reclamando verdad, justicia y recuperación de la memoria.

Hay muchos casos en esto, están las hermanas de Gamboa que son profesoras de educación primaria y trabajan en grupos de folklore y poesía, allí difunden la memoria colectiva. Hay nietas de ejecutados que participan en actividades culturales y bailan danzas poéticas en la plaza cuando se conmemora los días 17 de octubre. Otros no hacen nada y solo sufren, hay hombres de 50 años que solo sufren y a veces lloran como niños por sus padres, porque nunca superaron el dolor, ellos eran niños que vieron irse a sus padres y nunca más volvieron.

Después del año 1990, las viudas se reúnen cada cierto tiempo para conversar, revisar antecedentes que tenga cada una, novedades y noticias. De esa fecha hasta ahora varias han fallecido o ya no pueden movilizarse como antes, pero de todas maneras se mantienen en contacto.

En términos generales cada familia hace lo suyo, se reúnen en la medida que pueden y sobrellevan el dolor y el trauma de la mejor forma posible. Cuando he viajado y necesitado de ellas siempre me han apoyado con testimonios y datos, pero lo que más pesa en

sus vidas siempre es el dolor y el miedo, de que no les vuelva a suceder a sus descendientes si hacen o se implican en algo que los ponga en riesgo.

6) *¿Hay alguna pregunta que yo no te hice y te gustaría que fuera hecha? ¿Cuál sería? ¿Y cuál sería su respuesta?*

La pregunta que no me hiciste puede ser: *¿Cómo ha sido tu vida desde que la caravana de la muerte asesinó a los tuyos?*

La respuesta es:

Mi vida cambió para siempre, esperaba todo, incluso la muerte, de ellos o la mía, pero nunca dimensioné lo que podría significar perderlos a todos, con ellos se fue mi vida y gran parte de mi ser. Esto porque mi vida era otra, era terminar de estudiar, trabajar en lo mío y participar diariamente en la construcción de un mundo mejor para todos. Yo ya me había casado, tenía un pequeño hijo de meses, yo y mi marido éramos estudiantes de la Universidad Técnica del Estado y teníamos beca matrimonial, los dos trabajábamos en organizaciones estudiantiles de apoyo al movimiento popular, él con los mineros porque estudiaba ingeniería en minas y yo con los estudiantes de nivel medio porque estaba en el grado técnico minero. Éramos felices, Adolfo, mi hermano, era presidente de un campamento de pobladores o una toma de terreno que se había hecho para sacar a unos pobladores que vivían a la orilla del río y donde los niños y ancianos se estaban muriendo de enfermedades bronquiales y pulmonares. Mi hermano desde niño tuvo la vocación de ver el sufrimiento de los pobres y estar con ellos, ya a los seis años los mayores de mi familia sufrían porque él regalaba sus zapatos nuevos a los niños descalzos que encontraba y cómo decía que esos niños no tendrían nunca la oportunidad de tener otros zapatos nuevos, él se deshacía de los suyos, al final nuestros padres optaron por rasparle los zapatos y ensuciárselos para que no sufriera al verlos nuevos y se viera en el deber de regalarlos a otros niños. Por eso siempre fui seguidora de mi hermano, lo amaba y lo respetaba, lo admiraba desde pequeña, él era siete años mayor que yo y cuando yo tenía cinco años él andaba por las poblaciones callampas que se les llamaba en ese tiempo a los poblados marginales, teniendo doce años se juntaba con niños de esos lugares y organizaban actividades para conseguir alimentos, medicamentos y cosas que necesitaran para llevar a sus pobres familias. Mi hermano fue educado en el Colegio Don Bosco con sacerdotes salesianos y allí seguramente encontró respuesta y apoyo a lo que el sintió desde antes, la “opción por lo pobres” que profesan los salesianos con Juan Bosco.

Cuando nuestra familia se trasladó desde Santiago a Copiapó, mi hermano se puso en contacto con la iglesia local ya que había un escándalo público con la situación de los pobres a la orilla del río, quienes estaban muriendo debido al frío y la humedad, se acercó con la intención de ir en ayuda de esos pobladores y en la iglesia se encontró con unos cura obreros seguidores de la teología de la liberación, de allí en adelante el evolucionó en su pensamiento teológico y pasó de Juan Bosco a Leonardo Boff y Frei Betto y con ellos llegó la evolución política de Adolfo y de ser un joven que desde niño sintió el dolor de los sin techo pasó a entender un concepto más amplio y enriquecido que lo llevó a ser el Jefe de la Toma de Terrenos de Pobladores sin Casa, Campamento Arnol-

do Ríos. Fue una toma de terrenos muy grande y llegaron pobladores sin casa desde otros lugares de Copiapó a pedir un espacio para instalarse a vivir y a luchar por un pedazo de tierra. En el transcurso de ese tiempo su evolución política avanzó y entró a la militancia del Movimiento de Izquierda Revolucionaria MIR, llegando a ser Dirigente Regional del Movimiento de Pobladores Revolucionarios MPR

Como él era un ejemplo para mí y mi héroe, lo seguí en sus pasos e ingresé al FER, Frente de Estudiantes Revolucionarios y junto a Manuel Cortazar, dirigente estudiantil y otros estudiantes más, fuimos a ofrecernos para colaborar con “trabajos voluntarios”. Nos quedamos allí e hicimos grandes y agotadoras jornadas de trabajo con otros estudiantes que llegaban a colaborar, con Cortazar trabajamos en la enfermería y juntos íbamos y veníamos con los asuntos de salud, junto a los demás jóvenes del campamento, estudiantes y trabajadores, reíamos, catábamos, bailábamos, hacíamos actividades de teatro, estudios, jornadas de construcción y arreglo de viviendas, hacíamos actividades recreacionales con los niños y nos juntábamos en asambleas con jóvenes de otros sectores estudiantiles para debatir sobre la alianza estudiantes-pobladores en el trabajo social y defensa del gobierno popular. Cuando la sedición patronal avanzó y los conspiradores nos seguían los pasos con un grupo de jóvenes fascistas armados, llamados Patria y Libertad, conocimos a Carlos Mariguella y su manual de guerrilla urbana. A esas alturas Brasil ya tenía años de dictadura y nosotros estábamos en el preludio del golpe militar que ustedes ya habían sufrido en 1964, yo me había casado, esperaba mi hijo y vivíamos en una casa donde convivíamos a diario y trabajamos en la defensa de lo conquistado y en la construcción del futuro que soñábamos. Leopoldo Larravide y su esposa también estudiante vivían con nosotros en la misma casa alquilada. Edwin Mancilla pasaba por nuestra casa casi todos los días, lo esperaba para tomar el mate con leche de antes y después que naciera mi hijo, porque él era hijo de campesinos se había criado en el campo y le gustaba el mate, al igual que a mí, y Atilio Ugarte nos visitaba todos los sábados, a él lo esperábamos con almuerzo de mariscos y pescado, porque era hijo de pescador y por estar lejos de su familia, comía mal. Disfrutábamos mucho los sábados porque era el día de Gafas y el día del mar, le llamábamos Gafas porque usaba permanentemente gafas oscuras por sus ojos verdes.

Yo estaba preparada para el Golpe de Estado, sabía que vendría, ya había llegado a Brasil y a Bolivia, sabía que mi destino de vida era crecer en ese mundo hermoso que estábamos construyendo o enfrentar una dictadura perdiendo todo lo logrado e incluso morir en la represión que se desataría, pero no estaba preparada para verlos a cinco de mis más cercanos compañeros en una fosa común y entre ellos a mi hermano, mi héroe.

Mi vida cambió para siempre desde el momento que supe que estaban muertos, que había que sacarlos de allí y hacer justicia y que eso era un deber. Allí cambió mi rumbo e incluí otros nombres en mi bitácora de ruta, los nombres de los compañeros de fosa, a quienes yo solo ubicaba a algunos, ya sea por sus nombres como por sus actividades, porque todos eran conocidos en el pueblo. Los incluí en mi propósito porque era una obligación con los míos en primer lugar, mi hermano y mis compañeros me obligaban a considerar a todos los que habían sufrido el mismo fin y el mismo atropello a sus vidas y a sus derechos. Así partí con otros rostros, con otros nombres y con otras familias que se iban sumando a esta nueva ruta de vida y de quehaceres.

Cuando logré interponer la primera querrela en 1985 y ya estaba residiendo en la ciudad de Iquique, más al norte de donde había vivido antes, llegó hasta mi domicilio una de las madres de los ejecutados del lugar, pidiéndome que me incorporara a su agrupación de familiares, ya que habían sabido de mi por la radio Moscú y por otras fuentes supieron que era vecina en la localidad. Me integré a la Agrupación, conocí sus casos, conocí nuevos nombres y nuevos rostros de ejecutados y desaparecidos e incorporé toda mi experiencia y metodología de trabajo desarrollado en Copiapó con los míos. Salimos a la calle a buscar datos, información de vida, de circunstancias de detención, reclusión, tortura y muerte. Familiares, testigos, amigos, compañeros y vecinos que quisieran darnos datos de los ejecutados, formando una gran red de trabajo que funcionó durante cuatro años, hasta que logramos abrir la Fosa Clandestina de Pisagua, tres meses después que asumiera el primer gobierno democrático, significando esto un gran traspies para el gobierno y los acuerdos o pactos de silencio hechos con la dictadura saliente. Estábamos sacando a nuestros muertos de la fosa de Pisagua y recorriendo el mundo con la noticia mientras los culpables y cómplices decían públicamente que en Chile no habían desaparecidos y que estaban vivos paseando en Europa.

En ese momento yo tenía en mi vida muchos más rostros y vidas arrebatadas que le daban sentido a mi esfuerzo por hallar la verdad y la justicia, cada uno de ellos era un motivo y una causa, también habían muchas personas involucradas, muchos otros esfuerzos y empeños que se ponían a disposición de la búsqueda del lugar donde estaban escondidos y de los culpables, para poder algún día castigarlos. Eran muchos los que trabajaban en forma pública o en forma anónima o clandestina, porque estábamos en dictadura y fueron miles los que acompañaron a los ejecutados de Pisagua en sus funerales.

Desde el 2 de junio al 3 de agosto pudimos coordinar y organizar todo, para lograr estar abriendo la fosa de Copiapó, objetivo fundamental para mí y razón por la cual había iniciado esa ruta de búsqueda. Esta vez ocupamos la metodología y esquema judicial utilizado en Pisagua para conseguir abrir la fosa de Copiapó y con diversos grupos, sectores y personas que individualmente se integraron en forma espontánea y comprometida a trabajar por el objetivo común de hallarlos, lo logramos, y el 3 de agosto hacíamos sus funerales masivos con tres días de duelo regional en la Provincia de Atacama y su capital, Copiapó.

De esa fecha en adelante intensificamos la lucha por la justicia y la memoria y entré a una nueva etapa y grupo de víctimas cuando se avanzó en la claridad y el conocimiento de lo que fue el fatídico viaje del helicóptero Puma y la Caravana de la Muerte, allí terminé de conocer los rostros de las demás víctimas de los asesinos de mi hermano y de mis compañeros. Solo entonces y después de haber pasado por la experiencia de trabajar por los ejecutados en Copiapó y Pisagua, comencé a trabajar por todos los asesinados a manos de esta pandilla de criminales llamada “la caravana de la muerte”, y con el mismo método que practiqué en un principio y posteriormente, lo hice esta vez con ellos, en un Chile que se había quedado con 75 muertos, que eran los que se habían podido pesquisar hasta la publicación del libro “Los zarpazos del Puma”, lo que cambió posteriormente al llegar a establecer que fueron 96 de acuerdo al avance del proceso judicial que llegó a determinar esa nueva cantidad.

Esta ha sido mi vida, una vida que no es la mía porque no tenía planeado vivir entre muertos e ir de un sentimiento diario de amor y compromiso con ellos a mi vida personal o a mis asuntos, como dice Miguel Hernández en su poema Elegía (este poema lo conocí siendo muy joven, en mi adolescencia con una profesora de literatura, lloré con él y nunca pensé que viviría la misma experiencia en mi vida). La vida cambió para mí en el momento en que supe estaban muertos y que un grupo de boinas negras habían pasado por Copiapó y los habían matado, en ese momento me puse de pie con todo el dolor, dolor que convertí en ira y les declaré una guerra con todas mis armas...la búsqueda de la verdad y la justicia, el castigo para los culpables y la instalación de la memoria de los hechos ocurridos, para que nunca más ocurran.

Pero no me arrepiento de nada y ni siquiera me duele haber vivido todo esto, al contrario, me faltará vida para hacer tantas cosas pendientes por mi hermano y mis compañeros, porque si con ellos se me fue la vida, en ellos renazco cada día sintiendo que juntos soñamos con un mundo justo y fraterno que aún podemos alcanzar, más aun si hoy tenemos sus ejemplos, sus valores y su memoria, lo que es un gran respaldo moral y ético para todos nosotros. Creo que si logramos levantarlos, en todos nuestros países, con el peso moral que ellos tienen podremos aplastar la miseria política que nos han impuesto y en la recuperación de la memoria histórica también podremos recuperar valores y nuestra dignidad.

En este largo camino he conocido y he compartido con muchas mujeres que han dedicado sus vidas a la búsqueda de la justicia y la recuperación de la memoria, todas han sido grandes militantes del amor, son cientos y cientos de mujeres las que hemos querido levantar a nuestros familiares y compañeros muertos para que no haya sido en vano el sacrificio de sus vidas. Son muchas las mujeres y hombres que hemos caminado en este camino de lucha, donde hemos hecho de la memoria un arma de batalla en contra de la justicia que mira, sabe y no ve. Solo hemos sido personas que hemos defendido la memoria hasta de nuestro propio pueblo, que muchas veces la ha querido callar. En nuestra experiencia, la memoria ha sido un arma de la vida y de la historia.

Finalmente, te diré que lo más hermoso y profundamente emocionante para mí, es ver nuevas generaciones que toman nuestras consignas, siguen nuestros pasos y levantan nuevas formas, nuevas expresiones y nuevos lienzos de lucha. Me emociona hasta las lágrimas.



*Angélica Pallas*

# ***O DESZERTO***

por Felipe Cordeiro e Gabriela Figueiredo – 2016

livremente inspirado no romance *El desierto*, de Carlos Franz

## **PRÓLOGO**

O espetáculo tem início com uma projeção do Pukará de Quito e uma música típica daquela região. Em seguida, *entra em cena uma figura mítica pré-colombiana, mascarada e inteiramente de vermelho – diablo da festa de La Tirana –. Após encarar o público por alguns instantes, o Diablo percorre todo o espaço do cenário, investigando o local e brincando ao mesmo tempo. De súbito o Diablo para o que está fazendo e corre em direção à boca de cena, abrindo os braços como se quisesse abraçar algo muito grande, que lhe impulsiona para trás. Quando chega ao fim do palco, depois de muito esforço, os braços do Diabo se fecham em um abraço em torno de si e a música cessa.*

*Inicia-se o som de um vento forte. Claudia e Laura, ao fundo, na penumbra, entram e jogam muitos envelopes e papéis de cartas para o alto, espalhando-as por todo o cenário. Mário surge e percorre o espaço recolhendo as cartas que voam pelo espaço, ao terminar de reuni-las, se posiciona diante do microfone da rádio e as duas mulheres saem de cena.*

## **CENA I: APRESENTAÇÃO DOS PERSONAGENS**

**Mário (Rádio):**

Ao norte, nada.

Ao sul, nada.

A leste, nada.

A oeste, nada.

No centro, nada.

Ao norte, nada.

Ao sul, nada.

A leste, nada.

A oeste, nada.

No centro, o deserto.

*(Enquanto Mario diz o poema no microfone da rádio, Cláudia, agora visível para o público, caminha em direção ao centro da cena, se agacha lentamente levando uma mão no ventre e outra à boca, como se o vômito viesse. Laura entra, percebe a filha, se ajoelha em frente a ela, tira sua mão da boca e a une às suas mãos, beijando-a. Um gesto mudo. Permanecem abraçadas por um tempo.)*

Ao norte, nada.

Ao sul, nada.

A leste, nada.

A oeste, nada.

No centro,

o deserto

e

Laura

a juíza mais jovem da história de seu país.

**Laura:** Na lista dos milhares de desaparecidos da comissão da verdade e conciliação, estavam os nomes de todos os que eu salvei.

*(Em off ouvem-se os sons de um martelo de tribunal. A rádio toca a primeira música: "Opinião" – Elza Soares.)*

**Mário:** Bom dia, prezados ouvintes d'A Voz do Deserto, vocês acabaram de ouvir a canção-tema da obra "Opinião", interpretada por Elza Soares. O espetáculo-manifesto foi considerado o primeiro grito de protesto contra a ditadura militar no Brasil. Nele, João do Vale, Zé Ketí e Nara Leão interpretavam canções e textos que denunciavam os graves problemas do país submetido a um governo ilegítimo.

*(Inicia-se uma música instrumental, Mário toma de sua bebida e se dirige a um painel onde desenha, no fundo do cenário.)*

**Mário:** Laura se despediu de nossa cidade e a levou consigo, sem nem olhar pra trás. Essa branca fosforescência do deserto me deixou muito calmo, muito neutro, até entristecido... Sou tão atraente quanto uma parede bege.

*(Desenha o esboço do rosto de Laura e Cláudia. Sobrepostas aos desenhos de Mário estão os rostos das atrizes, que, em um jogo de luz, aparecem como imagens fantasmáticas posicionadas atrás do cenário.)*

O rosto de Laura é como o da padroeira. Deve ser uma mãe admirável, uma fortaleza. Cláudia é uma menina linda! É impossível olhar pra ela e não se lembrar da mãe. Fico pensando onde estaria a diferença entre as duas... Talvez Cláudia seja uma jovem mais romântica, apaixonada pela vida... Deve deixar vários corações partidos por aí... Cláudia

é... Cláudia é... *(Pausa)*. Talvez Cláudia não seja como eu imaginei. Laura levou minha inspiração, minha utopia, cada um dos meus sonhos, até aqueles que a gente imagina quando a tristeza está desprevenida. Laura me secou. Laura levou minha vida, o que era meu, o que saiu de mim, e eu fiquei sem versos, eu fiquei em vão. Ela navegando mares desconhecidos e eu sem saber sequer se a água do mar é mesmo salgada. Esse sol e essa areia me deixaram desbotado. Às vezes eu vejo todo mundo muito colorido... e isso me deixa ainda mais sem cor. É muito difícil construir qualquer coisa aqui, até mesmo a imagem de uma filha. Mas eu não vou ser uma múmia sem alma desse deserto. Eu vou escrever!

*(Claudia e Laura entram em cena. A música de fundo de Mário é sobreposta a outro som, os personagens alternam seus lugares em cena de acordo com a fala de cada um. Aos poucos, um vai assumindo o lugar do outro.)*

**Cláudia:** Laura é uma desistente, abandonou a chance que teve de fazer mais pelos outros para se isolar num país distante. Ela me privou de crescer em meu país e de me manter em contato com meu pai que eu nunca conheci. Mário. Talvez ele seja inocente, ingênuo e até simplório. É um solitário. Sentou-se em cima de seus sonhos e esqueceu de dar a partida, de acelerar a vida! Deve ter sido soterrado pelo sucesso da Laura. Ela só age de acordo com os próprios interesses, que são sempre muito bem calculados.

Eu agora percebo a importância da memória para o presente do nosso país. E entendo que os meus objetivos, eles não são só individuais... Isso me deixa bem, parece que é o caminho certo. Eu sei que falando assim parece uma besteira e a coisa mais idiota do mundo, mas as pessoas precisam saber que essa inclinação a se expor a partir do outro, ela não é uma recaída prévia d'um mal nem uma sombra onde você se afunda, mas é uma construção que, apesar de balançar de um lado para o outro, consegue garantir um equilíbrio mais justo para as pessoas e as coisas. Eu sei que falando assim parece...

Eu sei que falando parece?

Eu sei que assim parece.

Parece? Eu sei?

Assim,

Mas falando...

Nada parece.

Nada!

A Laura é uma mulher fria, cheia de segredos e mistérios. Ela nunca amou ninguém. Aliás, talvez ela ame a imagem que fez de si mesma. Eu prefiro as ações concretas, a ficar teorizando sobre tudo e todos. Eu prefiro fazer!

**Laura:** Eu sou uma mulher que viveu mais de uma vida. Eu cumpri, por engano, o desejo monstruoso das autoridades dessa cidade - talvez desse deserto. E morri uma vez. Trazendo vestígios da jovem juíza que eu fui há 20 anos atrás, eu criei minha filha. Cláudia. Mas só depois eu descobri que seu nome vem do latim *Claudius*, que significa “manca”, “coxa”. Talvez manca fosse a realidade da qual ela nasceu. Cláudia é forte, inteligente... Eu tenho muito orgulho da minha filha. Como boa dionisíaca, ela se perde na desmedida, na embriaguez da juventude. Possui a rebeldia do querer e uma ânsia por liberdade.

Eu poderia escrever, traçando novas letras por cima dos papéis rasgados de meus artigos, diplomas e títulos... borrar minhas teorias e, a partir dessa mancha, ler tudo de outra forma; mas Mário não...

Mário é um homem fraco. E isso nem é um desvio de caráter, é uma fragilidade mesmo. Seu medo cheira mais forte que o perfume barato que um dia ele trouxe pra casa impregnado na suas roupas. É uma pessoa boa, mas na primeira prova que a vida traz vai te deixar na mão. É aquela pessoa pela qual você se apaixona e depois...

*(A rádio toca a segunda música: “Todas íbamos a ser reinas” – Ballet Folclórico de Chile.)*

## **CENA II: POEMA DA GABRIELA MISTRAL**

**Mário (Rádio):** A Voz do Deserto traz agora uma versão musicada do poema “Todas íbamos a ser reinas”, de Gabriela Mistral. Em 1945 a poeta foi agraciada com o Premio Nobel de Literatura. Hoje, ela é considerada um dos grandes nomes do feminismo chileno.

*(Ao mesmo tempo em que a música toca, Cláudia brinca com uma espécie de “cinco marias”, feitas com os papéis espalhados pelo palco. Ao fim da música, mãe e filha, cada uma em seu espaço, cantam uma estrofe da mesma música.)*

**Claudia e Laura:**

*(Cantam)*

Todas íbamos a ser reinas,  
de cuatro reinos sobre el mar:  
Rosalía con Efigenia  
y Lucila con Soledad.

**Claudia:** Eu gostava quando ela cantava esse poema da Mistral pra mim.

*(Para de brincar e pega uma carta solta no palco, em alguns momentos fala as mesmas palavras que Laura, como se as lesse no papel)*

**Laura:** Eu achei outro poema dela que tem a ver com minha história.

País da ausência  
Estranho país  
Mais leve que um anjo  
E contornos sutis  
Com o tempo de sempre  
Sem tempo feliz

Eu não o buscava  
Nem o descobri  
Me nasceu de coisas  
Que não são um país  
De pátrias e pátrias  
Que eu tive e perdi  
De todas as criaturas  
Que morrerem eu vi

Do que era meu  
E se foi de mim

*Y en país sin nombre  
me voy a morir.*

**Claudia:** *(Se dirigindo ao papel)* País da ausência? Ausência que você buscou, com as próprias pernas, Laura. Você perdeu sim, muita coisa, porque é isso o que acontece quando nós as abandonamos. Você realmente acredita que tudo se foi de você? Então porque você não escolheu ficar aqui? Porque deixou esta terra pra trás? Porque foi pra tão longe? Porque não fez nada? Você foi fraca, Laura! *(Sai de cena pela plateia.)*

*(Terceira música da rádio: “Arriba quemando el sol” – Violeta Parra. O Diabolo resurge e bagunça todas as cartas que já estavam no cenário.)*

**Mário (Rádio):** “Enterraram a justiça, enterraram a razão; e acima queimando o Sol”. Vocês acabaram de ouvir “Arriba quemando el sol”, de Violeta Parra. Sua letra descreve as duras condições de pobreza dos mineiros no deserto chileno.

### **CENAIII: CLAUDIA – ONDE ESTAVA VOCÊ, MAMÃE?**

**Claudia:** *(Em meio ao público, andando entre os espectadores como se buscasse pela mãe.)* Laura! Laura... Laura, você se lembra daquela nossa briga de quando eu desmontei sua máquina de escrever? Seu pequeno santuário... uma relíquia! Peça de museu! Você não me deixou explicar, mas eu estava investigando, anotando, procurando aprender pra saber voltar com tudo pro lugar depois. Eu tava desmontando, porque eu sabia que ia conseguir remontar. A gente precisa entender o funcionamento das coisas. A máquina é assim: quando se aperta o teclado, uma barra de ferro sobe até a letra encontrar a fita e o papel, martelando esses dois e escrevendo a letra desejada. Martelando... Martelando, Laura! É um processo de construção! Todas as partes da máquina precisam estar bem encaixadas, caso contrário, o texto não sai e a história não anda...

Eu me importo em saber que você foi a juíza; é... que você era a lei de um lugar que mostrou que a lei não é justa. Eu me importo em saber que no ano em que eu fui concebida, talvez na hora em que eu fui concebida, pessoas estavam morrendo e sendo violadas. E isso não era longe, Laura... Não eram pessoas de guerras distantes, dessas que aparecem nos jornais. Eram pessoas que eram mortas a poucos quilômetros da sua casa... Eram tiros e gritos esquecidos pela justiça que você deveria encarnar.

Quando eu resolvi que viria pra cá, que voltaria ao meu país, eu procurei uma foto nossa. Foi quando eu entendi que estava fazendo o certo. Nós não temos uma foto juntas! São sempre fotos minhas ou suas... sozinhas... nunca tivemos ninguém que nos retratasse... você nunca deixou ninguém entrar na nossa vida a esse ponto... Meu pai mesmo... nunca foi me ver, nunca me escreveu... Você entende isso, Laura? Percebe como me faltam letras!

Então eu venho a esta cidade e te vejo nessa sujeira toda. Eu sabia que essas coisas tinham acontecido, mas nunca imaginei que você estivesse tão perto delas. Porque é que você nunca me contou que conheceu um carniceiro como esse tal Cáceres? Sabia que agora ele vive aqui mesmo onde cometeu todos os seus crimes, burlando mais uma vez a justiça? Eu acho que você não se importa... Pouco te importa as letras, as fitas, as barras de ferro, desde que você possa seguir com suas leis!

Mas, sinto muito, Laura, eu me importo, eu me importo com elas... *(recolhe cartas pelo palco)*

Por isso eu te peço: Me explica, mãe, onde você tava quando essas coisas horríveis aconteceram na sua cidade?

### **CENA IV MARIO E LAURA – BORDEL**

*(Mário canta a canção “La barca”, toma de sua bebida e desenha. Laura surge cantando junto, Mario a vê e vai até ela; Laura exita; Mário a abraça, mas ela o rejeita por alguns instantes, até que sobe no corpo de Mário, o abraça e beija. Os dois se deitam, rolam no chão. Se abraçam novamente. Laura está sobre o corpo de Mário. Laura rasteja por cima de Mário e vai embora, deixando-o sozinho em cena.)*

**Mário:** Há mais de 20 anos isso tudo aconteceu; e nada foi tão novelesco! A vida ganha poesia quando vira narrativa. A verdade, se é que ela ainda existe, é que nesse dia Laura começou a ir embora. E eu fiquei... fiquei e estou aqui... sinto que comecei a desaparecer. Nostalgia é isso: prender-se ao passado, querer que ele seja presente!

*(Começa a tocar um tango na rádio. Mário continua bebendo pisco e delira.)*

Laura, imagine uma árvore que já nasce crescida. Tudo perdido: a espera, a presença, a poesia do que vem. Se imagine perdendo o tempo do tempo e abrindo os olhos apenas quando ele já não há. O passado é uma mina de metáforas, Laura, a gente se constrói por meio delas. Imagine também um bambuzal. Nele estão todos juntos, os bambus secos, os jovens, os brotos... todos no mesmo tempo, no mesmo espaço. Eu queria que a gente pudesse ser assim, atravessado pelo tempo... Que o espaço deixasse que o ontem e o hoje fossem um... um tempo nosso.

Você foi embora. Tudo me foi roubado, Laura! E por que não me falou que estava grávida?

### **CENA V: LAURA SENTA**

**Laura:** Tem coisas que fogem do nosso controle.

*(Inicia uma partitura corporal com uma cadeira.)*

Tudo aconteceu com uma velocidade muito maior que a minha iniciativa. Eu fui ver o que acontecia e fiquei diante de uma cerimônia surpreendente, incompreensível.

Observei os oficiais sentados em uma mesa e os ajudantes de pé. Professavam uma enorme solenidade, pronunciavam leis, enumeravam artigos, citavam incisos. Ao mesmo tempo em que eram ridículos, como uma caricatura, acentuavam um traço verdadeiro, uma verdade que me era muito familiar, mas que eu ainda não podia reconhecer. Na primeira fila estavam, de costas, 11 pessoas, presas por suas ideias, mas que, nesse momento, pareciam parte de um público trazido à força para aplaudir.

E foi então que eu entendi o que o Major Cáceres me disse, com ironia, quando eu cheguei para exercer meu papel de representante da lei: “Você será nossa juíza de fé”.

Esses homens de uniforme invocavam códigos como eu fazia diariamente. Foi aí que eu me dei conta de que estava assistindo a um julgamento. De que aquele grupo de oficiais no cenário era uma corte marcial, uma paródia da justiça.

Compartilhar essa linguagem com eles já era uma forma fatal de cumplicidade. Se eu quisesse intervir, objetar, me fazer escutar naquele tribunal, eu teria que discutir as leis que eles haviam citado, argumentar sobre a sua incompetência, sua ilegalidade...

Não sei quanto tempo passou até que eu conseguisse encontrar os argumentos. Finalmente, quando consigo encontrá-los e reúno forças para me levantar da minha cadeira é dado o veredito. Bateu-se o martelo, com seu ruído fundo e decapitado, como um crânio caindo em um piso de mármore. Onze sentenças de morte. Os condenados protestam, insultam, gritam para a plateia, esticando os braços com as mãos algemadas, mas o martelo segue batendo – como o desenlace do destino cego tecido por uma Moira.

Foi então que me comprometi até os ossos num ato no qual não pensei. Apenas uma flexão de joelhos, uma aceitação do peso da gravidade, um deixar-se cair... eu me sentei.

*(Imagens de injustiça e resistência do passado e presente na América Latina são projetadas no cenário junto com um áudio de batidas de martelo.)*

## **CENA VI: LAURA, MÁRIO E CÁCERES**

**Mário:** Eu nunca havia visto Laura daquele jeito, com aquele espanto de bicho triste. Naquele momento eu entendi que, dali em diante, em cada alegria exuberante ouviríamos gritos de terror. Passamos 43 meses juntos, 12 meses casados, 12 meses de angústia e morte juntos neste deserto. Comemos a mesma esperança, a mesma merda, o mesmo medo, e nos separamos em 5 minutos, um aperto de mão, uma palmada nas costas, um vago abraço, e eis que as pessoas vão embora. O passado vem à memória como um porre que, no dia seguinte, se torna ressaca e nos chega em refluxos azedos à garganta. Os generais no ar condicionado de suas salas inventaram o golpe. Nós vagávamos no deserto! O que eu podia fazer diante de um rifle, diante dos decretos impostos, das leis manipuladas? O que eu posso fazer?

*(Mário faz uma pausa. Toca uma música de festejos religiosos e Laura surge vestida de santa. Em seguida, ela caminha até o centro do cenário.)*

**Mário:** Ele tinha os olhos cinzas e tristes, de lobo siberiano, os músculos de sua mandíbula eram firmes, como se o tempo todo ele estivesse mordendo um coração. Era alto, vigoroso, barbeado. Eu diria que ele era belo, se a crueldade forrada por uma pele humana pudesse ser bela. Esse homem fala da morte... como se ela fosse sua amante. Como se ele a houvesse penetrado, com sensualidade, com entusiasmo. E ninguém fala nada...

Eles viram Vênus a ponto de se por, juntos... Ele ensinou a Laura o nome de uma estrela vermelha que talvez já estivesse morta: Betelgeuse.

**Cáceres:** *(apenas sua silhueta aparece atrás do cenário)* Fica, Laura!

*(Laura joga o manto da santa no chão, revelando a mulher que estava ali embaixo. Executa uma partitura corporal que simula agressão física e estupro.)*

Comigo, minha padroeira, *mi patroncita*... Não por mim, mas pra que eu não faça o que eu farei se você me deixar.

**Mário:** Os minutos na abóboda celeste se chamam “escrúpulos”.

**Cáceres:** O céu também tem seus escrúpulos, Laura. Ele os tem como toda a criação divina. Menos nós dois.

Bem-vinda ao meu lugar! Eu te esperava, juíza. Você e suas leis, sua boa consciência, sua paz... sua beleza. Sabe o que eu te digo, juíza? Bendigam esta guerra! Porque esta guerra os fará homens e mulheres de verdade. Conhecerão o que dói mandar e obedecer, a disciplina que se requer para galopar à sós no breu.

Desde que eu vi a sua foto eu soube que você seria a minha prova – e a minha tentação – nesse deserto.

**Laura:** Se você me tocar, eu grito!

*(Laura se contorce, como se torturada e violada. Luta com papéis pela cena, ora imprime sua força neles, ora eles a dominam.)*

**Cáceres:** Tantos já gritaram aqui... Você realmente acha que lá fora exista alguém que queira te ouvir? As pessoas só querem ordem e progresso, a qualquer custo.

**Mário:** Como uma santa em sacrifício, ela se adaptou à força dele. A dor a alcançou, como um relâmpago que percorreu toda a sua pele, arrepiando-a; uma só gota de fogo, limpa de qualquer outra sensação ou sentimento. Uma gota puríssima de algo que ela nunca havia experimentado antes e para o qual a palavra dor passou a ser sempre insuficiente.

Já havia entre os dois uma intimidade irrecusável... A partir daquilo ela passou a usar seu corpo como disfarce e seu rosto como máscara. Deu-se o pacto: a cada “sacrifício” da nossa juíza, um preso seria libertado. A cada encontro com o Major Mariano Cáceres, uma nova salvação. Bastava que Laura fosse até o acampamento militar, vestida como havia sido instruída, e dissesse:

**Laura:** “Sou eu, quero mais”. Essa é a história dele. O que Mário chama de intimidade pra mim foi aceitação da violência, como moeda de troca pela vida.

*(Se vira e encara Cáceres)* Eu achei que podia enfrentar Cáceres com meus altíssimos princípios de jovem juíza, com meu corpo, mas não, só traí a mim mesma. O horror foi tão grande que precisei atravessar o atlântico.

**Mario:** Tudo é concebível. As palavras, os choques, as violências. Tudo. Até tempestades de sangue no deserto podem ser pensadas a partir daqueles ruídos distantes, que se misturam ao canto de uma geração.

O que não dá para imaginar é que toda uma cidade esteja, a essa hora, em suas camas, com os olhos abertos ou levantando seus filhos, ou saindo para o trabalho e escutem os gritos que atravessam seu oásis e que todos prefiram pensar, como eu, que aqueles gritos são o fantasma de um trovão perdido no amanhecer. É conveniente.

Há tempos desaprendi a ouvir as vozes que nos falam de outros mundos. Ignorar os fantasmas, como se eles não nos pertencessem. Mas aquele silêncio... Esse... O meu silêncio.

## **CENA VII: MOIRAS**

*(Laura canta “A mão do amor” enquanto tece um fio em uma roca de fiar. Cláudia entra em cena segurando uma cabaça, faz um círculo com o sal que despeja dela, também entorna ele sobre seu ventre em diferentes posições de parto.)*

**Cláudia:**

Filhos? Muitos filhos.

Uma vida a mais.

Frio na espinha, na barriga,

Uma mãe, quando nasce?

Qual é mesmo o nome daquela folha? Aquela que faz abortar?

Qual é o nome do rio da sua infância?

Porque você nunca me disse nada sobre a minha avó?

Podem nos obrigar a abortar a memória? Podem me obrigar a abortar as memórias do meu corpo?

Se sente mal?

Se sente mal?

Se sente mal, Laura?

### **CENA VIII: CLÁUDIA NO PROTESTO:**

**Cláudia:** *(Corre e se amarra na roca com o fio que Laura fia)* Ouçam bem! Nós os desafiaremos! Permaneceremos aqui, como uma muralha, apesar de vocês. Pra quem são essas leis? A verdade continua escondida na memória desse deserto. E a justiça não lembra! Ninguém se lembra! Permaneceremos aqui até que o sol seque nossos corpos. *(Se deita encostando a cabeça no ventre da mãe)* Escreveremos poemas... Nossas passeatas encherão as ruas. Seremos pais de gerações de crianças rebeldes.

*(Laura e Claudia se viram e assistem a vídeos de protestos reais que são projetados na rotunda. A grande maioria são manifestações de estudantes no Brasil e no Chile, em diferentes contextos políticos de repressão. Na rádio, a quarta música: Gal Costa – “Divino Maravilhoso” toca simultaneamente.)*

**Mário (Rádio):** Acabamos de ouvir *Divino Maravilhoso*, na voz da cantora Gal Costa. Porta-voz e ícone feminino de uma revolta estética e política, Gal foi responsável por dar vida a agudos gritos de protesto na ditadura militar brasileira.

### **CENA IX JUSTIÇA**

*(Mário escreve e as personagens falam simultaneamente a sua escrita.)*

**Cláudia:** Aquela pergunta me incomodou por muito tempo. Eu precisava saber onde ela estava. Onde ela estava quando essas coisas horríveis aconteceram? Eu precisava saber se existe responsabilidade individual em tudo isso.

Na última terça, tivemos uma longa conversa. Minha mãe e eu discutimos se a paixão por justiça social poderia conduzir ao terror social. Eu nunca entendi como alguns livros de direito ainda ensinam que só podemos aspirar a uma “justiça do possível”. Como se concilia uma perda? A morte de um filho, o dilaceramento de um braço, um estupro. Eu não posso aceitar que pra manter o terror sob controle seria necessário pedir menos justiça!

Mas eu não sei se isso importa mais...

**Laura:** Passei três meses escrevendo uma carta. Mas naquele dia eu tive que falar tudo em cinco minutos. Existem perguntas que não se respondem com palavras, nem por escrito. Há perguntas que se respondem com a vida. Perguntas que exigem ir ao fundo da memória, revisitar o passado, indicar com o dedo o que nenhum verbo será capaz de expressar. Por isso eu voltei ao deserto. Eu estive aqui quando todas essas coisas horríveis aconteceram. Aqui eu senti no corpo que não se faz justiça sem ter poder! É uma vez que se tem poder você é levado naturalmente para a injustiça, como um cavalo a mastigar o freio e desbocar-se, ou chamar de amor o que apenas é um pacto... Não há justiça sem o desejo de exercê-la.

**Cláudia:** Eu voltei a questionar onde ela estava... agora olhando para ela. Mas dessa vez eu tive uma resposta. Eu esperava que ela fosse dividir comigo o porquê dela ter desistido, de ter ido embora daqui... Mas quando ela falou ... Aquela história passou a ser sobre mim também! Todo o horror que ela viveu era o meu horror. Depois de terça eu estava diretamente ligada a um homem que puniu e dinamitou pessoas por prazer, um sádico.

*(Mário a interrompe questionando-se sobre o uso da palavra sádico.)*

**Mário:** Sádico não!

*(Cláudia retoma sua voz na narrativa.)*

**Cláudia:** que puniu e dinamitou pessoas por prazer.

Eu não sou filha do Mário.

**Laura:** A gente começou a conversar... sobre o sentido da justiça (*ri*)... No fundo, eu sabia que eu teria que falar. Tudo ficou guardado durante muito tempo. Mas eu queria era protegê-la do mundo, de tudo, de mim, do nosso passado! Eu preferi fingir que a vida tinha começado naquele país distante. Éramos só nós duas... Eu falei que eu não tinha desistido. Que eu resisti! Pelo menos tentei. Mas foi muito para mim. E era muito para ela também.... quando eu era criança eu pensava que o meu corpo era tudo. Que eu podia... era bom acreditar que eu podia. Depois era como se eu já não existisse. Eu sabia que o calor de outro corpo iria sempre me queimar, me ferir. E em cada dia da padroeira meu corpo dói de memória. Ele se contrai tanto... que chego a achar que vou desaparecer. Como tantos, como eles... Ele me ligava sem regularidade nenhuma. Era sempre uma chamada imprevista, para que eu me acostumassem a não esperá-la, mas senti-la inevitável como a morte, como era com os que eu acreditava salvar, com todos os que se acostumaram a viver a tortura da espera. Ele usava a sua régua com fio cortante e mostrava que eu era a medida certa do seu sadismo. Ele rasgou a minha vagina, a minha garganta, escreveu em mim, cortando a minha pele com essa régua. Eu tentei salvar as pessoas com o meu corpo... mas no final eu acabei me traindo... e a ela também. Cláudia é filha do carniceiro.

**Mário:** Não foi necessário que Laura dissesse mais nada. Cláudia se afastou, agachou-se lentamente diante de sua mãe. Levou uma mão no ventre e outra à boca, como se o vômito viesse. Laura se ajoelhou em frente sua filha, tirou sua mão da boca e a uniu às suas mãos, beijando-a. Um gesto mudo.

Elas foram embora, o sacrifício de Laura foi em vão, nenhum dos prisioneiros foi salvo...

*(O ator que interpretou Mário realiza uma performance que integra música e dança. Primeiro ele faz uma máscara com um de seus desenhos e cola sobre o rosto [o personagem desenha durante muitos momentos do espetáculo]. Ele retira um enorme pergaminho de uma caixa e caminha sobre ele. Depois cata o chão o sal jogado por Cláudia e o esfrega no rosto, enquanto retira a máscara. Em seguida vai até o público.)*

Elas estiveram aqui. Ele esteve aqui. Nós estivemos. Todos nós. E a gente ainda está! A gente segue aqui enquanto tantas coisas horríveis acontecem nas nossas cidades.

Depois de tudo, Mário viveu perdido... recortando, colando, remontando-se entre memórias e cartas. E era tão grande o vazio que ele precisou se fazer história. Como o deserto... Como a vida que brota no seco, na areia, nas pedras...

*(De fora do palco o ator indica o deserto (cenário) com os braços.)*

É o deserto!

Eliana Bellini ex-integrante da Ação Popular que foi sequestrada e presa em 1970, aos 26 anos, conta que, nos porões do DOPS, quando algum companheiro era levado para mais uma sessão de tortura, os que ficavam cantavam juntos para que ele não se sentisse sozinho.

*(Os atores da coxia cantam junto com Mário o refrão da canção “Suíte do Pescador”.)*

Todos sabiam que o companheiro poderia nunca mais voltar.

*(O Diabolo entra no cenário colocando máscaras da diablada em diversas cabeças que estavam camufladas no palco.)*

Ao norte, nada.

Ao sul, nada.

Ao leste, nada.

Ao oeste, nada.

No centro, o deserto.

*(Todos os personagens, agora vestidos com ponchos vermelhos [enfeitados com fotografias de pessoas que lutaram contra regimes de opressão e também com imagens de violência na América Latina], cantam a canção “Alturas de Macchu Picchu”, poema de Neruda musicado pelo grupo Los Jaivas.*

*As atrizes entram com uma bandeira Wiphala de sete metros e percorrem a plateia, passando com a bandeira sobre os espectadores. Quando o Diabolo termina de posicionar as máscaras nas cabeças, ele vai de encontro a bandeira e a segura, junto com os*

*outros atores e algumas pessoas do público. Todos saem em um cortejo até a rua ou o saguão do teatro. Nos últimos versos de “Alturas de Macchu Picchu”, os atores colocam a bandeira no chão e o espetáculo chega ao fim.)*

**FOTOGRAFIAS**

*Figura 14 Foto de divulgação de O Deserto. Foto: Raquel Carneiro.*



*Figura 15 Foto de divulgação de O Deserto. Foto: Raquel Carneiro.*



*Figura 16 Foto de divulgação de O Deserto. Foto: Raquel Carneiro.*



*Figura 17 Foto do espetáculo O Deserto. Foto: Letícia Souza.*



*Figura 18 Foto do espetáculo O Deserto. Foto: Leticia Souza.*



*Figura 19 Foto do espetáculo O Deserto. Foto: Leticia Souza.*



*Figura 20 Foto do espetáculo O Deserto. Foto: Letícia Souza.*



*Figura 21 Foto do espetáculo O Deserto. Foto: Letícia Souza.*



*Figura 23 Foto do espetáculo O Deserto. Foto: Letícia Souza.*



*Figura 24 Foto do espetáculo O Deserto. Foto: Letícia Souza.*



Figura 25 Foto do espetáculo O Deserto. Foto: Letícia Souza.



*Figura 26 Foto do espetáculo O Deserto. Foto: Letícia Souza.*



*Figura 27 Foto do espetáculo O Deserto. Foto: Letícia Souza.*



Figura 28 Foto do espetáculo O Deserto. Foto: Letícia Souza.



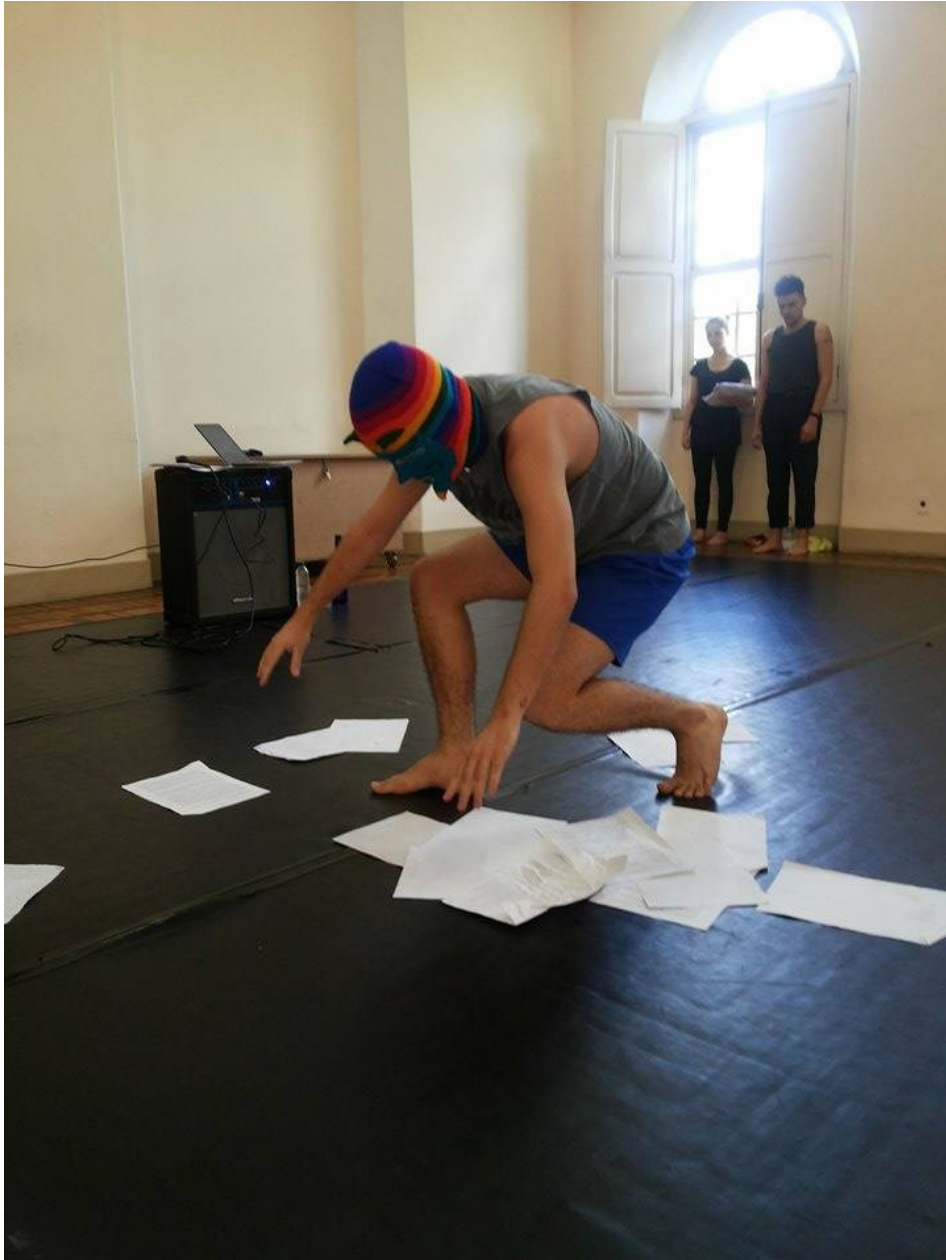
Figura 29 Foto do espetáculo O Deserto. Foto: Letícia Souza.



Figura 30 Registro de ensaio na UFMG. Foto: Arquivo pessoal.



Figura 31 Registro de ensaio no Centro Cultural UFMG. Foto: Arquivo pessoal.



*Figura 32 Registro de ensaio no Centro Cultural UFMG. Foto: Arquivo pessoal.*

CLIPPING<sup>104</sup>

**ALMANAQUE** 15 DEZ 16 / QUINTA  
 08h às 19h30min / R\$ 20  
 INGRESSO

ACOMPANHE HOJEEMEDIA.COM/SR/ALMANAQUE



MEMÓRIA — Jéssica Ribas e Luisa Lagoeiro apresentam a história de uma filha que descobre o passado de violência e tristeza da mãe, no elenco, estão ainda Fabrício Trindade e Felipe Cordeiro

FOTOS RAQUELE CARNEIRO/REVOLUÇÃO

# CONTRA A PAREDE

## OPRESSÃO NORTEIA "DESZERTO", PEÇA QUE ESTREIA NO CCBB-BH COM CINCO SESSÕES

**CINTHYA OLIVEIRA**  
 coliveira@hojeemdia.com.br

Enquanto há pessoas que vão às ruas solicitar uma intervenção militar no país, um grupo de teatro leva para o palco uma história que coloca em xeque o terror promovido pelas ditaduras impostas em vários países latino-americanos. Realizado pelo grupo Mulheres Míticas, "O

Deszerto" terá cinco apresentações no CCBB-BH, de hoje a segunda.

Na trama, que se passa em um deserto que poderia estar localizado em qualquer canto da América Latina, a ex-juíza Laura é confrontada pela filha, que a questiona se havia feito algo contra a repressão durante a ditadura. Neste momento, as memórias, guardadas silenciosamente, vêm à to-

na, revelando uma história de opressão não apenas política, mas também física.

Vinte anos antes, Laura recebeu uma proposta de um general: toda vez em que ela tivesse relações sexuais com ele, um preso político era libertado na fronteira.

A inspiração para a história partiu do livro "El desierto" (inédito no Brasil), do chileno Carlos Franz.

"Muitas coisas do romance foram transformadas em elementos e linguagens próprias do teatro, como corpo, cenário, trilha sonora, imagens. O lugar cênico, por exemplo, é o deserto, que não é somente um espaço geográfico, mas também um deserto afetivo e social", afirma a diretora do espetáculo, Sara Rojo, chilena radicada em Belo Horizonte há duas décadas.

**CONTEMPORÂNEO**  
 O espetáculo começou a ser preparado há exatamente um ano e, conforme 2016 foi passando, os integrantes do Mulheres Míticas viram que o assunto se torna cada vez mais urgente.

"Muito já se fez em diferentes linguagens sobre a ditadura militar. Encontramos essa história que toca em partes que são meio abismais

do ser humano. A personagem é estuprada e violentada, mas isso acontece de uma maneira um pouco romantizada no livro. Levantamos questões a partir disso", explica Felipe Cordeiro, que assina a dramaturgia do espetáculo com Gabriela Figueiredo.

Segundo ele, não somente a memória sobre a repressão serviu de inspiração, como também a contemporaneidade de. "Tem uma relação forte aqui com a situação do Brasil atual. Conseguimos englobar, por exemplo, as ocupações políticas, pensando em como a juventude trazido novos discursos políticos e novas formas de pensar o poder", diz Cordeiro.

Embora violenta, a história de Laura também diz muito sobre todos, segundo Gabriela Figueiredo. "A pergunta que a filha faz para a mãe é algo que todos fizemos a nossos pais. Sempre refletimos as responsabilidades individuais".

Serviço: "O Deszerto" no CCBB-BH (Praça da Liberdade, 450), de hoje a segunda, às 19h. Ingressos: R\$ 20 e R\$ 10 (meia)



**VIOLÊNCIA** — A opressão de gênero é um dos assuntos abordados pelo espetáculo

Figura 33 Capa do Almanaque do Jornal Hoje em Dia de 15 de dezembro de 2016.

<sup>104</sup> Selecionamos apenas uma parte do material que consideramos mais relevante.

ESTADO DE MINAS • QUINTA-FEIRA, 15 DE DEZEMBRO DE 2016

6 CULTURA

ARTES CÊNICAS

Duas estreias teatrais de hoje apresentam dramas sob a ótica e a direção de mulheres. *O deserto* investiga o passado na ditadura chilena e *Risco* faz performance sensorial

# PERCURSOS FEMININOS

MARIANA PIKETO

No apagar das luzes de 2016, dois novos espetáculos chegam aos palcos da cidade. Hoje, a sala multiuso do CCBH assiste à estreia de *O deserto*, peça do grupo Mulheres Míticas. No mesmo dia, no Espaço Aberto Pierrot Lunar, Luisa Babal faz a primeira das três apresentações do solo *Risco*. Propostas absolutamente distintas, as montagens têm em comum protagonistas femininas.

Dirigido por Sara Rojo, *O deserto* é um espetáculo mais ambicioso. O ponto de partida para a peça foi o romance chileno *El desierto* de Carlos Franz, inédito no Brasil. A narrativa ficcionaliza a chamada Caravana da Morte em outubro de 1973 durante a ditadura de Augusto Pinochet, no Chile: presos políticos foram levados durante uma operação clandestina ao Deserto de Atacama.

No romance, Laura, a primeira juíza daquele país, tenta resgatar um preso político. Chega até o major responsável pela operação. Ele estabelece um pacto com ela. Todas as vezes que ela fosse até ele, vestida como prestidivã, e se deixasse ser violentada, um preso seria libertado. A personagem participa da tortura algumas vezes, até que se exila na Europa.

Tem uma filha que, 20 anos mais tarde, decide estudar direito no Chile. Ela começa a pesquisar o passado de seu próprio país e envia uma carta para a mãe, questionando-a sobre os acontecimentos de outra época. Laura decide então retornar ao mesmo deserto onde a violência ocorreu.

Foi a própria Sara Rojo, também chilena, que apresentou o romance aos integrantes das Mulheres Míticas, que, com *O deserto*, comemoram seu terceiro ano de atuação. "Mesmo sendo um romance de 500 páginas, achamos que o texto formava imagens que poderiam ser deslocadas para uma peça", afirma Felipe Cordeiro, integrante do grupo e que também atua e assina a dramaturgia com Gabriela Figueiredo. A mudança de grafia do título do espetáculo foi, de acordo com ele, para "criar um estranhamento". "É *O deserto* mistura ficção e realidade", acrescenta.

A abordagem do grupo para a obra de Carlos Franz dialoga com a realidade brasileira, tanto do passado quanto do atualidade. O coletivo vem trabalhando no texto desde o início do ano. Além das apresentações no CCBH, que vão até segunda-feira, a peça também será apresentada para o comu-

niário na Sala Ivo Novak, do Palco das Artes, durante a Campanha de Popularização.

**HOMERO** é a montagem *Risco* e um solo criado pela própria atriz Luisa Babal, que aqui divide a direção com o cineasta Ricardo Alves Jr. O projeto nasceu há dois anos. O texto foi apreendido pela primeira vez em uma leitura dramática no lançamento da dramaturgia que o lançou neste ano: na peça coletiva do projeto criada pela atriz e roteirista atriz, a atriz, em 2015, em Curitiba.

Outras leituras se seguiram, até que ela achou ser hora de pensar num espetáculo.

"Foi uma narrativa, que é uma odisséia em que a personagem Dora realiza. Mas essa narrativa é não linear", conta Luisa, que em certa cena vicia maquiagem do lado ao samba, descreve um quadro que está pintando.

"Ela também conversa com muitas vozes que vão chegando na história", comenta a atriz, dizendo que o percurso de Dora é uma busca pela justiça de Homero.

Recheado de música, *Risco*, sob o olhar de Luisa Babal, estabelece diálogo com o público.

O grupo de teatro Mulheres Míticas mistura ficção e realidade em *O deserto*.

**O DESERTO**  
 Texto e direção: Mulheres Míticas, direção: Sara Rojo. Mais de 100, no site: www.mulheresmiticas.org.br. Início: 19h, no Espaço Aberto Pierrot Lunar, CCBH. Início: 19h, no Espaço Aberto Pierrot Lunar, CCBH. Início: 19h, no Espaço Aberto Pierrot Lunar, CCBH. Início: 19h, no Espaço Aberto Pierrot Lunar, CCBH.

**RISCO**  
 Texto e direção: Luisa Babal. Mais de 100, no site: www.mulheresmiticas.org.br. Início: 19h, no Espaço Aberto Pierrot Lunar, CCBH. Início: 19h, no Espaço Aberto Pierrot Lunar, CCBH. Início: 19h, no Espaço Aberto Pierrot Lunar, CCBH.

Figura 34 Jornal Estado de Minas - 15 de dezembro de 2016.

Estreia

Com direção de Sara Rojo, o grupo Mulheres Míticas apresenta "O Deserto", inspirado em romance de Carlos Franz

# Sobre os tempos ditatoriais

JOYCE ATHÉ

Dando continuidade à pesquisa sobre identidades e memórias da América Latina, com atenção aos governos ditatoriais, a diretora Sara Rojo retornou ao Chile, sua terra natal, em busca de materiais que dialogassem com a história brasileira e os conflitos e as tensões vividas recentemente. "Nos últimos anos, já era possível sentir todas essas mudanças que estamos vendo no cenário social e político do país", comenta.

Encontrou, então, "El Desierto", romance do chileno Carlos Franz que se tornou inspiração para a montagem do espetáculo "O Deserto". Realizada pelo grupo Mulheres Míticas, a peça faz sua estreia hoje, em Belo Horizonte.

"Carlos é romancista premiado que trabalha com a questão da memória pela ficção. O texto é inédito no Brasil, mas não o trazemos como uma adaptação. Construímos o espetáculo a partir do romance, que tem fundamentos em um fato histórico", explica a diretora.

Com dramaturgia assinada por Felipe Cordeiro e Gabriela Figueiredo, o espetáculo ganha outras dimensões quando encenado em um momento em que se ouve nas ruas apelos pelo retorno da ditadura militar no Brasil. "Trabalhamos com o elemento histórico e o trazemos para o mundo contemporâneo", conta Sara.

Figura central no espetáculo, a personagem da juíza Laura traz a simbologia da Justiça, também outro elemento digno de reflexões urgentes no Brasil atual. Ao receber uma carta de sua filha, questionando sua participação em crimes cometidos por um governo ditatorial 20 anos antes, Laura retorna ao deserto e revisita suas memórias, enquanto a peça lança a pergunta: "o que você fazia enquanto estas coisas horríveis aconteciam na sua cidade?".

"Refletimos se temos que aceitar a Justiça como ela é hoje, que é apenas a história dos acordos que não permitem trabalhar as questões dos direitos universais, ou temos que exigir a Justiça pautada pelos direitos dos cidadãos, com o viver, com o respeito ao outro", diz a diretora.

Enquanto exerce sua função, Laura se vê diante de um desses acordos: a cada vez que ela se submetesse a tortura e relações sexuais com o representante máximo da ditadura no local, um ou mais presos políticos seriam libertados. "A juíza foi aquela que tentou fazer justiça, mas sozinha não funcionou. A sociedade precisa olhar para isso e escolher os caminhos da justiça que deseja. Assim, texto abre também discussões sobre outras violências que dialogam, como as questões de gênero", explica Sara.

Como escolha de encenação, Sara decidiu por contar uma história, adotando uma forma dramaturgicamente diferente do que vem realizando, mais pautada na fragmentação e na performatividade. "Essa narrativa é contada por alguém que está escrevendo a própria história. É o lugar da voz, de quem relata, sem deixar que outras vozes permeiem os seus discursos", conta.

**Apêndice**

**O QUE** Espetáculo "O Deserto" **QUANDO**, De hoje a 19 de dezembro, sempre às 19h. **ONDE**, Centro Cultural Banco do Brasil (Praça da Liberdade, 450, Funcionários). **QUANTO**, R\$ 20 (inteira)

Figura 35 Jornal O Tempo - 15 de dezembro de 2016.

# Boletim

Nº 1.988 - Ano 43 - 28 de agosto de 2017

90 ANOS UFMG 1927 - 2017

**CULTURAS MÚLTIPLAS**

Atrações artísticas regulares programadas para os campi e espaços da Universidade compõem o Circuito Cultural UFMG, gerenciado pela Diretoria de Ação Cultural (DAC). A agenda do segundo semestre inclui espetáculos nos campos da performance, do teatro, da dança, do circo e da música.

[ leia + ]

*O deszerto, espetáculo do Coletivo Mulheres Míticas, é uma das atrações do Quarta Doze e Trinta, em setembro*

'Domingo no campus' terá corrida e oficina de pipas

[ leia + ]

Raquel Carneiro

Figura 37 Boletim UFMG - 28 de agosto de 2017.